

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Aneta Lipska
Nr albumu: 308177

Podróż Amelii. Struktury mityczno –
inicjacyjne w filmie *Amelia* Jeana-Pierre’a
Jeuneta

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr. hab. Seweryna Kuśmierczyka
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, styczeń 2014

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Autorka pracy ukazuje na tle dotychczasowych odczytań dzieła Jeuneta interpretację *Amelii* poprzez analizę występujących w filmie struktur mityczno – inicjacyjnych. Omówione zostały także następujące konteksty interpretacyjne: wątki autobiograficzne, francuskość i poetycki realizm, baśń i miłość jak z bajki, impresjonizm i filozofia *carpe diem* (epikureizm), groteska oraz animacja i komiks, surrealizm i wstęga Möbiusa.

W pracy przedstawiono „wyprawę bohaterki” na podstawie koncepcji J. Campbella. Autorka odwołuje się również do teorii Ch. Voglera, który wzorował się na idei Campbella. Podróż *Amelii* składa się z trzech faz: odejścia, inicjacji i powrotu, które są także podzielone na etapy. Bohaterka przechodzi przez stadia rozwoju osobowości. Są to: cień, nawiązanie relacji z osobą płci przeciwnej, animus, Stary Mędrzec i jaźń.

Słowa kluczowe

Amelia, podróż, struktura mityczno – inicjacyjna, przemiana, film, Jean-Pierre Jeunet

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

Amelia's journey. Structures referring to mythology and initiation in the film *Amelia* of Jean-Pierre Jeunet

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	6
1. Dotychczasowe interpretacje <i>Amelii</i>	9
1.1. Wątki autobiograficzne.....	10
1.2. Francuskość i poetycki realizm.....	16
1.3. Baśń i miłość jak z bajki.....	21
1.4. Impresjonizm i filozofia <i>carpe diem</i> (epikureizm).....	25
1.5. Groteska oraz animacja i komiks.....	32
1.6. Surrealizm i wstęga Möbiusa.....	34
2. Struktury mityczno – inicjacyjne w filmie <i>Amelia</i>	39
2.1. Odejście.....	39
2.1.1. Świat powszedniości.....	40
2.1.1.1. Dzieciństwo.....	40
2.1.1.2. „Dorosłość”.....	43
2.1.2. Wezwanie do wyprawy.....	48
2.1.3. Sprzeciwianie się wezwaniu.....	55
2.1.4. Pomoc sił nadprzyrodzonych.....	57
2.1.5. Przekroczenie pierwszego progu.....	60
2.1.6. Brzuch wieloryba.....	61
2.2. Inicjacja.....	62
2.2.1. Sprawdziany, sprzymierzeńcy, wrogowie.....	62
2.2.2. Zbliżenie do najgłębszej groty.....	64
2.2.3. Próba.....	70
2.2.4. Nagroda.....	75
2.3. Powrót.....	76
2.3.1. Odmowa powrotu.....	76
2.3.2. Pomoc z zewnątrz.....	77
2.3.3. Powrót.....	80
2.3.4. Mistrz dwóch światów.....	80
2.3.5. Wolność życia.....	82
Zakończenie.....	84

Bibliografia.....	86
A. Literatura.....	86
B. Źródła internetowe.....	88
Filmografia.....	90

WSTĘP

*Amelia*¹ (2001) Jeana-Pierre'a Jeuneta przedstawia wyjętą ze świata fantazji narrację o tytułowej bohaterce – marzycielce i jej problemach egzystencjalnych, które tytułowa bohaterka uświadamia sobie z wielką mocą w chwili, gdy osiąga ją miłość. Stopniowo dokonuje się w niej przemiana, która pozwoli jej cieszyć się szczęściem. Zanim to jednak nastąpi, dziewczyna uszczęśliwia innych ludzi. W tym widzi sens swojego życia. Film jest więc opowieścią o wewnętrznej przemianie Amelii i o miłości, która jest z nią nierozzerwalnie związana. Problematyka przemiany tytułowej bohaterki oraz wyrażenie owego procesu za pomocą języka filmu nie zostały dotychczas podjęte przez krytyków i teoretyków filmu, dlatego też postanowiłam zająć się tym tematem. Uważam bowiem tę interpretację za kluczową w przypadku omawianego dzieła filmowego.

Najważniejsze pozycje dotyczące *Amelii* to angielska publikacja *Jean-Pierre Jeunet*, autorką której jest Elizabeth Ezra² oraz artykuł *Amelia, córka Weroniki*, napisany przez Mirosława Przyłipiaka³. Nie interpretowali oni filmu Jeuneta pod kątem rozwoju osobowości głównej bohaterki, jednakże ich spostrzeżenia są cenne dla autorki pracy. W niniejszej pracy wykorzystano również wiele innych publikacji książkowych oraz artykułów polskich i zagranicznych.

Przemiana bohaterki jest prawdziwa, choć dokonuje się w świecie surrealistycznym, będącym efektem wyobraźni samej Amelii. Dzieło Jeuneta jest zatem opowieścią surrealistyczną, stworzoną przez reżysera – artystę oraz powołaną przez niego do życia postać. W tej opowieści trudno odróżnić fantazję od rzeczywistości, bo marzenia bohaterki kreują prawdziwe zdarzenia. Świat realny jest tożsamy ze światem marzeń. Surrealizm i teoria wstęgi Möbiusa stanowią najważniejszy kontekst interpretacyjny filmu. Innymi, wyróżnionymi w pierwszym rozdziale pracy przez autorkę, kontekstami są: wątki autobiograficzne, francuskość i poetycki realizm, baśń i miłość jak z bajki, impresjonizm i filozofia *carpe diem* (epikureizm), groteska oraz animacja i komiks. W tych kategoriach dotychczas interpretowano *Amelię*. Wyjątek stanowi impresjonizm i powiązanie go z filozofią *carpe diem*, na co zwróciła uwagę dopiero autorka pracy.

¹ Tytuł oryginalny: *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

² E. Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, University of Illinois Press Urbana And Chicago 2008.

³ M. Przyłipiak, *Amelia, córka Weroniki*, w: *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2006.

W filmie *Jeuneta* zawarty jest obrzęd przejścia, który wiąże się ściśle ze wspomnianą przemianą wewnętrzną bohaterki. Jednocześnie w ten rytuał obrazujący duchową podróż wpisuje się Jungowska psychologia głębi. Amelia bowiem przechodzi przez etapy indywiduacji⁴, związane z archetypami. Są to kolejno: cień, nawiązanie relacji z osobą płci przeciwnej, animus⁵, Stary Mędrzec (osobowość maniczna), jaźń⁶. „Archetypy są reprezentacjami psychologicznie koniecznych reakcji na pewne nietypowe sytuacje; omijając świadomość prowadzą – dzięki swym wrodzonym potencjalnościom – do zachowań odpowiadających psychologicznej konieczności”⁷.

Powyższe stadia rozwoju osobowości zostaną opisane w momencie ich zaistnienia w danym etapie obrzędu przejścia. Joseph Campbell w książce pt. *Bohater o tysiącu twarzy* wyróżnia trzy fazy: 1. Odejście (Oddzielenie); 2. Inicjację (nazywaną także fazą liminalną) i 3. Powrót⁸. Drugi rozdział pracy traktującej o podróży Amelii podzielony jest według tego schematu, z uwzględnieniem jeszcze mniejszych podrozdziałów, które stanowią etapy odejścia, inicjacji bądź powrotu prezentując w ten sposób struktury mityczno – inicjacyjne. Segmentacja ta zastosowana jest na podstawie koncepcji Campbella, jednakże pojawiają się również, zwłaszcza w podrozdziale 2.2.⁹, nazwy zaczerpnięte z książki *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, napisanej przez Christophera Voglera¹⁰. Twórca owej publikacji, wskazując na dane momenty wędrówki bohatera, nawiązuje do teorii Campbella. Zaproponowane przez niego zmiany w niewielkim stopniu różnią się od

⁴ Proces indywiduacji będąc obrazem „inicjacji w rzeczywistość wewnętrzną wymaga pełnego świadomego zaangażowania człowieka” i prowadzi do „całkowitej przemiany osobowości”. Zob. : J. Prokopiuk, C. G. Jung, *czyli gnoza XX wieku*, w: C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 23, 28.

⁵ W przypadku Amelii; jeżeli bohaterem byłby mężczyzna, to odnosiłaby się do niego anima.

⁶ Jako zwieńczenie całego procesu.

⁷ J. Prokopiuk, C. G. Jung, *czyli gnoza XX wieku*, dz. cyt., s. 20.

⁸ „Klasyczny schemat mitologicznej wyprawy bohatera jest powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia: oddzielenie – inicjacja – powrót, który można nazwać jądrem monomitu”. Cyt. za: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 34.

⁹ Przy interpretacji inicjacji w 2.2. właściwsze wydaje się użycie określeń pochodzących od Christophera Voglera. W przypadku *Amelii* trudno zastosować nazwy etapów drugiej fazy obrzędu przejścia, które wymienia Joseph Campbell. Dotyczy to zwłaszcza jej dwóch kluczowych momentów, a mianowicie zbliżenia do najgłębszej groty i próby. Podrozdział 2.2.3. nosi tytuł *Próba*, a więc tak jak etap wyróżniony przez Voglera. Nie dzielę tego podrozdziału na spotkanie z boginią, kobietę jako kusicielkę, pojednanie z ojcem i apoteozę, które przywołuje Campbell, ponieważ trudno jest je znaleźć w filmie *Jeuneta*. Wybrana przeze mnie kompozycja 2.2. wydaje się klarowniejsza i uzasadniona, gdyż jest bliższa filmowi. Posługuję się publikacją Voglera, ponieważ jest duże prawdopodobieństwo, że była ona znana reżyserowi *Amelii*.

¹⁰ Autorka pracy przywołuje także ustalenia Victora W. Turnera, które dotyczą procesu rytuału przejścia.

pierwowzoru. Idea pozostaje ta sama. Spostrzeżenia Voglera, które przywołuję w pracy, stosuję jako uszczegółowienie koncepcji Campbella.

Celem pracy jest ukazanie, na tle dotychczasowych odczytań dzieła francuskiego reżysera, analizy i interpretacji *Amelii*, która odwołuje się do koncepcji wyprawy bohatera i wiążących się z nią struktur mityczno – inicjacyjnych.

By zrealizować zamierzony cel pracę podzielono na dwa rozdziały: 1. *Dotychczasowe interpretacje „Amelii”* i 2. *Struktury mityczno – inicjacyjne w filmie „Amelia”*. Każdy rozdział posiada podrozdziały, które również ulegają podziałom na dalsze podrozdziały. Na końcu podrozdziałów: 2.1., 2.2. i 2.3., przedstawiających etapy podróży bohaterki, dokonano podsumowania.

Zaproponowana w pracy interpretacja *Amelii* nawiązująca do podróży bohatera stanowi swoiste „novum”. Ponadto autorka przywołując wcześniejsze sposoby odczytania dzieła Jeuneta odwołuje się do obrazu filmowego i pokazuje w nim wiele elementów, których dotąd nie zauważono. Niniejsza praca jest próbą pogłębionej analizy i interpretacji *Amelii*.

1. DOTYCHCZASOWE INTERPRETACJE AMELII

Wielość kontekstów¹¹, według których można interpretować *Amelię*, jest dowodem na to, że trudno dokonać kwalifikacji filmu. Fakt ten potwierdzają przytoczone poniżej wypowiedzi polskich recenzentów.

„Gatunkowo – mamy do czynienia z romantyczną komedią, ale też jej komediowość jest przewrotna i inteligentna, groteskowa i cokolwiek surrealistyczna”¹².

„*Amelia* wymyka się kwalifikacji. Jest filmem łączącym w sobie kilka formalnych rozwiązań, poczynając od toku i sposobu narracji, na scenografii kończąc. Filmowy komentarz często zawarty jest w pojedynczym ujęciu, sposobie zmontowania (reżyser wykorzystuje mody z różnych okresów kinematografii), prowadzeniu kamery”¹³.

„*Amelia* to przewrotna komedia romantyczna Jeana-Pierre’a Jeuneta (...) Mieszanka surrealizmu, ironii, magii i czarów, charakterystyczna dla twórczości Jeuneta”¹⁴.

Film ten jest barwnym (odznacza się szczególnie niezwykłą i „żywą” paletą barw), dokładnie zaplanowanym kolażem stworzonym z wyobraźni reżysera. Jeunet stanowi przykład prawdziwego artysty, którego ogranicza jedynie jego wyobraźnia, a ta wydaje się wprost nieograniczona.

Amelia jest nostalgiczna i romantyczna, inteligentna, a zarazem zabawna, skrzęca się humorem. Śmieszy, wzrusza i skłania do refleksji, a przede wszystkim pozwala marzyć. Poniższe fragmenty recenzji z prasy francuskiej pokazują w jak wielkim stopniu oczarowała widzów.

„Cudowne połączenie szaleństwa, poezji, ekscentryczności, humoru i miłości. Dzieło prawdziwego artysty. Musicie to zobaczyć”¹⁵.

„Czarodziej kina – Jean-Pierre Jeunet opowiada pełną optymizmu, wspaniałą baśń”¹⁶.

„Nadużywane dziś słowo „arcydzieło” odzyskało wreszcie swe prawdziwe znaczenie. Pełna wspaniałego humoru historia miłosna. Lekarstwo na melancholię”¹⁷.

¹¹ Wspomniane we wstępie: wątki autobiograficzne; francuskość i poetycki realizm; baśń i miłość jak z bajki; impresjonizm i filozofia *carpe diem* (epikureizm); groteska oraz animacja i komiks; surrealizm i wstęga Möbiusa.

¹² M. Malatyńska, *Amelia*, „Gazeta Krakowska” 3 – 4.11.2001.

¹³ M. Lenarciński, *Intrygi szczęścia*, „Dziennik Łódzki” 20 – 21.10.2001.

¹⁴ K. Korwin Piotrowska, *Ktoś, kto odmieni twój los*, „Pani” 2001, nr 10, s. 83.

¹⁵ Podaję za materiałami promocyjnymi filmu *Amelia* wydanymi przez Gutek Film.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

Pytany o przyczynę tak dobrego przyjęcia filmu Jeunet stwierdza, że „to opowieść o szlachetnym człowieku, który chce nieść dobro innym. Myślę, że publiczność tęskni za takimi wartościami. Obrazy hollywoodzkie też przynoszą pozytywnych bohaterów, ale często brakuje im szczerości”¹⁸. Recepta na sukces jest więc według niego następująca: „Być szczerym. I wkładać w film całe swoje serce”¹⁹. Tak czyni, czego *Amelia* jest najlepszym dowodem. Uważana jest ona za jego najlepszy film. W samej Francji zebrała blisko dziewięć milionów widzów. Została nagrodzona między innymi czterema Cezarami i otrzymała pięć nominacji do Oscara.

1.1. Wątki autobiograficzne

W przypadku Jeana-Pierre’a Jeuneta biografia i usposobienie reżysera mają bardzo duże znaczenie przy interpretacji jego filmów, w tym *Amelii*. Jeuneta i stworzoną przez niego tytułową postać łączy bogata wyobraźnia, niekonwencjonalne pomysły i dziecięce spojrzenie. Sam reżyser przyznaje, że *Amelia* jest bardzo osobistym filmem. Miał wewnętrzną potrzebę jego nakręcenia, która tkwiła w nim od dzieciństwa. Zrobił więc ten film w głównej mierze dla siebie.

Jeunet, urodzony w 1953 roku w Roanne we Francji, jest reżyserem samoukiem. Należy do niewielkiego grona francuskich reżyserów, którzy zdobyli międzynarodową sławę. Już jako dziewięcioletni chłopiec czuł, że jego powołaniem jest reżyseria i jako jeden z nielicznych zrealizował swoje marzenie z dzieciństwa. W jednym z wywiadów mówi: „Mając 9 lat – choć nigdy jeszcze nie byłem w kinie – już w wyobraźni tworzyłem filmy. Kilka lat później u przyjaciela ojca zobaczyłem pierwszy raz kamerę. Odtąd pracowałem tylko po to, żeby kupić sobie podobną. Udało się, to był początek”²⁰.

Amelia zajmuje bardzo ważne miejsce w twórczości reżysera, jest w niej swoistym punktem zwrotnym. Zdecydowanie różni się ona od jego wcześniejszych filmów – czarnej komedii *Delicatessen* (1991) i dramatu z gatunku fantasy *Miasto zaginionych dzieci* (1995),

¹⁸ B. Hollender, *Publiczność tęskni za filmami o szlachetnych ludziach. Rozmowa z reżyserem Jeanem-Pierre’em Jeunetem*, „Rzeczpospolita” 10.02.2005.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

które zrealizował wspólnie z rysownikiem Markiem Caro²¹. Podobnie jak w przypadku *Amelii* przebija z nich surrealistyczna fantazja Jeuneta, ale ma inną, bardziej mroczną postać. Odmienna jest również, tak charakterystyczna dla tego reżysera, groteska, którą można określić jako czarną. Inaczej jest z groteską w *Amelii*, gdzie nie ma ona ciemnego zabarwienia i przerażającego, koszmarnego wymiaru. Zresztą sam okres współpracy z Caro jest nazywany „czarnym”, natomiast *Amelię*, którą zrealizował po tym, jak rozeszły się jego drogi z utalentowanym rysownikiem, wiąże się z okresem „różowym” twórczości Jeuneta. Między tymi dwoma fazami znajduje się *Obcy 4: Przebudzenie*²² (1997) – film zrobiony na zamówienie. Jeunet nakręcił go z Sigourney Weaver w Hollywood, które było zafascynowane bogatą wyobraźnią francuskiego reżysera.

Różnice pomiędzy *Amelią* a dwoma poprzedzającymi ją wcześniejszymi dziełami filmowymi wynikają z wspomnianej już zakończonej współpracy. Francuski reżyser rozstał się z Caro, ponieważ nie wyobrażał sobie, że mógłby z nim zrobić film o miłości. Potrzeba zrobienia takiego filmu tkwiła w nim zaś od dawna. Dopiero pracując nad filmem całkowicie samodzielnie mógł ją zrealizować, zgodnie z własnym wyobrażeniem, bez konieczności rezygnacji z niektórych elementów swojego obrazu na rzecz wizji drugiego, odpowiedzialnego dotychczas za scenografię, artysty. *Amelia* mogła powstać tylko bez udziału Caro, którego, w przeciwieństwie do Jeuneta, przy kręceniu filmu bardziej interesowała fantastyka niż wyrażenie emocji. Sam reżyser, w jednym z wywiadów stwierdza: „Caro ciągnęło do fantastyki, a mnie zależało bardziej na emocjach. Dlatego właśnie po *Mieście zaginionych dzieci* postanowiliśmy się rozstać. Nie odważyłbym się zaproponować Caro, byśmy razem zrobili film o miłości”²³.

Jeunet miał wewnętrzną potrzebę zrobienia *Amelii*. Film nie powstał jednak od razu po *Mieście zaginionych dzieci*. Przedtem była wspomniana już hollywoodzka produkcja – *Obcy 4: Przebudzenie*. Po niej reżyser zrealizował swoje marzenie – *Amelię*. Mówi w jednym z wywiadów: „po dwudziestu miesiącach w Los Angeles (...) chciałem wrócić do Paryża, do miasta, które uwielbiam. Pobyt w Stanach jeszcze bardziej uświadomił mi, jak niezwykłym miastem jest Paryż. Poza tym, po zrobieniu filmu na zamówienie, chciałem nakręcić coś

²¹ Jeunet nawiązał współpracę z Caro pod koniec lat 70., której owocem był *Delicatessen* – pierwszy film pełnometrażowy (drugi w kolejności to *Miasto zaginionych dzieci*). Przedtem, na początku swojej kariery, realizował krótkie filmy animowane i klipy reklamowe.

²² Kolejna część sagi o walce z potworami z kosmosu.

²³ Z *Jean-Pierre'em Jeunetem rozmawia Elizabeth Conter*, „Unifrance” 2001, nr 5.

bardzo osobistego. (...) Od czasów dzieciństwa chciałem nakręcić film opowiadający o uczuciach, a który byłby zarazem zabawny. Zawsze marzyłem o zrobieniu takiego filmu jak *Amelia*”²⁴.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na koncepcję artysty i fantazjowania zaproponowaną przez Sigmunda Freuda w dziele zatytułowanym *Sztuki plastyczne i literatura*. Jeden z rozdziałów tej książki, a mianowicie *Pisarz i fantazjowanie*, dotyczy pisarza i mówi, na czym polega jego akt twórczy. Wydaje się, że sformułowaną tu przez Freuda teorię można odnieść w równym stopniu do reżysera filmowego. On także jest artystą, z tą różnicą, że świat przedstawiony w jego dziele jest wykreowany za pomocą nie słowa pisanego, ale obrazu (połączonego z warstwą dźwiękową).

Zdaniem Freuda praca pisarza²⁵ wiąże się z fantazjowaniem, jego utwór jest produktem wyobraźni. Myśliciel ten uznaje za słuszne „utożsamienie autora z marzycielem, utworu literackiego z marzeniem na jawie”²⁶. Wskazuje również na podobieństwo pracy artysty do zabawy dziecięcej: „Pisarz czyni to samo, co dziecko, które się bawi: stwarza on świat fantazji, który traktuje z całą powagą, czyli wyposaża go w wielkie potencjały afektów, jaskrawo odróżniając go od rzeczywistości”²⁷. Twórczość literacka i marzenie na jawie są więc powiązane z zabawą dziecięcą: „(...) produkcja literacka, podobnie jak marzenie na jawie, stanowi ciąg dalszy i namiastkę ongiśniejszej zabawy dziecięcej”²⁸.

Freud zwraca uwagę na to, że zabawa jest dla dziecka źródłem rozkoszy. Człowiek dorosły rezygnuje z zabawy, ale tęskni za płynącą z niej przyjemnością, dlatego też zastępuje ją marzeniem na jawie, które także przynosi mu upragnioną rozkosz: „Ale jeśli ktoś zna życie psychiczne człowieka, ten wie, że nic nie jest dlań tak bardzo trudne, jak wyrzeczenie się raz już poznanego źródła rozkoszy. Tak naprawdę ludzie nie są w stanie wyrzec się niczego – jedno zamieniają na drugie (...) A zatem dorastające indywiduum, wyrzekając się zabawy, nie czyni nic innego, jak tylko wyrzeka się obiektów realnych; zamiast *bawić się, fantazjuje*”²⁹.

²⁴ Tamże.

²⁵ Kiedy autorka pracy mówi o pisarzu ma również na myśli reżysera (na co została już zwrócona uwaga).

²⁶ S. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 150.

²⁷ Tamże, s. 145.

²⁸ Tamże, s. 151.

²⁹ Tamże, s. 146.

Freudowską teorię pisarza i jego twórczości można odnieść do reżysera *Amelii*. „Jeunet nakręcił swe wspaniałe dzieło z powagą, z jaką bawi się dziecko. Są tu złote rybki, które popełniają samobójstwo, kochające podróże ogrodowe krasnale, listy miłosne zza światów”³⁰. Reżyser jest obdarzonym bujną wyobraźnią artystą, który robiąc swój film przypomina bawiące się dziecko. Ponadto dzieło to jest wyrazem jego pragnień z dzieciństwa, które cały czas w sobie nosił. Pracując przy nim mógł znowu poczuć się jak chłopczyk, co, zgodnie z teorią Freuda, sprawiło mu ogromną przyjemność. Nie wyrzekł się (jakby to powiedział ojciec psychoanalizy) raz już poznanego źródła rozkoszy, czyli zabawy. Tworząc film użył swej bogatej wyobraźni, jaką wydaje się mieć jedynie dziecko. *Amelia* „określa typ fantazji Jeuneta, oddanej tym razem na usługi tak rzadkiego w kinie optymizmu”³¹.

Ze względu na charakter swojej pracy artysta nie musi obawiać się oskarżeń o infantyлизм czy marzycielstwo. Są one u niego wręcz pożądane. Często zwraca się uwagę na to, że Jeunet zachował świeżość dziecięcego spojrzenia. W jednym z wywiadów reżyser stwierdza: „Mam nadzieję, że na zawsze uda mi się zachować spojrzenie dziecka: to tak cenna rzecz... Kiedy dorośli noszą w sobie niewinność, głęboko ją ukrywają, bo boją się oskarżeń o infantyлизм. Ja jestem pod tym względem uprzywilejowany – mogę bawić się moimi filmami. Nie wyklucza to jednak profesjonalizmu”³².

Tworzenie dzieła sprawia autorowi przyjemność podobną do tej, jakiej doznają jego odbiorcy. Pisarz czy reżyser posługuje się wyobraźnią, a jego utwór pozwala czytelnikom bądź widzom marzyć. Przebywanie w krainie fantazji jest źródłem rozkoszy. Powszechnie jednak uważa się, że należy unikać w życiu bujania w obłokach. Odrywanie się od rzeczywistości jest czymś szkodliwym, przeszkadzającym w naszej codziennej egzystencji. Czytanie książki lub oglądanie filmu jest zaś momentem, w którym człowiek może oddać się tej zazwyczaj zakazanej przyjemności. Freud pisze: „Gdy (...) pisarz przedstawia nam swą grę, czy też gdy opowiada nam o czymś, co skłonni bylibyśmy uznać za jego osobiste marzenia na jawie, wówczas czujemy, jak wzbiera w nas wielka rozkosz, płynąca prawdopodobnie z wielu źródeł. (...) Do sukcesu tego w niemałym stopniu przyczynia się

³⁰ P. Wojnicki, *Amelia*, „Cinema” 2001, nr 10, s. 40.

³¹ J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895 – 2003*, Warszawa 2005, s. 501.

³² J. Orzechowska, *Wolę komputerowe niebo*, „Film” 2005, nr 2, s. 49.

zapewne fakt, że pisarz wprawia nas w stan, w którym możemy się cieszyć własnymi fantazjami bez nijakich wyrzutów, bez żadnego wstydu”³³.

Pełna szalonej wyobraźni *Amelia* oddziałuje na widza. Łączy w sobie humor i melancholię. Jest pewnym powrotem do dzieciństwa (zachowanie dorosłej już tytułowej bohaterki wskazuje na to, że tak naprawdę pozostała dzieckiem) i odpowiedzią na ludzkie potrzeby. Film ten, odwołując się do głęboko skrywanych pragnień, wprawia nas w dobry nastrój. Jeden z francuskich krytyków filmowych pisze: „Uważajcie, ten film was uwiedzie. Zakochacie się w nim bez pamięci. To jak spełnienie wszystkich marzeń. Doskonały film”³⁴. Polski recenzent tego dzieła filmowego zauważa natomiast, że Jeunet jest człowiekiem, który „porusza nasze serca wspomnieniami o tym, jak kiedyś wyjadaliśmy sobie z dłoni maliny, a na uszach niczym kolczyki zawieszaliśmy wiśnie”³⁵.

Amelia, jak już wspomniano, jest bardzo osobistym filmem. Reżyser przyznaje, że zrobił go w pierwszej kolejności dla siebie. Pytany w jednym z wywiadów o to dlaczego nagle zmienił ton swojego kina (klimat *Amelii* różni się od tego, jaki panował w jego wcześniejszych filmach) stwierdza: „Może dlatego, że przedtem zrobiłem te wszystkie ciemne filmy i potrzebowałem zmiany. Chciałem wykorzystać ten zbiór pozytywnych i magicznych obrazów, które nagromadziły się w mojej głowie w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat. Robisz film najpierw dla siebie. Nie czynisz tego dla innych ludzi. A jeśli nakręcisz go najlepiej jak potrafisz i jesteś przy tym szczery, wtedy przy odrobinie szczęścia ludzie na niego zareagują”³⁶.

Jeuneta wiele łączy z *Amelią*. Tak jak ona jest jedynakiem, który zachował w sobie ducha dzieciństwa i odznacza się bujną wyobraźnią oraz niezwykle pomysłowością³⁷. Wyznaje: „Kiedy byłem dzieckiem, uciekałem od mojej rodziny w świat wyobraźni. I nadal tak czynię, ale teraz płacą mi za to. Wiele osób traci ducha dzieciństwa. Każde dziecko ma dużo wyobraźni i traci ją po trochu. Nie wiem dlaczego, ale ja ją zachowałem”³⁸.

³³ S. Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, dz. cyt., s. 152.

³⁴ Podaję za materiałami promocyjnymi filmu *Amelia* wydanymi przez Gutek Film.

³⁵ P. Wojnicki, *Amelia*, dz. cyt.

³⁶ Fragment wywiadu ze strony internetowej: <http://www.avclub.com/articles/jeanpierre-jeunet,13742/> (dostęp 28.11.2012). Jeżeli nie podano inaczej – tłumaczenie autorki.

³⁷ Dowodem tego jest zresztą fabuła i forma wizualna jego filmu.

³⁸ http://www.indiewire.com/article/interview_the_fabulous_destiny_of_jean-pierre_jeunet (dostęp 28.11.2012).

Znamienne jest, że tytułowa bohaterka jego dzieła filmowego także ucieka w świat wyobraźni. Ma ona również w sobie dużo z dziecka, a właściwie tak naprawdę wcale nie dorosła. „Dziecięca naiwność, dobroć, wiara, dziecięca wyobraźnia, ale i figlarność nigdy jej nie opuściły. To te cechy pchają dziewczynę do dobrych uczynków”³⁹. Amelia potrafi cieszyć się z drobnych przyjemności. Ma wielkie serce, jest wrażliwa, czuła na cierpienie innych. Psoci wykazując się przy tym ogromną pomysłowością. Jej figle niosą ze sobą dobro, choć potrafią też być nieprzyjemne. Jediną ofiarą jej złośliwych żartów jest Collignon⁴⁰, który zresztą sobie na nie zasłużył.

Można powiedzieć, że Jeunet nie utracił dziecięcej części swojego „ja”, a z pewnością tej odpowiedzialnej za wyobraźnię. Wydaje się, że bawi się swoim filmem. Sprawia mu to przyjemność i daje poczucie spełnienia, a także zdobywa uznanie widzów.

Oglądając *Amelię* można wiele dowiedzieć się o jej twórcy. Dzieło to wyraża jego charakter, sposób myślenia i fantazjowania, upodobania, a niekiedy opowiada o życiu osobistym. Swoje pomysły i fortele przeniósł on na stworzoną przez siebie tytułową postać filmu. W wielu przypadkach można utożsamić ją z reżyserem. Jej działania bardzo przypominają poczynania Jeuneta. Tak samo jak Amelia uwielbia podchody i zabawę pełną ukrytych niespodzianek z wiadomościami, które odsyłają wciąż do następnych i następnych: „Ale mam to samo w moim własnym życiu. Kiedy na przykład daję prezent, umieszczam strzałki na podłodze: musisz otworzyć lodówkę. Wewnątrz masz karczocha. W środku masz list, który mówi, że trzeba włączyć telewizor. W telewizorze jestem ja. Wyjaśniam, że musisz otworzyć książkę, itd. Kocham to”⁴¹. Przyznaje się też do tego, że sporządza listy rzeczy, które kocha i których nienawidzi, przypominając tym samym Amelię: „Robię parę list codziennie: nowe rzeczy, których nienawidzę, rzeczy, które kocham”⁴².

Fabula i warstwa wizualna filmu oddają osobowość twórcy i wykreowanej przez niego bohaterki oraz mówią o życiu wewnętrznym tej ostatniej. Amelia jest z kolei mocno

³⁹ MAK, *Amelia*, „Nowa Trybuna Opolska” 3.12.2001.

⁴⁰ Jest to również jedyna postać w filmie, której imię nie jest podane. Inni bohaterowie nazywają zawsze tego nieprzyjemnego sprzedawcę warzyw Collignonem. Wynika to z faktu, że Amelia i pozostali bohaterowie nie lubią go (ze względu na jego stosunek do podwładnego). Brak imienia stwarza dystans, a w tym przypadku oznacza także niechęć.

⁴¹ http://www.indiewire.com/article/interview_the_fabulous_destiny_of_jean-pierre_jeunet (dostęp 28.11.2012).

⁴² Tamże.

powiązana z samym Jeunetem. Moim zdaniem, reżyser, obraz filmowy i jego główna postać tworzą swoistą jedność.

Godne uwagi są cechy kina autorskiego Jeuneta. Jest to kino autorskie i artystyczne. Wszystkie filmy francuskiego reżysera, również te, które powstały po *Amelii – Bardzo długie zaręczyny* (2004) i *Bazyl. Człowiek z kulą w głowie* (2009)⁴³ łączy kilka wspólnych cech. „Jeunet mówi: >>Tony są ciepłe, aktorzy mają wyraziste gęby, dialogi pachną Jacques'em Prévertem⁴⁴ i zawsze pojawia się motyw dzieciństwa<<”⁴⁵. Jego kino określa też „bogactwo szczegółów (zarówno na poziomie narracji, jak i strony wizualnej) w połączeniu z charakterystyczną kolorystyką (sepie, brązy, złota i żywe kontrapunkty, na przykład czerwień)”⁴⁶. Wszystkie te elementy można odnaleźć w *Amelii*, która jest najbardziej znanym i cenionym filmem Jeuneta.

1.2. Francuskość i poetycki realizm

Jeden z krytyków słusznie zauważa, że „gdyby Paryż jutro miał zniknąć z powierzchni Ziemi, a ludzie zapomnieliby, jak wygląda prawdziwa miłość, archeolodzy mogliby perfekcyjnie zrekonstruować i Paryż, i miłość na podstawie przygód *Amelii*”⁴⁷. Dzięki filmowi Jeuneta faktycznie można odtworzyć Paryż, ale taki, jaki był w latach 30. XX wieku. *Amelia* jest zrobiona w stylu retro. Nie przedstawia współczesnej metropolii, ale miasto z dawniejszych czasów. Jeunet czerpie przy tym z poetyckiego realizmu i posługuje się konwencją baśni. Stolica Francji jest tu właściwie nierzeczywista, upiękuszona. Sprawia wrażenie jakby została wyjęta z bajki lub świata wyobraźni. Odnosząc się do przytoczonego powyżej cytatu uważam, że gdyby istniała potrzeba rekonstrukcji Paryża, to film ten nie tylko zademonstrowałby miasto z początku XX wieku, ale wyraziłby także jego ideał. Ukazuje

⁴³ Tak naprawdę dopiero o filmach nakręconych samodzielnie, po zakończeniu współpracy z Caro, można powiedzieć, że określają jego styl.

⁴⁴ To scenarzysta filmów realizmu poetyckiego lat 30.

⁴⁵ http://wyborcza.pl/1,76842,8356431,Kino_z_puszki_na_ciaстка.html (dostęp 7.04.2013).

⁴⁶ J. Orzechowska, *Artysta osobny*, „Film” 2005, nr 2, s. 50.

⁴⁷ bea, *Czarodziejka z Parislandii, czyli o kulisach realizacji filmu „Amelia”*, „Video and DVD Reporter” 2002, nr 7- 8, s. 39.

bowiem to miejsce takim, jakim by chciano, aby było. „*Amelia* pokazuje Paryż takim, jakim ludzie widzą go w marzeniach”⁴⁸.

Jeunet za pomocą obrazu opowiada o miłości, która również jest idealna. Akcja filmu toczy się w „mieście zakochanych”, co ma moim zdaniem duże znaczenie, choć może nie do końca uświadomione przez twórcę. Reżyser stwierdza, że jest to film o uczuciach, o miłości romantycznej. Mówi o takiej miłości, o której ludzie marzą, ale bardzo rzadko (lub nawet nigdy) spotykają w rzeczywistym życiu. Jest to uczucie jak z bajki.

Akcja *Amelii* osadzona jest w Paryżu, w drugiej połowie XX wieku⁴⁹, mimo iż wizualnie przypomina ono miasto z lat 30. Szczególne znaczenie ma Montmartre, ponieważ w tej dzielnicy mieszka i pracuje tytułowa bohaterka. Amelia jest kelnerką w małej kawiarni. Jest to typowo francuskie miejsce, które wyglądem wkomponowuje się w realia wspomnianej epoki, zresztą jak cała przestrzeń w filmie: z kamienicami, sklepami, barami, budkami telefonicznymi, wąskimi uliczkami i metrem. Oglądając dzieło Jeuneta nie można mieć wątpliwości, że przedstawia Paryż. Pojawia się w nim również, obok innych znanych miejsc, jeden z jego znaków rozpoznawczych, a mianowicie Notre – Dame. W *Amelii* jest zawarta esencja paryskości, a także francuskości w ogóle. Film ten stanowi „klucz do zrozumienia francuskiej duszy”⁵⁰. Jeden z jego recenzentów stwierdza: „*Amelia* to niezwykle zabawny film. Jest również olśniewający od strony technicznej. Wszystko to jednak nie tłumaczy zdumiewającego sukcesu, jaki odniósł we Francji. (...) Choć komedie zawsze cieszyły się we Francji wielką popularnością, publiczna dyskusja nad *Amelią* dowodzi, że widzowie dostrzegli w niej coś więcej – opis francuskiego ducha (...) Jeunet pokazuje nam brukowane ulice, strome schody, przeplata pocztówkowe obrazki Notre-Dame, Sacre-Couer, Pont des Arts z dachami kamienic, kawiarniami i stacjami metra w stylu art-nouveau”⁵¹.

Jeunet nawiązuje w swym filmie do poetyckiego realizmu z lat 30. Twórcą tego gatunku filmowego jest znany i ceniony francuski reżyser – Marcel Carne, autor takich dzieł jak: *Ludzie za mgłą*, *Hotel du Nord*, *Brzask*, *Komedianci*. Do przedstawicieli poetyckiego realizmu należą również między innymi: Jean Renoir (*Towarzysze broni*), Julien Duvivier (*Pepe le moco*), René Claire (*Pod dachami Paryża*). Dużą zasługę dla powstania tego gatunku

⁴⁸ Z *Jean-Pierre'em Jeunetem rozmawia Elizabeth Conter*, dz. cyt.

⁴⁹ Rozpoczyna się w 1973 roku, a kończy w 1997.

⁵⁰ G. Vincendeau, [bez tytułu], „Sight and Sound” 2001, nr 8.

⁵¹ Tamże.

filmowego miał poeta Jacques Prévert. Z nim nawiązał właśnie współpracę reżyser, której owocem był wspomniany nurt w kinie francuskim lat 30. „Marcel Carne i Jacques Prévert, który na potrzeby kina stał się scenarzystą i autorem dialogów, pracowali wspólnie przez 10 lat. Zbudowali filmowy świat, w którym do perfekcji doprowadzona została czarna poetyka mokrych trotuarów, ludzi żyjących na marginesie, zamglonych świtów i miłości bez nadziei na spełnienie”⁵².

Gatunek ten nazywany jest również czarnym realizmem, ponieważ jego wyznacznikiem jest romantyczny, czarny nastrój, pełen smutku i fatalizmu. Poza tym kluczową sprawą (jak w romantyzmie) są uczucia i to wokół nich zbudowana jest akcja. Filmy tego nurtu najbardziej skupiają się na życiu wewnętrznym bohaterów, ich problemach egzystencjalnych, przez co są zdaniem autorki pracy w znacznej mierze jednocześnie psychologiczne i filozoficzne. Sięgają głębiej, koncentrują się na tym, co dzieje się w ludzkiej duszy. Poruszają kwestie, które są ważne dla każdego człowieka. Postacie są mocno związane z symboliką na przykład dobra i zła, miłości i nienawiści, a ich przeżycia są uniwersalne. Dla tego kina charakterystyczna jest także piękna, poetycko wystylizowana forma. Przestrzeń stanowią wspaniałe pejzaże⁵³ połączone z niezwykłą muzyką. Obraz i dźwięk składają się na spójną całość, oddając przy tym doskonale stan ducha bohaterów. Zwykle sami oni analizują swoją sytuację życiową, prowadzą monolog wewnętrzny. Są nieszczęśliwi i samotni.

Wszystkie powyższe cechy składają się na poetyckość omawianego gatunku filmowego. Nazywa się on zaś realizmem poetyckim ze względu na to, że ukazuje postacie z życia codziennego, często pochodzące z proletariatu. Bardziej jest to jednak kino poetyckie niż realistyczne. Rzeczywistość ma wyrażać to, co dzieje się „w środku” bohaterów. Realizm ten jest więc zewnętrzny, najważniejszą kwestią jest natomiast wnętrze postaci, ich uczucia i rozterki. „Wprowadzano na ekrany zwykłych ludzi często proletariackiego pochodzenia i codzienne realia, ale w gruncie rzeczy chodziło wyłącznie o uniwersalne przeżycia i problemy. Poetyckość pełniła rolę dominującą. Postacie były nacechowane symboliką, a ich życiem rządziło zdążające do dramatycznych rozwiązań przeznaczenie. Otaczająca

⁵² http://www.rfi.fr/actupl/articles/087/article_674.asp (dostęp 21.06.2013).

⁵³ Często pojawia się Paryż.

rzeczywistość, starannie wystylizowana, ściśle współgrała ze stanem wewnętrznym bohaterów. Niosło to spójną, zdominowaną tragizmem wizję człowieka i świata”⁵⁴.

Twórca *Amelii* czerpie z realizmu poetyckiego. Inspiruje się reżyserami z tego okresu kina francuskiego. Wyznaje: „Reżyseria jest dla mnie grą. Czasami świadomie wykorzystuję pewne elementy innych obrazów, żeby złożyć hołd moim ulubionym twórcom”⁵⁵. W filmie Jeuneta można odnaleźć wiele takich elementów. Jak już wspomniano, Paryż osadzony jest właśnie w latach 30., na co wskazuje wygląd miasta, a także kostiumy bohaterów i muzyka w stylu retro. Ponadto reżyser odwołuje się do konkretnych dzieł mistrzów realizmu poetyckiego. „*Amelia* jest wręcz nasycona aluzjami i cytatami z klasycznych francuskich filmów”⁵⁶. Jeunet czerpie „z populistycznego nastroju magicznego filmu Rena Claira *Pod dachami Paryża* (1930), z melancholii arcydzieł realizmu poetyckiego, takich jak *Brzask* czy *Hotel du Nord*, które wyreżyserował Marcel Carne”⁵⁷. Ostatni z wymienionych filmów przychodzi na myśl, gdy widzi się „kanał Saint-Martin, do którego *Amelia* puszcza *kaczki*”⁵⁸. Nie tylko miejsca, ale i postacie odsyłają do tych reżyserów. „Filmowy świat Jeuneta pełen bywalców barów i opryskliwych właścicieli sklepów, sięga do motywów rodem z poetyckiego realizmu (...) widzimy jak reżyser znacząco mruga do nas okiem”⁵⁹.

Zdaniem autorki warto zastanowić się nad wymienionymi wcześniej wyznacznikami realizmu poetyckiego w odniesieniu do *Amelii*. Zgodnie z tym nurtem film Jeuneta jest przede wszystkim opowieścią o uczuciach (o miłości), przeżyciach tytułowej bohaterki i jej wewnętrznej przemianie. Rzeczywistość, która otacza *Amelię* jest wyrazem stanu jej ducha, emocji i myśli. Bohaterka, tak jak inne postacie dzieł realizmu poetyckiego, jest samotna i ucieka od społeczeństwa. Chowa się w świecie swojej wyobraźni, woli żyć marzeniami. Prowadzi również często monolog wewnętrzny, który jest widoczny za pośrednictwem jej telewizora. Rekwizyt ten ujawnia jej myśli, smutki, obawy o przyszłość. Ogląda w nim swój możliwy, straszny los, który ją spotka jeżeli nie zmieni swojego zachowania. *Amelia* przy tym płacze, toczy się w niej wewnętrzny spór, aż w końcu dojrzewa decyzja o otwarciu się na

⁵⁴ <http://www.akademiafilmowa.pl/dynamic/?widok=film&semestr=4&wyklad=38> (dostęp 21.06.2013), cytat jest fragmentem wykładu Zygmunta Machwitza z 25.02.2013 zatytułowanego *Realizm poetycki Marcela Carne*. Omówienie jest dostępne jedynie na stronie internetowej Akademii Filmowej.

⁵⁵ J. Orzechowska, *Wolę komputerowe niebo*, dz. cyt., s. 49.

⁵⁶ T. Jopkiewicz, *Cały świat jest Paryżem*, „Życie” 19.10.2001.

⁵⁷ A. Bukowiecki, *Amelia*, „Życie Warszawy” 19.10.2001, nr 27.

⁵⁸ G. Vincendeau, dz. cyt.

⁵⁹ J. Larcher, [bez tytułu], „Cahiers du cinéma” 2001, nr 5.

drugiego człowieka, na uczucie. Film Jeuneta jest w znacznej mierze psychologiczny i romantyczny z powodu wspomnianej samotności i konfliktu. Romantyczna jest także miłość Amelii i Nino.

Ponadto spotykamy tu charakterystyczny dla omawianego gatunku symbolizm. Amelia reprezentuje dobro i miłość⁶⁰, a Collignon – zło, choć nie ma ono aż tak przerażającej postaci. Kiedy bohaterka karze sprzedawcę, o którym mówi, że nie ma serca, wówczas można powiedzieć, że dobro triumfuje nad złem.

Istotny jest nie tylko związek świata zewnętrznego ze światem wewnętrznym Amelii, ale piękna, poetycka forma filmu objawiająca się zarówno w warstwie wizualnej (magicznym Paryżu), jak i dźwiękowej (pełnej harmonii muzyce). Wszystko tworzy doskonałą jedność.

Różnica między dziełem Jeuneta a przedstawicielami realizmu poetyckiego jest taka, że jego dzieło nie jest przepełnione fatalizmem i czarnym nastrojem. Mimo pewnej melancholii *Amelia* jest pogodna, daje nadzieję, a oglądanie jej sprawia radość, a nie smutek. Film dobrze się kończy, tytułowa bohaterka odnajduje szczęście w ramionach ukochanego.

Sam reżyser *Amelii* wskazuje na realizm poetycki jako na jedno ze źródeł swojej twórczości. Stwierdza: „Robienie realistycznych filmów mnie nie interesuje. Fascynuje mnie to, co jest pod powierzchnią rzeczywistości. (...) wolę Préverta od realistów. Tak po prostu czuję”⁶¹.

Na podsumowanie pragnę przytoczyć słowa jednego z francuskich recenzentów: „W przeciwieństwie do większości ostatnich produkcji kina francuskiego, nowy film Jean-Pierra Jeuneta nie czerpie nic z kina amerykańskiego. Trudno jest nawet wyobrazić sobie bardziej francuski film. Może się to wydawać dziwne, Jeunet bowiem, w przeciwieństwie do swoich kolegów po fachu (Kassovitz, Kouen), nakręcił film w Hollywood – czwartą część *Obcego* (...). Jeunet jest być może nawet jedynym reżyserem, który nie został uwiedziony przez syreny amerykańskiego przemysłu filmowego. (...) tworzy kino współczesne i popularne, jednocześnie inspirując się filmami mistrzów kinematografii”⁶².

⁶⁰ Dzieło Jeuneta opowiada o Amelii, a tym samym o miłości, gdyż postać ta stanowi jej uosobienie, jest to na początku jedynie miłość bliźniego i chęć pomagania innym, a dopiero później uczucie do mężczyzny.

⁶¹ Z *Jean-Pierre'em Jeunetem rozmawia Elizabeth Conter*, dz. cyt.

⁶² J. Larcher, dz. cyt.

1.3. Baśń i miłość jak z bajki

Amelia nie bez przyczyny określana jest przez krytyków jako „baśń na ulicach Paryża”⁶³ czy „czarodziejka z Parislandii”⁶⁴. „Gdyby bracia Grimm żyli w XXI wieku, to oni zapewne wymyśliliby bajkę o Amelii Poulain, bo czarodziejka z Montmartre pasuje jak ulał do Śnieżki, Czerwonego Kapturka i Kopciuszka. Zastąpił ich francuski reżyser Jean-Pierre Jeunet”⁶⁵. „Bajkowość fabuły znać już w oryginalnym tytule filmu – *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, czyli *Zmyślane przeznaczenie Amelii Żrebak*”⁶⁶.

Miejsce, w którym rozgrywa się akcja filmu jest jak z bajki⁶⁷. Paryż nie przypomina realistycznego miasta. Nie jest to jedynie stolica Francji z lat 30., związana mocno z realizmem poetyckim, ale właśnie baśniowa kraina. „Jest to Paryż (...) sympatyczny, pełen barwnych charakterologicznie ludzi, gdzie ani przez moment nie ma brutalności i zbrodni. A dobra, niezwykła dziewczyna (...) może rzeczywiście bezpiecznie chodzić i... rozsiewać dobro”⁶⁸. Jedynym czarnym charakterem jest gburowaty właściciel straganu z warzywami – Collignon. Nie dopuszcza się on jakiegś strasznej zbrodni. Jego moralnie złym uczynkiem jest upokarzanie swojego mało inteligentnego pracownika – Luciena. Postępuje nagannie, ale na świecie są przecież o wiele gorsze rzeczy od zachowania sprzedawcy. *Amelia* ukazuje miejsce, jakiego nie spotka się w prawdziwym życiu⁶⁹.

Jeunet upiększył Paryż za pomocą komputera. Dodał pewne, często nadzwyczajne elementy, a te, które kłóciły się z jego wizją po prostu usunął lub przekształcił. Dla swoich potrzeb zmodyfikował na przykład wygląd nieba. Stwierdza: „Czasami starałem się sobie wmówić, że zła pogoda ma też swoje dobre strony – dzięki temu dane ujęcie będzie miało niepowtarzalną atmosferę, no wiecie, ludzie chodzący pod parasolami, krople spadające w kałuże, mgła i dziwne odgłosy. Ponieważ jednak nakręcony materiał poddaliśmy obróbce cyfrowej, czasami, gdy pochmurne niebo nie pasowało mi do jakiegś sceny, zmieniałem je po

⁶³ <http://www.filmweb.pl/reviews/Ba%C5%9B%C5%84+na+ulicach+Pary%C5%BCa-307> (dostęp 23.03.2013).

⁶⁴ bea, *Czarodziejka z Parislandii, czyli o kulisach realizacji filmu „Amelia”*, dz. cyt., s. 38.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ http://wyborcza.pl/1,76842,8356431,Kino_z_puszki_na_ciakka.html, (dostęp 7.04.2013).

⁶⁷ W pracy stosowane są określenia zarówno „baśń”, jak i „bajka”, ale autorka ma świadomość odrębności tych pojęć (bajka jest krótkim wierszowanym utworem, a więc różni się od baśni). „Baśń” jest używana w odniesieniu do *Amelii*, która jest utrzymana w takiej konwencji, natomiast „bajka” - kiedy opisywana jest miłość Amelii i Nino lub wygląd Paryża (potocznie mówi się, że „coś jest jak z bajki”).

⁶⁸ M. Malatyńska, *Amelia*, dz. cyt.

⁶⁹ Miejsce to można określić również mianem Arkadii, którą w pewien sposób tworzy *Amelia* uszczęśliwiająca innych bohaterów.

prostu na pogodnie⁷⁰. Nie miało to być jednak niebo całkowicie pozbawione chmur, gdyż, jak sam przyznaje, bardzo je lubi: „Zmieniliśmy niebo, jeżeli było czyste. Nienawidzę czystego nieba (...) Wolę chmury⁷¹. Pewne chmury sam wykreował. Jedna z nich ma kształt zająca, a inna misia. Reżyser usunął też elementy niepożądane. Dzięki technice cyfrowej pozbył się graffiti z murów, nieczystości z ulic i samochodów stojących na chodnikach.

Jeunet dokonał szeregu zmian. Nasycił miasto światłem i kolorami. Wszystkie jego zabiegi są uzasadnione, „ta technika służy całemu klimatowi baśni i całemu nastrojowi marzenia⁷². Przedstawiona przez reżysera przestrzeń jest barwna i jasna, niczym świat baśni. Z reguły bowiem, w przeciwieństwie do szarej rzeczywistości, mieni się on kolorami i odznacza dobrą aurą. Elementy te oddają radosny, choć z powodu pewnych okoliczności momentami budzący grozę i smutek, nastrój, który panuje w baśni, gdzie wydarzenia zawsze zmierzają do szczęśliwego zakończenia. Tak jest również w przypadku *Amelii*. „Po ostatniej scenie mógłby pojawić się napis *i żyli długo i szczęśliwie*. Bo *Amelia* pozwala wierzyć, że życie może być bajką⁷³. Wszystko dobrze się kończy: uosabiający zło Collignon zostaje ukarany, miłość zwycięża i tytułowa bohaterka odnajduje szczęście.

Miłość w filmie Jeuneta jest niczym z bajki. Jest to miłość idealna, taka, o której wszyscy marzą. Reżyser stwierdza: „*Amelia* to romantyczna opowieść o miłości, a nie realistyczna opowieść o miłości, a ludzie potrzebują tego⁷⁴. *Amelia* Poulain zakochuje się w Nino Quincampoix od pierwszego wejrzenia, który jest jej prawdziwą „drugą połówką”. Oboje mieli trudne dzieciństwo, są marzycielami i otoczenie postrzega ich jako „dziwaków”. Cechuje ich też ciekawość świata, dobroć oraz nieśmiałość, choć nieśmiałość *Amelii* jest większa. Oboje są jedynekami. Marzyli zawsze o rodzeństwie, z którym mogliby się bawić. Mieszkają w odległości od siebie zaledwie paru kilometrów. Nie wiedzieli o swoim wzajemnym istnieniu. Mogli je jednak „przeczuwać”, gdyż jedna ze scen, w której kadr podzielony jest na pół, pokazuje jak będąc dziećmi jednocześnie wysyłają sygnały świetlne – tzw. „zajączki”. Nie mieli świadomości, że skierowują je do siebie, ale obraz nasuwa taką interpretację. W końcu, kilkanaście lat później, na siebie trafiają. Nino uświadamia sobie, że zna tę dziewczynę od zawsze, ze snów.

⁷⁰ Z *Jean-Pierre'em Jeunetem rozmawia Elizabeth Conter*, dz. cyt.

⁷¹ http://www.indiewire.com/article/interview_the_fabulous_destiny_of_jean-pierre_jeunet (dostęp 28.11.2012).

⁷² M. Malatyńska, *Amelia*, dz. cyt.

⁷³ P, *Amelia*, „Kulisy” 21.10.2001.

⁷⁴ <http://www.avclub.com/articles/jeanpierre-jeunet,13742/> (dostęp 28.11.2012).

Bardzo romantyczna jest scena pocałunku zakochanych, która odbywa się w całkowitej ciszy. Wtedy tak naprawdę się poznają, ale tylko za pomocą ust, dotyku. W całym filmie nie znajdzie się ich bezpośredniej rozmowy. Mówią do siebie tylko przez telefon albo Amelia kręci głową w odpowiedzi na pytania Nino. To milczenie, zwłaszcza gdy się całują, ma duże znaczenie. Pokazuje, że miłość nie potrzebuje słów. Między Amelią i Nino dochodzi do stosunku seksualnego. Widzimy rozpromienioną tytułową bohaterkę, która obejmuje przytulonego do niej śpiącego mężczyznę. Na końcu filmu szczęśliwi jadą na motorowerze Nino. Przychodzi tu na myśl scena z baśni, w której księżę zabiera królową na swoim rumaku. Koniem jest w tym przypadku motorower⁷⁵.

Ukochany Amelii jest księciem. Ona natomiast przypomina kilka postaci z baśni. Łączy w sobie Królową Śnieżkę, Czerwonego Kapturka i dobrą wróżkę. Można ją też nazwać aniołem.

Amelia jest podobna z fizjonomii do Królowy Śnieżki. Ma czarne włosy i białą skórę. Poza tym jak wszystkie królowy „ucieleśnia ideał kobiecej delikatności, łagodności i niewinności. Jest romantyczna i aseksualna⁷⁶. Dopiero dzięki interwencji malarza (...) decyduje się na kontakt z wymarzonym Nino⁷⁷. Na jej związek z Królową Śnieżką wskazuje też krasnal ogrodowy. Jest tylko jeden krasnoludek, ale przywołuje on skojarzenie z baśnią *O Królowie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach*.

Tytułowa bohaterka przypomina Czerwonego Kapturka z racji swojego kostiumu. Zwykle ubiera się na czerwono i „nosi wielkie buty, które sprawiają, że wygląda jak dziecko. Wrażenie to dodatkowo pogłębiają wielkie oczy i krótka grzywka⁷⁸. Jak już wspomniano, Amelia z charakteru przypomina dziecko. Ubiór postaci, to co zewnętrzne, koresponduje więc z jej wnętrzem. Bohaterkę łączy z Czerwonym Kapturkiem również motyw wędrówki, z tą różnicą, że jej podróż nie jest fizyczna, lecz wewnętrzna.

⁷⁵ Lech Kurpiewski w ten sposób opisuje ostatnią scenę *Amelii*: „W ostatniej scenie filmu zakochani Amelia i Nino niczym Zaczarowaną Doróżką z wiersza Gałczyńskiego mkną przez Paryż motorowerem”. Cyt. za: L. Kurpiewski, *Zaczarowany motorower*, „Film” 2001, nr 10, s. 49. Jeunet prawdopodobnie nie zna wierszy Gałczyńskiego. Motorower symbolizuje wspomnianego konia, na którym jadą księżę i królowa, czyli Nino i Amelia.

⁷⁶ Nie jest to do końca prawda, gdyż, jak mówi narrator, stosunku seksualnego *próbowała raz czy dwa, ale się zawiodła* (przyp. A. L.). Autorem przekładu dialogów w filmie, wydanym na DVD przez Gutek Film, jest Anna Wonicka.

⁷⁷ G. Vincendeau, dz. cyt.

⁷⁸ Tamże.

Amelia przypomina dobrą wróżkę. Na to wskazuje jej postępowanie. Pomaga bliźnim odmieniając ich los na lepsze. Robi to z ukrycia, a sposoby jej działania są niekonwencjonalne⁷⁹. Tytułowa bohaterka zachowuje się jak anioł, który niesie ludziom pocieszenie i szczęście. Godzi rodziny⁸⁰, kojarzy pary⁸¹, sprawia, że jej ojciec odzyskuje radość życia i chęć działania. Dominik Bretodeau mówi barmanowi, że to Anioł Stróż musiał mu pomóc. Stwierdza, iż wzywał go dzwoniący telefon w budce. Kiedy dziewczyna uszczęśliwiła niewidomego, ten spojrział w górę i spłynęło na niego złote światło, od którego wręcz „zapłonął”. Ujęcie to pokazuje, że jego uradowane, rozżarzone serce dziękuje za zesłanego z nieba anioła. Jeżeli trzeba Amelia zachowuje się również niczym „*anioł sprawiedliwości*, bo wymierzyć potrafi także mściwą karę gburowatemu sprzedawcy jarzyn”⁸².

Pomysły tytułowej bohaterki są baśniowe: krasnal, który (podobno) ożył i zwiedza różne zakątki Ziemi czy listy miłosne zza grobu, które rzekomo napisał do konsjerżki jej zmarły mąż. Te fantastyczne zjawiska stanowią efekty działań Amelii. Są jednak w filmie elementy magiczne, będące owocami fantazji tytułowej bohaterki: uciekająca z akwarium złota rybka, która próbuje w ten sposób popełnić samobójstwo czy obdarzone życiem przedmioty, takie jak mówiąca lampka – świnka, dyskutujące obrazy zwierząt na ścianie. Animizacja przedmiotów jest charakterystyczna dla baśni.

Ostatnim baśniowym motywem, na który warto zwrócić uwagę jest figura mędrca. W baśni często pojawia się postać, która posiada ogromną wiedzę oraz szczególne moce pozwalające jej wpływać na świat i inne osoby, będąca przy tym przewodnikiem, nauczycielem dla innych bohaterów. Zazwyczaj jest to czarodziej, najczęściej w podeszłym wieku. W *Amelii* taką funkcję pełni Raymond Dufayel – kopista Renoira cierpiący na rzadką chorobę kości, które są tak kruche, że nazywany jest „Człowiekiem ze szkła”. Jest on pomocnikiem Amelii w jej wewnętrznej wędrówce i mistrzem dla Luciena⁸³.

⁷⁹ „Dobroczyenne działania bohaterki (...) są psotne, figlarne, kapryśne. I taki jest sam film: nieprzewidywalny, żywiołowy, błyskotliwy, kapryśny”. Cyt. za: pMoss, *Amelia*, „Gazeta Wyborcza” 19.10.2001.

⁸⁰ Przykład Dominika Bretodeau, który postanawia odezwać się do córki.

⁸¹ Wątek miłosny Georgetty i Josepha.

⁸² W. Cybulski, *Amelia*, „Dziennik Polski” 2.11.2001.

⁸³ Udziela mu lekcji rysunku, a przede wszystkim zmienia jego nastawienie względem Collignona. Uczy Luciena rymowanych przezwisk. Teraz Dufayel jest tym, z którego zdaniem się liczy. O przemianie Luciena opowiada jego kostium. Na początku, również przy pierwszej wizycie u malarza, ubrany jest podobnie do Collignona – w szary płaszcz (w nim pracuje). Później ma już na sobie sweter w kolorze zbliżonym (brązowym) do ubrania

1.4. Impresjonizm i filozofia *carpe diem* (epikureizm)

Wspomniany w poprzednim podrozdziale, Raymond Dufayel kreuje rzeczywistość. Jest artystą⁸⁴, który w pewnym sensie stwarza świat przedstawiony. Przypomina to trochę akt stwórczy Boga. Ów świat, jak spróbuje wykazać to autorka w tym podrozdziale, jest równie impresjonistyczny jak obrazy Dufayela. Stanowią one właściwie kopie jednego dzieła pod tytułem *Śniadanie wioślarzy* (1881) autorstwa francuskiego impresjonisty – Pierre’a Auguste’a Renoira (1841 – 1919). Jeunet nawiązuje swym filmem do impresjonizmu i to nie tylko z powodu malującego *Śniadanie wioślarzy* Dufayela. Cała forma *Amelii* wskazuje na ten styl malarski.

Wybór malarza i jego konkretnego dzieła dokonany przez reżysera nie jest przypadkowy. Renoir najbardziej lubił malować Paryż i scenki rodzajowe. Akcja *Amelii* rozgrywa się w Paryżu. Tematyka filmu i obrazu malarskiego jest nawet w pewnym sensie zbieżna. Bohaterowie *Amelii* znajdują się w radosnej scenerii, tak jak postacie w *Śniadaniu wioślarzy*. „Tło obrazu stanowi słynna restauracja nad Sekwaną⁸⁵, położona blisko kąpieliska La Grenouillere, miejsce wypadów paryżan za miasto, na łono natury”⁸⁶. Najczęstszym zaś miejscem spotkań postaci w filmie jest kawiarnia w dzielnicy Montmartre⁸⁷, gdzie pracuje tytułowa bohaterka. Tam toczą się rozmowy, a nawet rozkwita miłość. Panuje w niej miła atmosfera, niemal wszyscy się znają, gdyż większość klientów jest stałymi bywalcami. Jedynie Amelia nie nawiązuje głębszej przyjaźni, jest jakby nieobecna, podobnie jak dziewczyna ze szklanką z obrazu Renoira. Zwraca na to uwagę Dufayel, w chwili gdy Amelia podnosi do ust szklankę⁸⁸, mówiąc, że jedynie tej postaci nie potrafi należycie oddać. Później,

Dufayela – swojego mistrza. Razem z nim maluje. Najpierw rysuje warzywa, ale potem, gdy zmienia stosunek do swojego szefa, który ponadto śmiał się z niego, że maluje martwą naturę, stwierdza, że nie lubi jarzyn i tak jak jego nowy nauczyciel kopiuje obraz Renoira.

⁸⁴ Tak naprawdę trudno jest nazwać Dufayela artystą. Zajmuje się kopiowaniem obrazu, a więc zasługuje raczej jedynie na miano kopisty.

⁸⁵ Restauracja Fournaise’a. „Słynąca z dobrej kuchni i miłej atmosfery, była ulubionym miejscem spotkań żeglarzy”. Cyt. za: R. Cumrning, *Najsłynniejsze obrazy świata*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1998, s. 88.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Kawiarnia *Deux Moulins* przypomina nazwą salę balową – Moulin de la Galette, która, tak jak filmowa kawiarnia, mieści się w Montmartrze. „Moulin de la Galette to nazwa sali balowej przy ulicy Lepic w dzielnicy Montmartre. W świąteczne popołudnia wypełniał ją roztańczony, rozgadany, pijący tłum. Panowała atmosfera szczęścia i bez troski. Pewnego razu Renoir zabrał płótno do Moulin i namalował jego otoczenie”. Cyt. za: F. Salvi, *Impresjoniści: początki nowoczesnego malarstwa*, tłum. M. Mach, Łódź 1995, s. 50.

⁸⁸ Rekwizyt w postaci szklanki, czy w ogóle szklanego naczynia, od początku jest przypisany do tytułowej bohaterki. Już jako dziecko wodzi ona palcem po krawędzi kieliszka (choć z niego nie pije). Istotne jest to, że w każdym naczyniu, czy to szklance, czy kieliszku znajduje się alkohol. Zanim jeszcze Amelia pojawia się u

już prawie zawsze gdy rozmawia z Amelią, nawiązuje do dziewczyny z dzieła malarskiego, co stanowi metodę, dzięki której bohaterce jest łatwiej o sobie opowiedzieć. Tak jak owa dziewczyna ze szklanką znajduje się w samym sercu wydarzeń, a mimo to jest tak odległa. Znamienne jest również, że podczas pierwszej wizyty u malarza barwy kostiumu Amelii są bardzo zbliżone do kolorów na płótnie. Sam wzór jej bluzki, a mianowicie drobne kwiaty, także idealnie komponuje się ze *Śniadaniem wioślarzy*.

Kluczowe jest to, że Renoir nazywany jest „portrecistą szczęścia”⁸⁹. *Amelia* jest pogodnym filmem, który dobrze się kończy, a przyczynia się do tego Dufayel, który niczym Renoir jest autorem szczęścia (szczęścia Amelii). Co roku maluje ten sam obraz. To jest jego misja, która się kończy, gdy tytułowa bohaterka nawiązuje kontakt z Nino. Już nie jest tak wycofana jak wspomniana dziewczyna ze szklanką. Można zaryzykować stwierdzenie, że malarz, tworząc jedną kopię obrazu rocznie, podtrzymuje świat w istnieniu, filmowy Paryż. Po tym jak jego zadanie w związku z tytułową bohaterką dobiega końca, barwy na jego kolejnym dziele⁹⁰ są żywsze i radośniejsze. Oznacza to, że Amelia jest szczęśliwa, a wraz z nią on i cały świat, który teraz mieni się intensywnymi, jasnymi kolorami. Poprawia też pędzlem już nie dziewczynę ze szklanką, ale postać ubranego w garnitur i cylinder mężczyzny, którego nie było na wcześniejszych kopiach⁹¹. Przypomina on swoim ubiorem filmowego Hipolita – niespełnionego literata. Nie ma on cylindra, ale zawsze nosi garnitur. Jedno z ostatnich ujęć filmu sugeruje, że bohater ten jest, chociaż częściowo, szczęśliwy, ponieważ widzi na ścianie budynku napisane na czerwono słowa ze swojej nie wydanej książki.⁹² Nie wydaje się, aby następujące niemal zaraz po tym ujęciu pociągnięcie pędzlem wspomnianej postaci z obrazu było przypadkiem.

Dufayela, jest częstowana alkoholem u Mady Wallace. Po wizycie u malarza również pije wysokoprocentowy trunk – w barze, po tym jak oddała Dominikowi Bretodeau jego skarb z dzieciństwa. Ta nieśmiała dziewczyna czyni to dla dodania sobie odwagi, gdyż właśnie rozpoczyna się jej misja polegająca na uszczęśliwianiu innych.

⁸⁹ „Malował niewielkimi, jasnymi i pełnymi koloru plamami, bawił się światłem (...) swobodnie ustawiał postacie. Za jednym zamachem sportretował pełny życia, koloru i zapachów rozgardiasz paryskiej zabawy. Dzięki swoim obrazom zyskał miano *portrecisty szczęścia*”. Cyt. za: F. Salvi, *Impresjonisci: początki nowoczesnego malarstwa*, dz. cyt., s. 50.

⁹⁰ Nadal jest to kopia obrazu Renoira, choć pod pewnymi względami różniąca się od poprzednich.

⁹¹ Renoir również dodał postać mężczyzny w garniturze i cylindrze później, „na co wskazują odmienne niż w całości warstwy farby i ślady pod powierzchnią tego fragmentu, wskazujące na dokonanie zmian”. Cyt. za: R. Cumrning, *Najsłynniejsze obrazy świata*, dz. cyt., s. 89.

⁹² Cieszy się, do końca nie mogąc uwierzyć w to, co widzi (słowa: *Bez Ciebie dzisiejsze wzruszenia byłyby martwym naskórkiem dawnych uniesień* zostały napisane prawdopodobnie przez Amelię, która czytając wcześniej jego rękopis zwróciła na nie szczególną uwagę). Jego radość pokazana jest w filmie za pomocą

Przestrzeń, zarówno w obrazie malarskim, jak i filmowym, zmieniła się, ponieważ szczęśliwie odmieniło się życie tytułowej bohaterki. Amelia jest bowiem mocno związana ze *Śniadaniem wioślarzy*, a także całą przestrzenią w filmie.

Paryż ukazany w *Amelii* jest impresjonistyczny, zresztą jak cały film. Jeunet nasycił przestrzeń światłem i kolorami, wśród których dominują ciepłe barwy. Wszystkie te elementy są charakterystyczne dla impresjonizmu. Ponadto film, tak samo jak obrazy tego gatunku, nie jest realistyczny. Przypomina raczej bajkę lub marzenie. „Usiłując odnaleźć formę najbliższą pierwszemu wrażeniu, impresjoniści stworzyli nowy styl. Wolni całkowicie od tradycyjnych reguł, wykształcili ten styl tak, by pochwycić to wszystko, co odkrywali dzięki swej ogromnej wrażliwości. W rezultacie bez osłonek zrezygnowali z pozorów nawet odtwarzania rzeczywistości. Odrzucając obiektywny realizm, z rzeczywistości wzięli jeden tylko element – światło – by przy jego pomocy zinterpretować całą naturę”⁹³.

Reżyser *Amelii*, niczym impresjonista, za pomocą światła tworzy barwy, na przykład zieleń murów i schodów prowadzących do metra, którą w znacznym stopniu udoskonala cyfrowo. Poza tym kolory, a wraz z nimi postacie są często rozmyte. Wyglądają jak gdyby były pozbawione konturów. Sprawiają wrażenie niewyraźnych, zwłaszcza w chwili gdy wynurzają się z dalszego planu, co nie jest spowodowane tylko odległością. Nasuwa to skojarzenie z techniką impresjonistyczną. „Impresjoniści starali się oddać w malarstwie sposób, w jaki przedmioty przyciągają nasze spojrzenie i oddziałują na zmysły. Przedstawiali je tak, jak je bezpośrednio postrzegamy – pozbawione wyraźnych konturów, powiązane ze sobą światłem i powietrzem”⁹⁴. Znamienne jest również łączenie przez Jeuneta czerwieni z zielenią, na przykład w kostiumie *Amelii*. Istotne jest zestawienie tych barw w końcowej scenie, w której tytułowa bohaterka wygląda przez okno za odchodzącym Nino. Dziewczyna jest ubrana na zielono, a odsuwana przez nią zasłona ma czerwony kolor, który służy uwydatnieniu zieleni jej kostiumu oznaczającego mającą się za chwilę spełnić nadzieję

światła. Najpierw widzimy go schodzącego po schodach w cieniu. Natomiast potem, gdy czyta swoje słowa, pada na niego słońce (jego dusza się rozpromienia). Na zmianę nastroju Hipolita wskazuje też jego zachowanie – nie omija spokojnie napotkanej na drodze przeszkody, lecz ją przeskakuje. Ważne są również wzlatające w tej chwili gołębie. „(...) ptaki, podobnie jak anioły, są symbolami myśli, wyobraźni i szybkiego nawiązywania łączności z duchem”. Cyt. za: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 340. Ptaki latające wysoko oznaczają „pasję duchową”. Cyt. za: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 340. Wiąza się one z Hipolitem z racji wykonywanego przez niego zawodu (pisarza). Ponadto tak jak ptaki, jego uskrzydłona dusza wzlata ku słońcu.

⁹³ J. Rewald, *Historia impresjonizmu*, tłum. J. Guze, Warszawa 1985, s. 266.

⁹⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 74.

szczęśliwej miłości. Reżyser postępuje jak impresjoniści, czyniąc to dla własnego celu, którzy wiedzieli, że „aby na obrazie, który oglądany będzie w słabym świetle wnętrza, uzyskać kolory takie jak w słońcu, należy wprowadzić nie tylko zieleń, gdy idzie o trawę, ale i uzupełniającą czerwień, która tę zieleń udobitni”⁹⁵.

Dla reprezentantów tego stylu w malarstwie ważną rolę odgrywa harmonia. „Ich dzieła, pomimo, że przedstawiają sceny z codziennego życia, dają poczucie harmonii i porządku”⁹⁶. *Amelia*, tak jak obraz impresjonistyczny, tworzy jedność. Warstwa dźwiękowa⁹⁷ i wizualna doskonale się ze sobą komponują.

Należy zwrócić uwagę na najistotniejszą cechę impresjonizmu, którą można odnaleźć w *Amelii*. Wypływa ona z samej nazwy i idei tego kierunku w malarstwie. Chodzi mianowicie o uchwycenie impresji – wrażenia, krótkiej chwili, utrwalenie danego momentu na płótnie. Służy temu technika impresjonistyczna, którą stosuje na przykład Renoir. „Renoir maluje techniką w pełni impresjonistyczną, używając kolorów widma słonecznego i krótkich urywanych pociągnięć pędzla”⁹⁸. Podobnie Jeunet, za pomocą szybkich najazdów kamery, pokazuje ulotność chwili. Jego kamera, niczym pędzel w dłoni impresjonisty, rejestruje wrażenie.

Ideę chwytania impresji widać także w kompozycji filmu, a dokładniej – w pierwszej i ostatniej scenie, które stanowią swoistą klamrę. W pierwszym ujęciu pierwszej sceny narrator podaje dokładną datę (3.09.1973), godzinę (28 minut i 32 sekundy po osiemnastej), miejsce (ulica St. Vincent na Montmartrze) oraz prędkość skrzydełek muchy plujki (14670 uderzeń na minutę), która to o wskazanym czasie zostaje rozjechana przez samochód. Mówi też, że w tym samym momencie wiatr dostaje się pod obrus wprawiając w taniec kieliszki, a pan Coler po powrocie z pogrzebu przyjaciela wykreśla jego nazwisko z notesu telefonicznego. Dowiadujemy się również, że w tej samej chwili następuje zapłodnienie *Amelii*. To jest najważniejsza wiadomość, która wraz z poprzednimi informacjami, uwyrażniającymi jej znaczenie, zostaje uchwycona niczym na impresjonistycznym obrazie. Podobnie jest w

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ M. Howard, *Impresjonizm*, tłum. E. Cander – Karolewska, Warszawa 2004, s. 10.

⁹⁷ Muzyka jest harmonijna i stanowi dzieło Yanna Tiersena, który przy jej tworzeniu wykorzystuje następujące instrumenty: akordeon, fortepian oraz flet. Tytuły utworów są nazwane pod kątem *Amelii* i uczuć, jakie w danej chwili przeżywa. Jest to widoczne szczególnie wtedy, gdy w tytule pojawia się jej imię. Wszystkie motywy muzyczne odnoszą się jednak do głównej bohaterki i do określonej sytuacji, w której się znajduje.

⁹⁸ R. Cumring, *Najsłynniejsze obrazy świata*, dz. cyt., s. 88.

końcowej scenie. Poznajemy dokładną datę (28.09.1997), godzinę (11.00), temperaturę (24 stopnie Celsjusza), wilgotność powietrza (70 procent) i ciśnienie atmosferyczne (999 hektopaskali). W parku rozrywki, tuż obok kolejki duchów malakser do cukierków ślazowych wyrabia cukierki, na ławeczce parkowej Felix Lerbier dowiadyuje się, że liczba połączeń w jego mózgu jest większa niż atomów we wszechświecie, a u stóp Sacre Coeur benedyktyнки ćwiczą backhand. Po wszystkich wymienionych szczegółach, mających miejsce w tym samym czasie, pojawia się ujęcie szczęśliwej Amelii jadącej z Nino na motorowerze.

Kluczowe jest to, że w ostatniej scenie, tak jak w pierwszej, po wszystkich impresjach następuje ujęcie Amelii. Nie jest już to moment zapłodnienia, ale chwila potwierdzająca szczęście zakochanej bohaterki. Najważniejszym poprzedzającym ją ujęciem jest uchwycenie masy na cukier, wyrabianej w wesołym miasteczku, obok pociągu grozy. To miejsce nie jest przypadkowe. W pociągu grozy pracuje Nino. Mężczyzna w przebraniu kościotrupa straszy ludzi. Symbolizuje lęk Amelii. Dziewczyna początkowo boi się nawiązać kontakt z ukochanym, a gdy to się zmienia, jej życie staje się słodkie jak cukier.

Pierwsza i ostatnia scena stanowią klamrę kompozycyjną. Amelia przychodzi na świat i Amelia osiąga długo oczekiwane szczęście⁹⁹, które stanowi cel ludzkiego życia. Wszystkie wcześniejsze wydarzenia w filmie mają ku niemu zmierzać. Można powiedzieć, że coś się zamknęło, dopełniło się życie Amelii. Ważny jest fakt, że zarówno moment zapłodnienia, jak i otwarcie się na Nino mają miejsce we wrześniu, choć innego dnia.

Warto zwrócić uwagę na to, że początkowe ujęcia pierwszej sceny są przeplatane życiem i śmiercią: muchę plujkę rozjeżdża samochód (śmierć), wiatr, który wtargnął pod obrus, wprawia w taniec kieliszki (taniec – życie), pan Coler po powrocie z pogrzebu przyjaciela wykreśla jego nazwisko z notesu telefonicznego (śmierć) oraz zapłodnienie Amelii (życie). Natomiast w końcowej scenie nie pojawia się już motyw śmierci. Wszyscy są radośni: benedyktyнки ćwiczą backhand¹⁰⁰; Dominik Bretodeau jest szczęśliwy z wnukiem¹⁰¹; Hipolit widzi swoje słowa napisane na murze; Dufayel maluje nowy, wzbogacony o postać

⁹⁹ Tak jak w przypadku pierwszej sceny wszystkie szczegóły, jak data, temperatura itd., mają podkreślić wagę tej chwili.

¹⁰⁰ Gra – zabawa – życie; ponadto oddają się zabawie, a nie modlitwie czy pracy, które są regułami zakonu benedyktyńców.

¹⁰¹ Podaje mu kawałki gorącego kurczaka. Odrywanie parzącego mięsa należy do ulubionych czynności Bretodeau, dlatego też karmienie wnuka daje mu tak wiele szczęścia.

mężczyzny w garniturze i cylindrze, pogodniejszy obraz; ojciec Amelii w końcu udaje się w podróż, a tytułowa bohaterka pędzi wraz z ukochanym na motorowerze.

W świetle powyższych spostrzeżeń trudno się zgodzić z opinią Mirosława Przylipiaka, który uważa, że „poodrywanych zdarzeń, tak obficie wymienianych przez narratora, zupełnie nic nie łączy poza przypadkową współbieżnością w czasie. Nie ma między nimi żadnych tajemnych związków, żadnego ukrytego ładu, który by je integrował”¹⁰². Te zdarzenia, których pozornie nic nie łączy, tak naprawdę są ze sobą związane. Stanowią owe impresje, które wpisują się w stylistykę filmu. Nie jest to związek bezpośredni, na zasadzie logicznego wnioskowania. Integruje je idea impresjonizmu, która została w nich ukryta.

Można zaryzykować stwierdzenie, że impresjonizm w *Amelii* łączy się ściśle z filozofią tego obrazu filmowego. Film Jeuneta jest „piękny filozofią, myśleniem, zadumą, pełen fascynujących anegdot, radości wypływającej z dobroci, przyprawiony delikatną nutą sentymentalizmu”¹⁰³. Jest w nim widoczny epikureizm ze swoją słynną maksymą *carpe diem* (*chwytaj dzień*). Punkt wyjścia tej filozofii stanowi „założenie, że szczęście jest największym dobrem”¹⁰⁴ i „polega na doznawaniu przyjemności”¹⁰⁵. „Podstawową myślą Epikura było, że do szczęścia wystarcza brak cierpienia; brak cierpienia bowiem odczuwamy już jako przyjemność. Tłumaczy się to tym, że człowiekowi jest z natury dobrze, byle tylko nie unieszczęśliwiały go cierpienia; naturalny stan człowieka, gdy nic dobrego i nic złego go nie spotyka, jest stanem przyjemnym, sam proces życia, samo życie jest radością”¹⁰⁶.

Hedonizm głoszący ideę doznawania przyjemności, która prowadzi do szczęścia, łączy się w epikureizmie z kultem życia. „Życie jest dobrem, i to jedynym, jakie naprawdę na własność jest nam dane”¹⁰⁷. Epikurejczycy byli świadomi jego wartości. Zdawali sobie równocześnie sprawę z tego, że życie jest bardzo krótkie. „Dobro, jakie posiadamy, trzeba ocenić i użyć od razu, bo jest przemijające i jednorazowe”¹⁰⁸. Należy „chwytać dzień”, wykorzystać jak najlepiej dany nam czas, cieszyć się każdą chwilą. Nie potrzeba nam wiele do szczęścia, jedynie brak cierpienia. Według epikureizmu, jeżeli doceniamy drobne

¹⁰² M. Przylipiak, *Amelia, córka Weroniki*, w: *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, dz. cyt., s. 229.

¹⁰³ M. Lenarciuński, *Intrygi szczęścia*, dz. cyt.

¹⁰⁴ W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2007, s. 155.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, s. 155 – 156.

¹⁰⁷ Tamże, s. 156.

¹⁰⁸ Tamże.

przyjemności oraz przyjaźń, jesteśmy ludźmi prawdziwie szczęśliwymi. Epikureizm „szerzył kult przyjaźni i szlachetnego, wysubtelnionego życia (właśnie to wysubtelnienie życia zwane dziś bywa *epikureizmem*)”¹⁰⁹. „Najskromniejsze przyjemności – grono przyjaciół i kwiaty w ogrodzie – były dla epikurejczyków największymi przyjemnościami”¹¹⁰.

W filmie Jeuneta można odnaleźć echa założeń filozofii epikurejskiej. Zwraca on widzowi uwagę na przemijalność życia i apeluje, aby wykorzystać dary, jakie przynosi nam los. Nie można się zagapić, gdyż, jak mówi Raymond Dufayel, *Z szansą jest tak, jak z Tour de France. Czekasz, a potem chwila i przejechali. Trzeba łapać tę chwilę, zanim przeminie*. Dany nam czas upływa bardzo szybko. Dominik Bretodeau stwierdza: *Życie jest dziwne. Gdy jesteś dzieckiem, wlecze się, a potem nagle masz pięćdziesiąt lat*. Rozmowy o pogodzie (*piękna pogoda, dziwna pogoda*) są według Hipolita wyrazem lęku przed upływającym czasem. Znamienne jest również częste pojawianie się w kadrze zegara czy to na dworcu i towarzyszące temu zaznaczanie przez narratora dokładnej godziny, czy też w przestrzeni mieszkania Dufayela, gdyż w końcu to on głosi hasło *carpe diem*.

Amelię określa się jako „hymn na cześć życia”¹¹¹ Lucien mówi: *Życie jest piękne*. Ma ono ogromną wartość i przynosi wiele radości. Wystarczy podziwiać jego uroki, cieszyć się z małych rzeczy, idąc za przykładem tytułowej bohaterki, która ceni drobne przyjemności. Egzystencja składa się właśnie z takich drobiazgów. Ten kult życia również wskazuje na obecność epikureizmu w filmie.

Ostatnią cechą charakterystyczną dla tej filozofii, którą można wyłowić z dzieła Jeuneta, jest znaczenie przyjaźni. Z pomocą dwóch przyjaciół, a mianowicie Luciena i Raymonda Dufayela, wobec których Amelia również zachowuje pewien dystans, ale zaczyna powoli się otwierać, pokonuje swoją nieśmiałość i nawiązuje kontakt z Nino, dzięki czemu osiąga szczęście. Idzie za radą malarza i „chwytą dzień”, a dokładniej mówiąc – miłość.

¹⁰⁹ Tamże, s. 157.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ <http://www.gutefilm.pl/amelia/tresc1.htm> (dostęp 7.04.2013).

1.5. Groteska oraz animacja i komiks

W *Amelii* można odnaleźć wiele elementów, które są groteskowe lub przywodzą na myśl filmy animowane czy komiksy.

Bohaterowie filmu znajdują się na pograniczu groteski. Ich cechy charakteru zostały wyolbrzymione, przez co reprezentują pewien określony typ człowieka: Joseph – patologicznego zazdrośnika, Georgetta – hipochondryczkę, Collignon – gbura, Amandyna Poulain¹¹² – choleryka (w znaczeniu typu osobowości), Rafael Poulain¹¹³ – osobę niesamowicie oschłą. Postacie w *Amelii* nie są jednak takimi karykaturami, jakie spotykamy na przykład w filmie *Delicatessen*, który jest czarną komedią, „zamiast galerii karykatur mamy tu – i owszem, przenikliwie i przewrotne, ale ciepłe – portrety ludzkie”¹¹⁴.

Jeunet sprawia wrażenie człowieka dobrze znającego się na psychologii, zdolnego do zajrzenia w głąb ludzkiej duszy, odkrycia jej lęków i fobii. Prezentacji bohaterów swojego filmu dokonuje przez zdradzenie ich dziwactw, zaznaczenie, co lubią oraz czego nie lubią. Francuski reżyser potrafi pokazać swoje psychologiczne umiejętności w obrazie filmowym. „Tak wypierający się wszelkich związków z realizmem Jeunet jest przecież mistrzem psychologicznej miniatury. Jego bohaterowie są z jednej strony umowni, narysowani na pograniczu groteski, z drugiej – uderzająco prawdziwi i naturalni w sposobach reakcji. Ich najistotniejsze cechy zostały wyolbrzymione, ale punktem wyjścia jest przenikliwa obserwacja ludzkich zachowań”¹¹⁵.

Groteska jest ponadto widoczna w zdjęciach. Postacie są na nich często powiększone i zniekształcone. „Wszechobecna kamera o krótkich soczewkach deformuje (...) i wyolbrzymia”¹¹⁶.

Amelia posiada wiele cech charakterystycznych dla animacji. Obdarzone życiem przedmioty wskazują nie tylko na wspomnianą baśń, ale również na filmy animowane. Często w nich bowiem nagle ożywają meble, narzędzia, zabawki i inne rzeczy.

¹¹² Matka Amelii.

¹¹³ Ojciec Amelii.

¹¹⁴ W. Kuczok, *Zauważalność*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 30, s. 13.

¹¹⁵ T. Jopkiewicz, *Cały świat jest Paryżem*, dz. cyt.

¹¹⁶ J. Orzechowska, *Artysta osobny*, dz. cyt., s. 50.

Sztucznie wyolbrzymione dźwięki są również elementem, z którym mamy do czynienia w animacji. W *Amelii* jest bardzo dużo takich dźwięków, na przykład: śmiechu z Collignona, krzyku małej Amelii przerażonej próbą samobójczą złotej rybki, zderzenia samobójczyni z Amandyną Poulain¹¹⁷, odsuwania płytki w łazience, kroków konserwatora automatów pokazanych w zwolnionym tempie¹¹⁸, dźwięków towarzyszących scenie, w której Georgetta kocha się z Josephem¹¹⁹.

Innymi pomysłami rodem z filmu animowanego są: zamiana Amelii w kałużę wody, obrazująca rozpacz dziewczyny po tym, jak Nino, z którym nie odważyła się nawiązać kontaktu, wychodzi z kawiarni oraz klucz migoczący w kieszeni bohaterki. Podkreślone jest w ten sposób znaczenie tego rekwizytu. Pojawia się również filmowa postać – Zorro, która występuje nie tylko w kreskówkach. Amelia wyobraża sobie jak kreśli znak Zorro na drzwiach mieszkania Collignona, po tym jak ukarała go płatając mu nieprzyjemny figiel. Natomiast w innej scenie, w której robi sobie zdjęcie, faktycznie ma na sobie strój zamaskowanego bohatera.

Bohaterowie opisywanego dzieła filmowego często wyglądają jak w kreskówce. Spowodowane jest to kątem ustawienia kamery. „Wiele ujęć kręcono pod tak dziwacznymi kątami, że wydawały się całkiem nonsensowne i niezrozumiałe. Audrey¹²⁰ często skarżyła się, że wygląda idiotycznie i przypomina postać z kreskówki, ale Kassovitz¹²¹ pocieszał ją, mówiąc: *Owszem, ale zaufaj temu facetowi. Jest naprawdę dobry, po prostu mu zaufaj*”¹²². W filmie, podobnie jak w animacjach, mamy do czynienia z szybkim ruchem kamery i obiektów, na przykład pociągu lub Amelii jadącej ruchomymi schodami. Montaż jest bardzo dynamiczny. W jednym z wywiadów sam reżyser stwierdza: „Kiedy ostatnio ponownie obejrzałem *Amelię*, byłem zaszokowany – stwierdziłem, że musiałem nagle oszaleć w trakcie montażu. Wszystko w niej tak szybko się rusza!”¹²³.

¹¹⁷ Matka Amelii ginie na miejscu. Zwielokrotniony dźwięk potęguje grozę sytuacji. Dodatkowo pojawia się całkowita ciemność – również motyw, który jest obecny w filmach animowanych.

¹¹⁸ Spotęgowanie tego dźwięku, jak również odgłosu odsuwania płytki, wskazuje na wagę obu momentów.

¹¹⁹ Dodatkowo podczas ich stosunku poruszają się przedmioty, co ma pokazać siłę namiętności.

¹²⁰ Audrey Tautou – odtwórczyni roli Amelii (przyp. A. L.).

¹²¹ Mathieu Kassovitz – aktor grający Nino Quincampoix (przyp. A. L.).

¹²² bea, *Czarodziejka z Parislandii, czyli o kulisach realizacji filmu „Amelia”*, dz. cyt., s. 39.

¹²³ J. Orzechowska, *Wolę komputerowe niebo*, dz. cyt., s. 50.

Film Jeuneta posiada również cechy, które są wspólne dla kreskówki i komiksu. Na oba źródła inspiracji wskazują dodane przez reżysera strzałki, które są skierowane na rodziców Amelii podczas prezentacji ich charakteru (zaciśnięte usta Rafaela świadczą o nieczułości, a tiki nerwowe Amandyny – o słabych nerwach) oraz podobne do komiksowych „dymków”, pojawiających się także w animacji, „chmurki” przy postaci Amelii w momencie gdy wyobraża sobie zajęcia Nino, które opisuje jej Ewa.

Amelia „jest jak koktajlowa mieszanka. Musuje wideoklipowym montażem i komiksowym skrótem”¹²⁴. Wszystkie składniki tej mieszanki doskonale ze sobą współgrają. Jeunet umiejętnie łączy ze sobą różne style: poetycki realizm, baśniowość, impresjonizm, groteskę, animację i komiks oraz surrealizm.

1.6. Surrealizm i wstęga Möbiusa

Surrealizm wiąże się z koncepcją Freuda oraz baśnią. Freud dzięki swojej teorii dotyczącej marzeń sennych i marzeń na jawie oddał wielkie usługi surrealizmowi. Natomiast baśń pod pewnymi względami przypomina ludzkie fantazje¹²⁵. W jednym i drugim przypadku pojawiają się cudowne wydarzenia i magia, przedmioty nabierają życia¹²⁶, a sprawy przybierają szczęśliwy dla nas obrót. Baśń i marzenie mają więc ze sobą wiele wspólnego. Na fakt ten wskazują sami przedstawiciele psychologii głębi: „Badacze o orientacji związanej z psychologią głębi podkreślają podobieństwa zachodzące między fantastycznymi wydarzeniami w (...) baśniach a fantastycznymi wydarzeniami w snach i marzeniach na jawie osób dorosłych. Mają oni na myśli zaspokojenie pragnień, pokonanie wszystkich rywali, zniszczenie wrogów. Badacze ci wyciągają stąd wniosek, że do zniewalających właściwości owych utworów należy wyrażanie tego, co normalnie nie jest dopuszczane do świadomości”¹²⁷.

¹²⁴ W. Cybulski, *Amelia*, dz. cyt.

¹²⁵ Sama jest w końcu owocem wyobraźni, co łączy ją z koncepcją ojca psychoanalizy, a tym samym z surrealizmem.

¹²⁶ Przykłady animizacji odnoszące się do *Amelii* łączą się również z surrealizmem, gdyż są produktem fantazji tytułowej bohaterki. Przedstawiony w nich świat jest kolorowy i optymistyczny. Marzymy raczej o pozytywnych, miłych nam rzeczach.

¹²⁷ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 87.

Amelia jest owocem bogatej wyobraźni Jeuneta. „Każde ujęcie w tym pełnym życia, wzruszającym filmie niesie w sobie szaleństwo wyobraźni i poezję”¹²⁸. Jednocześnie świat przedstawiony w filmie jest produktem fantazji tytułowej bohaterki. Widzimy nie tylko niezwykle oryginalne pomysły młodej dziewczyny, ale także projekcję jej świadomości, rzeczy wyobrażone, których nie spotyka się w rzeczywistości, takie jak: złota rybka próbująca popełnić samobójstwo czy dyskutujące ze sobą obrazy. W ostatnim przypadku to nie malowidła rozmawiają, ale Amelia prowadzi ze sobą dialog wewnętrzny. Jest on pokazany właśnie za pomocą tych obrazów. Podobnie jest z suflerem, który rzekomo podpowiada tytułowej bohaterce ostre słowa, jakie należą się Collignonowi za upokarzanie Luciena. Sprzedawca nazywa go między innymi warzywem. Kwestia: *Pan to by nie mógł być warzywem, bo nawet karczoch*¹²⁹ *ma serce* pochodzą przecież od samej Amelii.

Warto zwrócić uwagę na elementy tego obrazu filmowego, które przywodzą na myśl działanie wyobraźni, a mianowicie na ostrość i ruch kamery. Można zaryzykować twierdzenie, że rozmyte kontury postaci, zwłaszcza wyłaniających się z dalszego planu, wskazują nie tylko na obecny w *Amelii* impresjonizm, ale również fantazję tytułowej bohaterki, stąd ich niewyraźność.

Drugim elementem są dynamiczne najazdy kamery i szybko zmieniające się, różne co do wielkości plany filmowe. Przypomina to sposób działania fantazji, w której jedne obrazy dynamicznie przeobrażają się w inne. W filmie Jeuneta „(...) nagle zmiany skali, zbliżenia przedmiotów i twarzy przeplatają się z długimi i skomplikowanymi najazdami kamery”¹³⁰. Zaraz po nich reżyser stosuje „prostotę portretowych kadrów”¹³¹. „Wszystko to służy przekonaniu widowni, że smak życia jest zaskakujący, że to, co najzwyklejsze i to, co niezwykle, sąsiaduje ze sobą i się przenika”¹³². Ma również za zadanie pobudzić fantazję widza. *Amelia* jest pełna „prowokujących wyobraźnię zdjęć”¹³³.

Wyobraźnia, a także sen łączą się ściśle z surrealizmem. Surrealizm, nazywany również nadrealizmem, „jest bezpośrednio związany z odkryciami psychologii – początkowo

¹²⁸ Podaję za materiałami promocyjnymi filmu *Amelia* wydanymi przez Gutek Film.

¹²⁹ Collignon jest związany ze sprzedawanym przez siebie warzywem (karczochem, który różni się od niego tym, że posiada serce). Kiedy Dufayel mówi, że nie lubi karczochów oznacza to, że nie znosi Collignona (przyp. A. L.).

¹³⁰ G. Vincendeau, dz. cyt.

¹³¹ T. Jopkiewicz, *Cały świat jest Paryżem*, dz. cyt.

¹³² Tamże.

¹³³ R. B. Niemojewski, *Amelia*, „Machina” 2001, nr 10, s. 82.

Freuda, później Junga – i nawiązuje do teorii podświadomości”¹³⁴. Jego założenia są rozwinięciem koncepcji ojca psychoanalizy. „Surrealiści wychodzą od odkryć Freuda, ale w interpretacji faktów dostarczonych przez te odkrycia idą znacznie dalej od niego. O ile Freud widział w ukrytych treściach marzenia sennego zaszyfrowane odbicie rzeczywistego życia i stłumionych pragnień człowieka, o tyle Breton – nie negując tego porządku zależności między marzeniem sennym a rzeczywistością – stwierdzał, że porządek ten jest odwracalny, to znaczy, że w równym stopniu treści marzenia sennego mogą mieć wpływ na życie rzeczywiste człowieka i kierować jego aktami spełnianymi na jawie”¹³⁵.

Surrealiści głosili, że nie ma sprzeczności między światem jawy i światem snu. Należy znieść tę antynomię i dotrzeć do rzeczywistości surrealistycznej, czyli nadrzeczywistości. To ona jest prawdziwa. W niej człowiek spełnia swoje pragnienia. To, co sobie zamarzy, może stać się rzeczywistością. Jego myśli kształtują świat zewnętrzny. Nadrealizm charakteryzuje się więc „wyznaniem wiary w istnienie rzeczywistości nieantynomicznej, czyli nadrzeczywistości (*surréalité*) i wiary we wzajemne, *bezpośrednie* oddziaływanie rzeczywistości zewnętrznej (istniejącej poza człowiekiem) i rzeczywistości wewnętrznej (to jest ludzkiej świadomości czy podświadomości). (...) Jeśli nie ma istotnej różnicy między marzeniem (czy pragnieniem) a działaniem, wystarczy marzyć o tym, jaki ma być świat, aby wierzyć, że się go zmienia”¹³⁶.

Z surrealizmem wiąże się pojęcie „wstęgi Möbiusa”. Może ona wyrażać jego idee będąc ich geometrycznym przedstawieniem. Jak już wspomniano, według reprezentantów nadrealizmu „między rzeczywistością a marzeniem (i to nie tylko we śnie, ale i na jawie), zachodzi interferencja i obustronna, wzajemna wymiana impulsów”¹³⁷. Wstęga Möbiusa jest geometrycznym wyobrażeniem zasady interferencji i synchroniczności (sformułowanej przez Junga, z której korzystali surrealiści). „Przez *synchroniczność* należy rozumieć w tym wypadku sensowne współpojawianie się subiektywnych przeżyć i obiektywnych wydarzeń fizycznych w sposób przekraczający prawa przyczynowości”¹³⁸. Świat zewnętrzny i wewnętrzny tworzą jedność. „Wstęga Möbiusa pokazuje, iż sfery fizyczna i нефизyczna mogą

¹³⁴ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 13.

¹³⁵ Tamże, s. 15.

¹³⁶ Tamże, s. 18.

¹³⁷ Tamże, s. 15.

¹³⁸ S. Kuśmierczyk, *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. Na przykładzie „Pętli” Wojciecha Hasa i „Zabicia ciotki” Grzegorza Królikiewicza*, „Kwartalnik filmowy” wiosna – lato 2000, nr 29 – 30, s. 20.

być wzajemnie się przenikającymi i nierozzerwalnymi aspektami tej samej rzeczywistości. (...) Marie Louise von Franz, najbliższa współpracownica Junga, pisała, że *dla myślenia synchronicznego jest ważne, by śledzić dwa obszary rzeczywistości fizyczny i psychiczny – i zwracać uwagę na to, czy w chwili, gdy dany człowiek myślał (...), równolegle wydarzyły się takie, a nie inne zdarzenia fizyczne; to znaczy, że chodzi tu o kompleks zdarzeń zarówno fizycznych, jak i psychologicznych*¹³⁹.

Wstęgę Möbiusa można znaleźć w filmie Jeuneta. Mamy w nim do czynienia z opisanym wyżej myśleniem synchronicznym. Najlepszym przykładem jest ostatnia scena, w której myśli Amelii po chwili stają się rzeczywistością. Zdarzenia psychologiczne i fizyczne zachodzą tu niemal równocześnie. Dziewczyna wyobraża sobie, że Nino wchodzi do jej mieszkania i skrada się od tyłu. Staje za nią i porusza kotarę z koralików. Bohaterka naprawdę słyszy towarzyszący temu dźwięk, ale gdy się odwraca, ze smutkiem uświadamia sobie, że to tylko kot. Zaraz jednak słyszy dzwonek do drzwi. Okazuje się, że za drzwiami jej mieszkania faktycznie stoi Nino. Jej myśl wpłynęła na świat zewnętrzny. Wystarczy, że zapragnęła, aby mężczyzna jej marzeń do niej przyszedł i tak się stało.

Amelia żyje w rzeczywistości swojej wyobraźni, w świecie swych pragnień i obaw. Przestrzeni otaczającej tytułową bohaterkę Jeunet nadaje charakter subiektywny. „Jest ona jakby przedłużeniem świadomości, a może nawet podświadomości”¹⁴⁰. Zwłaszcza mieszkanie dziewczyny opowiada o jej świecie wewnętrznym. Barwy i znajdujące się w nim rekwizyty wskazują na stan ducha Amelii. Jej kostium ma ten sam kolor co wnętrza pomieszczeń mieszkania, na przykład czerwony w czerwonym pokoju, a żółto – czerwony w kuchni, w której kafelki są tej barwy. Przemawia to za faktem, że owe miejsce stanowi przedłużenie jej psychiki.

W dziele filmowym francuskiego reżysera „rzeczywistość otaczająca bohatera filmu wykazuje niezwykłą zgodność z jego stanem ducha i przepływającymi przez głowę myślami”¹⁴¹. Kiedy przygnębiona Amelia wychodzi od Magdaleny Wallace, pada deszcz oznaczający łzy dziewczyny, a także konsjerżki, która sama stwierdza, że łzy były jej pisane: *Nazywam się Magdalena Wallace. Płakałam jak Maria Magdalena. Tak się mówi. A Wallace, jak ten od fontann. Słowem – fontanna łez*. Natomiast kiedy umawia się z Nino na oddanie

¹³⁹ Tamże, s. 21.

¹⁴⁰ Tamże, s. 21 – 22.

¹⁴¹ Tamże, s. 29.

albumu świeci słońce i słycać wesołą muzykę. Ponadto w przestrzeni tej znajduje się karuzela, która przywodzi na myśl miłe skojarzenia z zabawą i radością oraz roześmiane dzieci. Niezwykle surrealistyczny jest jej przejazd pociągiem, wtedy, gdy szuka Dominika Bretodeau, myśląc wówczas, że nazywa się Bredoteau. Jego rozmyte wnętrze w połączeniu z charakterystycznymi dla jazdy dźwiękami, wzbudzającymi jednak pewien niepokój oraz jakby trzęsącym się obrazem mówią o stanie ducha Amelii. Wyrażają jej rozedrganie wewnętrzne i strach. Boi się, że nie odnajdzie właściciela pudełka ze skarbami.

Cały świat przedstawiony jest właściwie tworzony przez tytułową bohaterkę. Opowiada o dokonującej się w niej przemianie.

2. STRUKTURY MITYCZNO – INICJACYJNE W FILMIE *AMELIA*

Joanna Orzechowska zauważa, że „Jeunetowi zarzuca się czasem, że kładąc nacisk na wizualną stronę swoich dzieł, zaniedbuje emocje – że produkuje piękne obrazy bez duszy, zimne jak lód. Ale nieprawdą jest, że interesuje go wyłącznie forma: w jego twórczości w obsesyjny wręcz sposób powraca tematyka ludzkiego szaleństwa, utraconego dzieciństwa, tożsamości egzystencjalnej jednostki. Jego kino nabiera tym samym rysów tak bliskiego Francuzom *cinéma d’auteur* – kina autorskiego, co w połączeniu z charakterystycznym, rozpoznawalnym kształtem plastycznym jego dzieł czyni Jeuneta jednym z najbardziej oryginalnych twórców współczesnego kina”¹⁴². W pełni zgadzam się z tym stwierdzeniem. Reżyser ten dotyka ludzkiej duszy, problemu tożsamości egzystencjalnej, przemiany wewnętrznej czyniąc to w piękny wizualnie sposób.

O duchowej wędrówce Amelii opowiada język filmu. Barwa, światło, ścieżka dźwiękowa, ruch kamery, jej punkt widzenia, plany filmowe, rytm, rekwizyty i cała scenografia oraz sama postać bohaterki – jej kostium, fizjonomia, zachowanie, a także słowa, jakie wypowiada, doskonale oddają to, co dzieje się we wnętrzu dziewczyny.

Wyprawa bohatera może być albo fizyczną wędrówką do jakiegoś miejsca albo – tak jak w przypadku filmu Jeuneta – podróżą wewnętrzną. „Historia bohatera, niezależnie od wszelkich jej możliwych wariantów, w swej istocie zawsze jest podróżą. Bohater porzuca swój wygodny, zwyczajny świat, by podjąć wyzwanie, ruszyć w nieznaną. (...) Protagonista każdej opowieści jest bohaterem podróży, nawet jeśli ścieżka prowadzi tylko do jego umysłu czy do dziedziny jego relacji z innymi”¹⁴³.

2.1. Odejście

Jak podaje Campbell, pierwszym etapem wędrówki bohatera jest odsunięcie się od świata. Chodzi tu o dobrze znaną i wygodną dla uczestnika wyprawy rzeczywistość. W celu przemiany musi ją porzucić.

Victor W. Turner pisze, że „faza pierwsza (faza separacji) obejmuje zachowania symboliczne oznaczające odłączenie jednostki czy grupy od wcześniej określonego punktu w

¹⁴² J. Orzechowska, *Artysta osobny*, dz. cyt., s. 50.

¹⁴³ Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Warszawa 2010, s. 7.

strukturze społecznej, od zespołu warunków kulturowych (*stanu*) albo od jednego i drugiego jednocześnie”¹⁴⁴.

2.1.1. Świat powszedniości

2.1.1.1. Dzieciństwo

Już początek filmu zdradza, że opowieść o losach Amelii nie jest zwyczajną historią. „Jej życie od początku układało się dziwnie. Znana jest dokładna data jej poczęcia, ale nikt nie wie, kiedy przyszła na świat”¹⁴⁵. *Amelia* jest pełna różnych niezwykłości, które na ogół wpływają z nieprzeciętnej osobowości tytułowej bohaterki, odznaczającej się niesamowicie bujną wyobraźnią. Świat zewnętrzny odzwierciedla jej świat wewnętrzny i na odwrót. Niecodzienne zjawiska są w znacznej mierze efektami działań rozmarzonej (i przy tym pomysłowej) dziewczyny.

Odsunięcie się Amelii od rzeczywistości następuje pod wpływem doświadczeń z dzieciństwa, które do łatwych nie należy. Jej ojciec – lekarz wojskowy – uznaje, że ma wadę serca i nie może chodzić do szkoły. Wychowuje się więc odizolowana od rówieśników. Tak naprawdę dziewczynka jest zdrowa. Szybkie bicie serca powodują emocje, ponieważ badanie stanowi jedyny rodzaj bliskiego kontaktu z ojcem. Nieraz chciałaby się do niego przytulić, ale on nie okazuje jej uczuć.

Smutek małej Amelii towarzyszący wspomnianej wyżej diagnozie i znaczenie tej chwili zostały doskonale wyrażone językiem filmu. Kiedy lektor mówi, że zostaje u niej stwierdzona wada serca, następuje zbliżenie dziewczynki. Prezentuje ono smutek obecny na jej twarzy. Najbardziej uczucie to przebija z oczu¹⁴⁶ postaci. Informuje o nim także jej kostium. Jest to biała podkoszulka, będąca odpowiednim strojem do lekarskiego badania, która w tym wypadku oznacza coś więcej, zwłaszcza, że od tej chwili, poza sytuacjami, w których dziecko ze względów pogodowych ma na sobie czerwony płaszczyk upodobniający je

¹⁴⁴ V. W. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010, s. 115.

¹⁴⁵ A. Bukowiecki, *Amelia*, dz. cyt.

¹⁴⁶ *Amelia* ma wyjątkowo duże (czarne) oczy. Jak wiadomo, oczy są zwierciadłem duszy. Ich wielkość stanowi więc informację, że *Amelia* opowiada o tym, co dzieje się we wnętrzu postaci, która dodatkowo odznacza się bogatym życiem wewnętrznym. Fakt ten podkreśla obecność licznych zbliżeń. Pokazanie uczuć malujących się na twarzy tytułowej bohaterki pełni ważną rolę w wyrażeniu stanu jej ducha.

do Czerwonego Kapturka, biel, choć w towarzystwie innych kolorów, zawsze jest obecna w kostiumie małej Amelii. Biała barwa wyraża nie tylko radość, czystość i narodzenie¹⁴⁷, ale także, zdaniem Rudolfa Grossa, rozpacz i śmierć, ponieważ biel to dawny kolor pogrzebu. „Biel nie jest wprawdzie „barwą żałobną”, ale również oznaczać może rozpacz”¹⁴⁸. Kolor ten¹⁴⁹ ma znaczenie dla rozwoju akcji w filmie. Od tej pory bowiem bohaterkę czeka pozbawione kontaktu z rówieśnikami dzieciństwo, w którym właściwie nie ma radości. Wpływa ono później na dorosłe życie Amelii, gdyż nie potrafi nawiązać relacji z innymi.

Znamienne jest, że w chwili badania serca dziecka cichnie wcześniejszy utwór muzyczny – *J' y Suis Jamais Alle (Nigdy tam nie byłam)*¹⁵⁰. Muzyka kojarzy się z radością, szczególnie taka wesoła melodia. Może być ona tu przerwana w celu skierowania uwagi na główną postać, ale jednocześnie wskazuje na smutek bohaterki spowodowany sytuacją, o której powyżej była mowa. Ponadto, nim Rafael Poulain wyda diagnozę słycać śpiew ptaków, również mający związek z radością. Natomiast kiedy oznajmia córce chorobę¹⁵¹, miejsce poprzedniego dźwięku zajmuje szczekanie psa. Jest ono niemiłe dla ucha, a przy tym pies symbolizuje w tym kontekście zło. Zwierzę to nie ma jedynie pozytywnych konotacji związanych z wiernością, czujnością i pasterstwem. „Symbolika i mitologia z nim związane nie są jednoznaczne: jedne społeczeństwa szanują go i nawiązują bliskie więzi, inne mają go w pogardzie i uważają za stworzenie przekłete. (...) podczas gdy w Babilonie został otoczony szacunkiem, w ikonografii semickiej występuje obok skorpiona, węża i innych złowieszczych płazów; jest zły i demoniczny”¹⁵².

Z powodu rzekomej wady serca lekcji udziela dziewczynce nerwowa matka – z zawodu nauczycielka. Poza tym zbyt nią się nie zajmuje. Oboje rodzice nie zdają sobie sprawy z tego, co przeżywa ich córka. Bohaterka czuje się samotna. Dorasta z dala od innych dzieci, bawiąc się w pojedynkę. Sytuacja ta powoduje, że Amelia ucieka w świat wyobraźni. Posiada przyjaciół, którzy są twórcami jej fantazji. Jednym z nich jest zielony stworek przypominający krokodyla. Ubrana w strój lekarski bada go, tak jak wcześniej ojciec ją.

¹⁴⁷ W. Kandinski, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 92 – 93.

¹⁴⁸ R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 87.

¹⁴⁹ W tej pierwszej scenie biel jest barwą zarówno smutku, jak i czystości (niewinności) dziecka.

¹⁵⁰ Przekładu tytułów utworów ze ścieżki dźwiękowej na prośbę autorki dokonał Matthieu Bialecki.

¹⁵¹ Jeżeli widz uważnie się wsłucha, to natrafi też na odgłos uderzeń serca, co dowodzi, że nie tylko obraz, ale i dźwięk są w tym filmie przypisane do głównej bohaterki.

¹⁵² J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, tłum. A. Kozłowska – Ryś i L. Ryś, Poznań 1998, s. 202 – 203.

Nawiązanie do tej sytuacji jest ewidentne. Dziecko przy osłuchiowaniu serca potworka kręci ze smutkiem głową, co oznacza, że jest chory tak jak ona. Ponadto za jej „pacjentem” znajduje się pudełko z narzędziami, które należy do Rafaela Poulain, zaś całe zdarzenie ma miejsce w tym samym pomieszczeniu. Widać, że małej Amelii ciężko jest poradzić sobie ze świadomością swojej (rzekomej) choroby.

Mimo trudnego dzieciństwa dziewczynka ani razu nie płacze, a dokładniej mówiąc, łzy nie ciekną po jej policzkach. O cierpieniu Amelii opowiada jednak rzeczywistość zewnętrzna. Tak jest w przypadku utraty jedyne go realnego przyjaciela – rybki o imieniu Kaszalot. To niebo za nią roni łzy, gdyż kiedy zwierzątko zostaje przez matkę wyrzucone do kanału, zaczyna padać. Wcześniej zaś świeciło słońce. Znajdująca się już w wodzie rybka, na którą spadają krople deszczu (łzy) zostaje pokazana z punktu widzenia Amelii. Takie ustawienie kamery jest bardzo częste w filmie Jeuneta. Uczula widza na to, że cała historia jest nie tylko opowieścią o tytułowej bohaterce, ale również opowieścią tytułowej bohaterki, widzianą jej oczami. Przestrzeń jest prezentowana z jej perspektywy i stanowi jej świat wewnętrzny.

Nie od razu Amelia całkowicie się w sobie zamyka. Jej odsunięcie od otoczenia następuje stopniowo. W dzieciństwie kolor jej kostiumu nie jest identyczny z wnętrzem domu, w przeciwieństwie do „dorosłego” życia, w którym barwa jej stroju zlewa się z wynajmowanym przez nią mieszkaniem. Fakt ten może być dodatkowo spowodowany tym, że mała Amelia nie czuje się dobrze w rodzinnym domu. Nie widać też, aby miała własny pokój.

Pełne odejście dziewczynki od realnego życia wywołuje śmierć matki i jeszcze większa obojętność ze strony ojca, który nie może się otrząsnąć po tej tragedii. Staje się całkowicie niedostępny. W wolnym czasie zajmuje się upiększaniem mauzoleum z prochami zmarłej żony, zamiast zająć się żywą córką¹⁵³. Kiedy po raz pierwszy pokazana jest ta czynność, tuż po ujęciu śmiertelnego wypadku Amandyny Poulain, pojawia się smutny motyw muzyczny – *Pas Si Simple (Nie takie łatwe)* odzwierciedlający nastrój Amelii. Tytuł

¹⁵³ Znamienne jest, że gdy na początku zajmuje się mauzoleum, ma na sobie kostium w żywych kolorach, a mianowicie: czerwieni i zieleni. Natomiast kiedy kolejny raz widać go przy tej czynności jego ubiór jest tej samej barwy – jasnobrązowej, co upiększany przez niego grób. Podkreśla to nieumiejętność poradzenia sobie ze śmiercią żony przez Rafaela Poulain. Jego egzystencja obraca się tylko wokół dbania o mauzoleum. Można powiedzieć, że właściwie jest już martwy jak ten grób, ponieważ nie znajdując innego celu w życiu rezygnuje z wszelkiej aktywności i pogrąża się w żałobie.

utworu doskonale pasuje do zaistniałej sytuacji i uczuć głównej bohaterki. Jej życie nie jest teraz takie łatwe. Wcześniej również nie wygląda kolorowo, ale od tej chwili Amelii będzie bardzo ciężko. Narrator mówi: *Świat wokół wydaje się tak martwy, że Amelia woli żyć wyobraźnią, dopóki nie opuści domu*. Nikt nie ma już wstępu do jej serca i dryfującego wśród marzeń umysłu. Ucieka od wrogiej rzeczywistości¹⁵⁴, która przysparza tyle cierpień. Jej świat, będący efektem działania fantazji, staje się dla niej zwyczajnym, znajomym i bezpiecznym miejscem. Zamknięcie głównej bohaterki obrazuje okno¹⁵⁵, przez które patrzy ze smutkiem. Znamienne jest to, że po tym ujęciu nie zobaczy się już dziewczynki będącej poza domem. W ogóle później nie ma kadrów z małą Amelią. Upływ lat pokazany jest na jej misiu, którego dotykają zmieniające się pory roku, aż w rezultacie, pod wpływem czasu i różnych warunków atmosferycznych, całkowicie niszczyje. Zarazem kończy się dzieciństwo Amelii.

2.1.1.2. „Dorosłość”¹⁵⁶

Wkroczenie głównej bohaterki w „dorosłość” i opuszczenie rodzinnego gniazda ilustruje sroka, która przysiadła na klombie obok wspomnianego misia. Najpierw widać odlatującego ptaka, a zaraz potem wychodzącą z domu Amelię z walizkami¹⁵⁷. Związek bohaterki ze zwierzęciem oddaje jej kostium. Ubrana jest w czarny płaszcz, podobny do upierzenia ptaka, a także w czarne buty oraz czerwony beret¹⁵⁸. Płaszcz stanowi jej ochronę, która od tej chwili jest Amelii potrzebna. Symbolizuje również odgrodzenie się od otaczającej rzeczywistości, ponieważ płaszcz to „zasłona oddzielająca osobę od świata”¹⁵⁹.

Dziewczyna bez żalu zostawia za sobą dom rodzinny, nie obejrzawszy się nawet za siebie. Tony wcześniejszego utworu (*Pas Si Simple*) stają się w tym momencie radośniejsze.

¹⁵⁴ Największe tragedie zdarzają się na zewnątrz – najpierw pożegnanie się z rybką, a później utrata matki. Świat zabiera jej najbliższych, sprowadza tylko śmierć i nieszczęście.

¹⁵⁵ Wszelkiego rodzaju szyba (jak również drzwi) pełni od tej chwili istotną rolę. Stanowi granicę, którą Amelia boi się (i nie chce) przekroczyć. W tym momencie pojawia się w pełni po raz pierwszy (kontekst zaistnienia tej granicy jest bardzo ważny). Jej zapowiedź stanowi kadr obecny przy napisach początkowych, kiedy to dziewczynka przykładła mocno twarz do szyby.

¹⁵⁶ Dorosłość została wzięta w cudzysłów, gdyż Amelia wcale nie dorosła. Dojrzewała dopiero później.

¹⁵⁷ Walizki symbolizują jej odejście z rodzinnego domu i pożegnanie z dzieciństwem. Amelia wkracza w nowe, „dorosłe” życie.

¹⁵⁸ Jego czerwona barwa ma dodać bohaterce odwagi, gdyż wiąże się ona „z życiem, siłą, duchem bojowym. (...) W przekonaniu o skuteczności działania tego koloru używano czerwonych substancji wszędzie tam, gdzie chodziło o żywotność, odwagę, podniesienie wydajności”. Cyt. za: R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, dz. cyt., s. 9 – 10.

¹⁵⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 319.

Cichną, gdy w kadrze pojawia się Amelia jako kelnerka w kawiarni Deux Moulins. Wygląda to tak, jakby owa melodia ją tam zaprowadziła. Rozpoczął się nowy rozdział w jej życiu. Podjęła pracę i usamodzielniała się. Prawdziwa „rewolucja” jednak dopiero ją czeka. Lektor zdradza, że za czterdzieści osiem godzin życie Amelii się zmieni. W tym momencie migają trzy ważne rzeczy, które z tą odmianą się wiążą, zwiastując tym samym wewnętrzną podróż dziewczyny, a mianowicie: podana w wiadomościach telewizyjnych informacja o śmierci księżnej Diany, fotografia tajemniczego nieznanego z albumu Nina i tytułowa bohaterka robiąca sobie zdjęcie w stroju Zorro. Kiedy jest mowa o tym wszystkim, Amelia pisze menu na przezroczystej tablicy, przypominającej szybę, za którą za pewien czas pojawi się Nino¹⁶⁰. Przy tej czynności młoda kelnerka odbija się w lustrze symbolizujące projekcję wspomnianej przyszłości.

Dopóki nie nastąpią powyższe zdarzenia, świat Amelii wydaje się bardzo zwyczajny. Jej życie prezentuje się dość przeciętnie, wręcz banalnie. Płynie spokojnie, według ustalonego rytmu. „Jej tryb życia jest uregulowany: rano zachodzi do sklepu, potem obsługuje klientów kawiarni (niezła menażeria), po pracy wstępuje do swojego sąsiada, cierpiącego na rzadką chorobę kości malarza¹⁶¹, w weekendy odwiedza owdowiałego, zdziwaczałego ojca”¹⁶². W piątki natomiast chodzi do kina. „Nie ma w tym rozkładzie zajęć miejsca na mężczyznę”¹⁶³.

Warto zwrócić uwagę na rytm w całej *Amelii*. Tak jak wszystkie inne elementy obrazu filmowego jest nieodłącznie związany z tytułową bohaterką. Wyraża tempo jej życia. Początkowo jest wolny, biegnie według tego samego schematu (planu dnia i tygodnia), ale zwiększa swoją dynamikę po tym, jak na jej drodze staje Nino. W chwili gdy pojawia się wątek z nim w roli głównej, szybszy jest nie tylko rytm montażowy, ale i ten wyznaczany przez ruch kamery¹⁶⁴ i przedmiotu znajdującego się w kadrze¹⁶⁵. Nie dzieje się tak wyłącznie

¹⁶⁰ Znamienne jest, że pisząc menu główną bohaterkę można ujrzeć tylko w dwóch przypadkach, a mianowicie wtedy, gdy pokazane są te trzy wydarzenia z przyszłości mające związek z Nino i kiedy za tą szybą znajduje się Nino czekający w kawiarni na spotkanie z tajemniczą dziewczyną, która oddała mu album, a więc Amelię. Za szklaną granicą czeka rzeczywisty ukochany i prawdziwy świat, od którego bohaterka tak się odgradza, a także ona sama – inna, gdyż już po wewnętrznej przemianie.

¹⁶¹ Dzieje się to, jak już go oczywiście pozna. Kopista Renoira od razu staje się jej przewodnikiem (przyp. A. L.).

¹⁶² pMoss, *Amelia*, dz. cyt.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Jest on bardzo dynamiczny przez szybko zmieniający się punkt widzenia kamery, liczne najazdy i odjazdy oraz nietypowe zbliżenia.

¹⁶⁵ Jego niezwykła prędkość jest efektem pracy komputera.

w tym przypadku, ale przeważnie wtedy. Obraz jest wyraźnie przyśpieszony¹⁶⁶ w ostatniej scenie, kiedy Amelia i Nino jadą na motorowerze. Zabieg ten podkreśla jeszcze bardziej szczęście i ekscytację zakochanych. Jak pisze bowiem Bruce Block, tempo „szybsze może przekazywać odczucie szczęścia, podniecenia lub zamiary komediowe”¹⁶⁷.

Ogólnie można powiedzieć, że rytm jest szybki. Wskazuje on tym samym na prędko upływający czas oraz konieczność *carpe diem*. Całość kompozycyjna filmu jest zaś dokładnie przemyślana, ponieważ, jak już wspomniano, początek i koniec *Amelii* stanowią swoistą klamrę.

Wracając do głównej bohaterki i jej codzienności, godne przyjrzenia się jest jej wynajmowane mieszkanie, a zwłaszcza sypialnia. Jej wystrój komponuje się z osobowością Amelii. Znajdująca się w pokoju lampka – świnka oraz obrazy ze zwierzętami (w dodatku obdarzone życiem) wskazują na to, że tak naprawdę jest to przestrzeń pozostającego w świecie wyobraźni dziecka. Czerwona barwa ścian wszystkich pomieszczeń¹⁶⁸ mówi natomiast o tym, że bohaterka jest osobą ciepłą, romantyczną, w głębi duszy marzącą o miłości. Kluczowy jest związek barwy kostiumu Amelii i wnętrza mieszkania. Kiedy dziewczyna w nim przebywa, jest ubrana, choćby częściowo, na czerwono¹⁶⁹, pomijając noc, gdy ma na sobie białą koszulkę. Jej biel zgadza się z kolorem tapety łazienki. Będąc w kuchni nosi natomiast kostium w kolorach glazury. Zbieżność barw stroju i mieszkania oraz niezwykle rekwizyty informują o tym, że przestrzeń, w której żyje bohaterka, jest przedłużeniem jej samej, a także światem wykreowanym przez marzycielkę. Nikt nie ma do niego wstępu. Amelia zamyka się w sobie, czego wyraźnym sygnałem jest zaryglowanie uchylonego okna, po tym jak spojrzała na sąsiada z naprzeciwka. Narrator zaś stwierdza: *Nic się nie zmieniło, Amelia nadal ucieka w samotność.*

¹⁶⁶ W jakby zwolnionym tempie ogląda się natomiast znaczące w filmie momenty pełne napięcia, na przykład zbliżające się trampki tajemniczego nieznajomego.

¹⁶⁷ B. Block, *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, tłum. M. Kuczbajska, Warszawa 2010, s. 252.

¹⁶⁸ Oprócz łazienki pomalowanej na biało i jej żółto – zielonych płytek oraz czerwono – żółtych kafelków kuchni, każda tapeta jest utrzymana jedynie w czerwieni.

¹⁶⁹ Poza domem zazwyczaj nosi kostium również tej barwy lub zielonej, mając też często na sobie brązowy żakiet (znaczenie kolorystyki stroju będzie opisane przy okolicznościach, w jakich się pojawia).

Opowieść o tytułowej bohaterce oraz jej świecie powszedniości stanowi także relacja lektora z tego, co lubi i czego nie lubi¹⁷⁰. Przyjemność sprawia jej chodzenie do kina i obserwowanie w mroku twarzy innych widzów oraz wylapywanie w filmie różnych detali¹⁷¹. Irytuje ją natomiast to, że w starych filmach kierowca nie patrzy drogę. Słowa na temat kina kieruje wprost do kamery. W wielu scenach ewidentnie patrzy w jej kierunku. Amelia prowadzi grę z widzem „często spoglądając znacząco w stronę kamery. Między nią a widownią istnieje bowiem pewne tajemne porozumienie”¹⁷². „Patrzy na nas z dużego ekranu czarnymi oczami spod równo przyciętej grzywki i już wiemy, że za chwilę coś zbroi”¹⁷³.

Informacja o tym, że bohaterka lubi kino potwierdza fakt, że woli ona przebywać w świecie nierzeczywistym. Kino bowiem stwarza możliwość ucieczki od rzeczywistości. Poza chodzeniem na seanse filmowe Amelia ceni drobne przyjemności¹⁷⁴, takie jak: zanurzanie głęboko ręki w ziarnie, rozbijanie łyżeczką skorupki karmelu na kremie, puszczenie „kaczek” na Kanale św. Marcina. Przy prezentacji jej ulubionych zajęć słychać pasującą do tych miłych chwil delikatną, radosną, ale i lekko melancholijną muzykę (*Comptine D’ un Autre Ete: L’ Apres Midi – Wierszyk dziecinny innego lata: popołudnie*). Szczególne znaczenie ma ostatnia z wymienionych czynności. Jest ona sposobem na ukojenie nerwów. O płynącej z niej radości dla Amelii świadczy wyraźna obecność światła w tej scenie. Dodatkowo woda iskrzy się w słońcu, jak rozpromieniona w tym momencie dusza dziewczyny. Podczas tej zabawy główna bohaterka ma na sobie czerwoną sukienkę i czarne buty, przez co wygląda jak Czerwony Kapturek¹⁷⁵. Jest to kluczowe, ponieważ niczym wspomniana postać, wkrótce ma wyruszyć na wyprawę. Puszczenie „kaczek” ją zwiastuje.

Świat w *Amelii* jest przestrzenią wędrówki tytułowej bohaterki. Jest to przestrzeń zamknięta, wręcz labiryntowa. Akcja rozgrywa się jedynie w Paryżu, przede wszystkim w dzielnicy Montmartre. Wyjątek stanowi miejsce zamieszkania ojca Amelii. Jego dom znajduje się poza granicami stolicy, ale jest połączony z głównym obszarem wydarzeń dzięki pociągowi, którym podróżuje córka. Dziewczyna odwiedza te same miejsca i widuje tych

¹⁷⁰ Wszystkie bliskie osoby z jej otoczenia również są przedstawiane w ten sposób, nawet kot Rodrig. Narrator informuje też przy tym jak każdy ma na imię. Oznacza to, że ludzie ci są ważni dla Amelii.

¹⁷¹ *Amelia* jest pełna takich detali. Jeunet dopracował film w najmniejszym szczególe. Każde ujęcie niesie ze sobą określone znaczenie.

¹⁷² B. Błazewicz, *Amelia*, „Głos Wielkopolski”, 26.10.2001.

¹⁷³ *Amelia*, „Tele Świat” 2001, nr 42.

¹⁷⁴ Życie składa się z takich miłych drobiazgów, dlatego trzeba umieć je docenić.

¹⁷⁵ W innej scenie, w której także pojawia się żywioł wody, tak samo za sprawą kostiumu przypomina Czerwonego Kapturka. Ma to miejsce gdy będąc dzieckiem traci swoją złotą rybkę.

samych ludzi. Można również powiedzieć, że porusza się w labiryncie swej świadomości, a dokładniej mówiąc wyobraźni. Właśnie to rozumienie labiryntu jest kluczowe dla interpretacji filmu. Labirynt definiuje się jako krętą trasę, na której bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę¹⁷⁶. Wiązą się z nim takie pojęcia jak: skomplikowana droga, trudność dotarcia do celu i powrotu, ciemność, podziemność, tajemniczość¹⁷⁷. Wydaje się, że motyw labiryntu jest znany przede wszystkim z Mitu o Tezeuszu, Ariadnie i Minotaurze. „U wejścia do pałacu w Knossos wznosi się znak Byka. Wyruszając stamtąd schodzimy do królestwa tajemnicy, rozpacz, oczyszczenia, a także spotkania z samym sobą i wolnością”¹⁷⁸. Amelia zapuszczając się w swój wewnętrzny labirynt spotyka się z samą osobą i powraca do zewnętrznego świata odmieniona.

Znamienne jest, że Amelia pojawia się w każdej scenie. Mało jest też ujęć bez jej udziału. Kiedy nie ma w nich głównej bohaterki, to widać skutki jej działań lub toczącą się rozmowę na jej temat. Cała przestrzeń jest przypisana do tej jednej postaci. To ona ją tworzy, a więc bez głównej bohaterki – marzycielki świat przedstawiony w filmie nie ma racji bytu. Amelia łączy też wszystkie postacie i wątki. Sam Jeunet stwierdza: „Z tematów zawartych w *Amelii* można zrobić pięć albo nawet sześć różnych filmów. Bardzo długo nie wiedziałem, jak je wszystkie połączyć. Czuję się bezsilny. I wtedy, zupełnie niespodziewanie, doznałem olśnienia. Nagle przed moimi oczami zjawiła się postać Amelii, która w filmie łączy wszystkie wątki”¹⁷⁹.

Jednym z najważniejszych miejsc akcji jest dworzec kolejowy. Ma on szczególne znaczenie z racji tego, że znajduje się na nim automat fotograficzny, który w historii Amelii odgrywa istotną rolę. Ponadto pociąg nie jest tylko środkiem komunikacji, dzięki któremu odwiedza ojca. Stanowi też informację o tym, że bohaterka jest w trakcie swojej podróży wewnętrznej. Niczym pociąg podąża drogą prowadzącą do przemiany, chociaż zdarza się jej wątpić w słuszność obranego kierunku napotykać kilka nieprzyjemnych zakrętów. Na tę wyprawę rusza pod wpływem szczególnego impulsu, a właściwie dwóch, o których mówi następny podrozdział.

¹⁷⁶ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 41.

¹⁷⁷ K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003, s. 92.

¹⁷⁸ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, dz. cyt., s. 8.

¹⁷⁹ Z *Jean-Pierre'em Jeunetem rozmawia Elizabeth Conter*, dz. cyt.

2.1.2. Wezwanie do wyprawy

Zdarzeniem przełomowym, choć nie stanowiącym głównego wezwania do wyprawy, jest śmierć księżnej Walii – Diany. Znaczenie tego faktu akcentuje lektor: *Wreszcie nadeszła noc 30.08.1997 roku, która odmieni życie Amelii Poulain*. Po tych słowach słychać telewizyjne wiadomości o wypadku samochodowym księżnej Walii. Przebywająca w tej chwili w łazience Amelia zwraca głowę w stronę telewizora¹⁸⁰. Doznaje szoku, czego wyrazem jest gwałtowny najazd kamery na jej osobę i wypuszczenie zakrętki flakonika z perfumami. Mały element porusza jeden z kafelków, za którym bohaterka znajduje pudełko z pamiątkami ukryte kiedyś przez mieszkającego w jej mieszkaniu chłopca. Kiedy przegląda jego zawartość, uśmiech opływa jej usta i rozbrzmiewa pogodny motyw muzyczny swoim tytułem wprost odwołujący się do Amelii (*La Valse d' Amelie (Orchestra Version) – Walc Amelii (wersja orkiestrowa)*). Melodia ta niesie ze sobą radość i nadzieję.

Znalezienie „skarbczyka”, które umożliwiła tragedia Lady Di, pełni bardzo ważną rolę w historii głównej bohaterki. Pociąga za sobą lawinę wielu różnych zdarzeń. Dziewczyna postanawia odnaleźć jego właściciela. Jeśli jej się uda i dorosły już teraz mężczyzna ucieszy się na widok pamiątki z dzieciństwa, będzie ona uszczęśliwiać innych. Do takiego wniosku dochodzi o czwartej rano trzydziestego pierwszego sierpnia¹⁸¹. Ważne są okoliczności towarzyszące jej rozmyślaniom. Początkowo jest ciemno (noc), a w miarę jak dojrzewa w niej decyzja, pokój się rozjaśnia. Światło niesie ze sobą pozytywne skojarzenia radości i nadziei. Ustawiona zaś nad Amelią kamera stopniowo zmniejsza swoją odległość od dziewczyny, wyglądając jakby „schodziła z sufitu”, aż do zbliżenia. W ten sposób pokazane jest to, co dzieje się we wnętrzu bohaterki – właśnie powzięła postanowienie.

Kluczowe jest powiązanie postaci księżnej Diany i Amelii. Zbieżność dwóch wydarzeń, a mianowicie śmierci księżnej i decyzja głównej bohaterki o uszczęśliwianiu innych ludzi nie jest przypadkowa. Od tej pory bowiem przejmuje jej rolę „W dniu śmierci księżnej Diany w Paryżu Amelia uznała, że powinna ją zastąpić – nieść ludziom radość,

¹⁸⁰ Telewizor kolejny raz przekazuje tragiczne wiadomości. Poprzednim razem Amelia, będąc jeszcze dzieckiem, denerwuje się oglądając w dzienniku różne katastrofy (lotnicze, kolejowe) w mniemaniu, że o ona jest ich sprawcą. Sąsiad wmówił bowiem dziewczynce, że jej aparat powoduje wypadki. Cały dzień robiła zdjęcia, a więc z tym większym przerażeniem patrzyła na to, co się dziś wydarzyło. Z telewizorem są zatem związane nieprzyjemne uczucia.

¹⁸¹ Kolejne podkreślenie daty świadczące o wadze sytuacji.

osłodzić samotność”¹⁸². Księżna ginie, zaś Amelia ma się obudzić, działać, wyjść w końcu naprzeciw innym ludziom i „nie umrzeć” dla świata, lecz żyć. Odejście Diany stanowi dla niej przestrożę – nie może pozwolić na to, aby spotkał ją taki sam los.

Można odnaleźć w filmie liczne podobieństwa między obiema postaciami. Pod pewnymi względami bohaterka przypomina również fizycznie Lady Di. Przede wszystkim obie są młode i piękne, a mówiąc ściślej, Diana była. Należy wypowiadać się o niej w czasie przeszłym, gdyż nie żyje. Poza tym biały kostium Amelii i jej uczesanie – elegancko spięte włosy – przywodzą na myśl nie tylko postać księżniczki czy królowy, ale także księżnej Walii, która miała krótkie włosy. Ponadto tak jak ona odznacza się dobrocią i pragnie działać na rzecz bliźnich. Księżna Diana jest „główną ikoną dla obu brytyjskich narodów oraz ideą charytatywności”¹⁸³. Amelia będzie teraz wypełniać jej misję, która tym samym nada jej egzystencji wyraźny sens. Dotychczas nie posiadała jakiegoś istotnego życiowego celu.

Główna bohaterka rozpoczyna swoje poszukiwania właściciela pudełka z pamiątkami. W międzyczasie staje się coś, co sprawia, że jej życie już nigdy nie będzie wyglądało tak jak wcześniej. Na swojej drodze spotyka Nino i to wydarzenie stanowi dla niej prawdziwe wezwanie do wyprawy w głąb siebie w celu pokonania swojej nieśmiałości i zamknięcia we własnym świecie wyobraźni. Jak pisze Campbell, „To, czemu trzeba stawić czoło i co w jakiś sposób jest doskonale znane nieświadomości – choć nie znane, zaskakujące, a nawet przerażające dla świadomej części naszej osobowości – ujawnia się, natomiast to, co poprzednio miało znaczenie, może okazać się dziwnie pozbawione wartości (...) Potem, mimo że bohater powraca na pewien czas do starych, dobrze znanych zajęć, może przekonać się, że jego starania są bezowocne. Następnie zaczną pojawiać się znaki (...) nie można będzie już dłużej nie dostrzegać powołania bohatera”¹⁸⁴. Vogler stwierdza, że kiedy bohater „usłyszy Wezwanie do wyprawy, nie może już spokojnie funkcjonować w swoim Zwyczajnym Świecie. (...) W wypadku komedii romantycznych Wezwaniem do wyprawy może być pierwsze spotkanie z jakąś wyjątkową (...) osobą. To o nią (...) będzie zabiegać i z nią w końcu się zwiąże”¹⁸⁵. Tak jest właśnie w przypadku *Amelii*, w której tytułowa bohaterka chce zdobyć serce ukochanego. Ujrzenie Nino zmienia jej dotychczasowe życie. Amelia

¹⁸² J. Wójcik, *Czarodziejka z Montmartre’u*, „Rzeczpospolita” 23.10.2001.

¹⁸³ E. Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, dz. cyt., s. 89.

¹⁸⁴ J. Campbell, *Bohater o tysiacy twarzy*, dz. cyt., s. 53.

¹⁸⁵ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 10 – 11.

stopniowo uświadamia sobie, że brakowało w nim miłości. Nie może przestać myśleć o młodym mężczyźnie.

Ważne są okoliczności, w jakich dochodzi do pierwszego zetknięcia się obojga bohaterów, a tym samym wezwania do wyprawy. Dziewczyna schodzi do metra, przywołującego skojarzenia z mitycznym podziemnym światem. Zarówno ściany, jak i schody są utrzymane w zieleni, która wzbudza pewien niepokój, ale jednocześnie jest oznaką nadziei. Zaraz bowiem ma dokonać się coś istotnego i pozytywnego. Amelia ma na sobie brązowy zakiet, czerwoną spódnicę i białą bluzkę w kwiaty – ten sam kostium, w jaki będzie ubrana podczas pierwszej wizyty u kopisty Renoira. Barwy tego stroju, jak już wcześniej wspomniano, współgrają z kolorystyką malowanego przez niego impresjonistycznego obrazu, w którym szczególne znaczenie odgrywa postać dziewczyny ze szklanką, czyli Amelii. Nie wydaje się by zbieżność tych dwóch sytuacji była przypadkowa. Bohaterka właśnie w tym kostiumie rozpoczyna swoją wędrówkę, której kres stanowi ukochany, ponieważ związek marzycielki i nieobecnej duchem postaci z obrazu jest kluczowy. Dzięki Nino „dziewczyna ze szklanką” uświadamia sobie swą samotność i nawiązuje kontakt z otaczającym światem.

Wybranek jej serca ma natomiast zielony (niemal zawsze) kostium, który zlewa się z podłożem, kiedy mężczyzna wygrzebuje podarte zdjęcia spod automatu fotograficznego¹⁸⁶. Barwa ta¹⁸⁷ symbolizuje nadzieję w kontekście uczuć Amelii, ale i wegetację Nino, gdyż zieleń ta nie jest „żywa”.

Kluczową rolę w scenie ich spotkania pełni ścieżka dźwiękowa. Z płyty winylowej płyną dźwięki utworu zatytułowanego *Si Tu N' Etais Pas La – Jeśli byś tam nie była*. Odnosi się on wprost do zaistniałej sytuacji – jeżeli bohaterka nie znalazłaby się w podziemiach metra, to nie natknęłaby się na interesującego kolekcjonera fotografii, który pracujące jako sprzedawca w sex – shopie, a także, jeden dzień w tygodniu, jako kościotrup w pociągu strachu¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Kolorystycznie stanowi z nim jedność, gdyż to jest jego świat wiążący się z pasją polegającą na zbieraniu przy fotoautomatach kawalków fotografii, składaniu ich i wklejaniu do albumu.

¹⁸⁷ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na związek Nino i zielonej figury jeźdźca na koniu., którego Amelia mija jadąc pociągiem w poszukiwaniu właściciela pudełka ze skarbami. Posąg jest dokładnie tej samej barwy, co kostium bohatera. Fakt ten mówi o tym, że dziewczyna, choć na razie nieświadomie, zmierza do Nino – swojego księcia, który nie jeździ na rumaku, ale na motorowerze.

¹⁸⁸ Sex – shop i wesołe miasteczko wydają się pozornie wykluczającymi się przestrzeniami, ale obie wiążą się z życiem i zabawą. Wypożyczane przez Nino kasety z filmami pornograficznymi są ponadto substytutem relacji z

Po tym jak krzyżują się spojrzenia Amelii i Nina, onieśmielona, wręcz przestraszona dziewczyna ucieka. Kontynuuje swoje poszukiwania właściciela „skarbczyka”. Gdy wydaje się, że poniosła porażkę – okazuje się, że ostatni znaleziony w książce telefonicznej Dominik Bredoteau właśnie umarł¹⁸⁹, a wraz z nią jej nadzieja¹⁹⁰, niespodziewanie pojawia się Raymond Dufayel – tajemniczy kopista Renoira, nazywany „Człowiekiem ze szkła”. Przyszły mentor w odpowiednim momencie przychodzi jej z pomocą. Mówi, że osoba, której szuka nazywa się nie Bredoteau, ale Bretodeau. Nagłe pojawienie się malarza jest tajemnicze i budzące grozę. Wchodząca po schodach smutna Amelia najpierw słyszy jego głos, mówiący o Dominiku Bretodeau, a dopiero potem, jak już się odwróci, zauważa osobę, do której on należy. Pierwszy raz widzi starszego, cierpiącego na chorobę kości sąsiada. W chwili, gdy wypowiada on swoją kwestię na ścianie widnieje złowrogi cień.

Wraz z Dufayelem „na scenę wkracza” pierwszy z archetypów, a mianowicie cień. We wspomnianej wyżej scenie jest on nawet zwizualizowany. „Archetypy pojawiają się w *sytuacjach granicznych*, takich jak niebezpieczeństwo, zetknięcie się z niepokonaną trudnością¹⁹¹, stosunek między płciami, potęga zasady dobra i zła, działanie *numinosum*, narodziny i śmierć”¹⁹². „Człowiek ze szkła”, który boi się wyjść z domu i pędzi życie samotnika, jest personifikacją treści nieświadomości i negatywnym aspektem osobowości Amelii, stanowiąc tym samym jej cień. Dla każdej osoby cieniem może być coś innego, ale najczęściej reprezentuje on lęk i tak też jest w przypadku głównej bohaterki.

Wspomniani wyżej bohaterowie są do siebie podobni¹⁹³ – stronią od ludzi i żyją we własnym świecie¹⁹⁴. Starszy mężczyzna¹⁹⁵ stanowi skrajną postać odludka – od dwudziestu

prawdziwymi ludźmi, tak jak wyobraźnia Amelii zastępuje jej rzeczywiste więzi z innymi. „Wyimaginowane relacje służą jako substytut relacji z prawdziwymi ludźmi – jak pornograficzne filmy sprzedawane w sklepie, w którym pracuje Nino, gdzie mechanicznie reprodukuje się akty seksualne jako substytut relacji z rzeczywistymi ludźmi”. Cyt. za: E. Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, dz. cyt., s. 95 – 96.

¹⁸⁹ Poprzedni okazał się lesbijką, a jeszcze wcześniej zbyt młodym mężczyzną.

¹⁹⁰ Fakt ten potęguje ponura, przerażająca muzyka fortepianowa i dźwięk jakby zatrzaśniętych drzwi wyrażający zamknięcie poszukiwań.

¹⁹¹ Archetyp cienia pojawia się w filmie w momencie, gdy Amelia ma duży problem z odnalezieniem właściciela pudełka z pamiątkami, a właściwie czuje się już przez ową trudność pokonana i zmuszona do rezygnacji z misji (przyp. A. L.).

¹⁹² J. Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, dz. cyt., s. 22.

¹⁹³ Różnią się pod względem fizjonomii, jednakże czarna czapka „Człowieka ze szkła” przywołuje na myśl włosy Amelii, które są tej samej barwy.

¹⁹⁴ W przypadku Dufayela nie jest to fantazjowanie, ale nieustanne malowanie i nie opuszczanie przestrzeni swego mieszkania.

lat nie wychodzi z domu – i przestrożę dla dziewczyny. Jest jakby Amelią z przyszłości (pomijając inną płęć) pokazując jej jak będzie wyglądać za jakiś czas, jeżeli się nie zmieni i nie przewycięży swojej nieśmiałości, a wręcz tchórzostwa. Od cienia można się dużo nauczyć i odnosi się to do *Amelii*. „Człowiek ze szkła” łączy w sobie kilka funkcji: cienia, mentora i Starego Mędrca. Prowadzi tytułową bohaterkę po ścieżkach jej osobowości, wypartych treściach nieświadomości i nawołuje do zmierzenia się z nimi. Początkowo dziewczyna broni się przed wejrzeniem w głąb siebie i nie chce „spotkać się” ze swoim cieniem. Jest to jednak konieczne, aby go osłabić i opanować.

Dzięki Raymondowi Dufayelowi Amelia oddaje Dominikowi Bretodeau pudełko z pamiątkami. Wzruszony mężczyzna postanawia odwiedzić córkę, z którą od dawna nie utrzymuje kontaktu. Za sprawą głównej bohaterki wprowadza więc korzystne zmiany w swoim życiu, zaś ona utwierdza się w postanowieniu niesienia pomocy innym. Jej życie nabiera sensu. Narrator mówi, że odniosła ona wrażenie doskonałej harmonii. Życie wydało jej się tak proste, przejrzyste, że ogarnęła ją wielka miłość. Następuje zbliżenie uśmiechniętej Amelii, a w tle słychać pełen radości i harmonijny w swej prostocie motyw muzyczny (*La Noye – Utonięta*). Jej nastrój oddaje też pogodne niebo, duża ilość światła¹⁹⁶ i gołębie zrywające się do lotu.

Bohaterka przygotowując sobie w domu posiłek śpiewa z uśmiechem na ustach. W tym momencie na ścieżce dźwiękowej pojawia się głos dziecka¹⁹⁷, którego nie widać w kadrze. Cichnie natomiast, gdy Amelia spogląda przez okno na siedzącego w swym mieszkaniu „Człowieka ze szkła”. Ze smutkiem przypomina sobie jego słowa, który

¹⁹⁵ Podeszły wiek malarza, a także jego samotność, izolacja od innych i nieuleczalna choroba kości wiążą się wprost z psychologią cienia: „Psychologia Cienia zwraca uwagę na szczególne znaczenie starości, inwalidztwa i tzw. chorób nieuleczalnych (...) Bariera, jaką wprowadzają one w życie jednostki, stanowi swoisty test psychologiczny dla lęku, agresji i poczucia winy. Reakcje emocjonalne, interpretacja i ogólna postawa wobec własnej starości, inwalidztwa czy nieuleczalności świadczą o przeżywaniu swego Cienia, o rodzaju kontaktu z własną nieświadomością”. Cyt. za: Z. W. Dudek, *Cień w kulturze*, „Albo Albo: inspiracje jungowskie. Problemy psychologii i kultury: samopoznanie, terapia, rozwój”, 1992, t. 2, s. 13.

¹⁹⁶ Często pojawiające się w filmie Jeuneta światło od tej sceny nabiera szczególnego znaczenia. Pełni jeszcze inną funkcję oprócz wyrażania nastroju Amelii. W połączeniu z barwami wytworzonymi za pomocą komputera oddaje sposób dobroczynnych działań bohaterki. Jak pisze P. Wojnicki, „komputer wygenerował (...) barwy, które zatapiają wszystko w złocistym świetle, podobnie jak tytułowa bohaterka, która niczym dobra samarytanka *wtapia się w życie innych*”. Cyt. za: P. Wojnicki, *Amelia*, dz. cyt., s. 40.

¹⁹⁷ Jest on związany z Amelią, która nadal jest dzieckiem, a także wyraża aktualny stan jej ducha – radość ze spełnionych dobrych uczynków oraz ze znalezienia celu w życiu.

stwierdził, że nie umie nawiązać kontaktu z innymi i że w dzieciństwie¹⁹⁸ zawsze była sama. Należy zauważyć, iż w tej scenie okno jest otwarte. Fakt ten mówi o tym, że swym dobroczynnym działaniem na rzecz bliźnich otworzyła się na świat, ale tylko częściowo. Wskazuje na to jej kostium, który nadal jest tej samej barwy, co wewnątrz mieszkania. Ponadto pomaga z ukrycia nie nawiązując bezpośredniego kontaktu.

Po spojrzeniu w stronę swojego cienia – Dufayela Amelię ogarnia ponury nastrój. Zastanawia się nad swoim życiem, wyobrażając sobie jego smutny koniec. Jej przemyślenia ilustruje telewizor. Ogląda w nim siebie działającą dla dobra ludzkości i swoją przedwczesną śmierć spowodowaną wyczerpaniem. Widząc jak tłum ludzi ją oplakuje sama roni łzy nad swoim losem. Zdjęcia pochodzące z telewizora, a tak naprawdę z jej wyobraźni, są czarno – białe i towarzyszy im niezwykle smutna muzyka. Można zauważyć w tej scenie nawiązanie do śmierci księżnej Diany, którą poprzednio (rzeczywiście) pokazywał odbiornik telewizyjny. Wiele ludzi było w żałobie po odejściu młodej księżnej. Na podobieństwo tych dwóch scen wskazuje również fryzura głównej bohaterki. Kiedy dowiaduje się o jej wypadku ma tak samo upięte włosy.

Snująca smutne rozmyślenia Amelia trzyma żółtą poduszkę, która oznacza ostrzeżenie przed taką straszną przyszłością. Ogarnia ją również żal, że pomagając innym osobom zapomina o własnym ojcu. Decyduje się to zmienić i wyrusza do niego pociągiem. Nim to następuje, zastanawiając się nad tym, co widziała w telewizorze, zwraca głowę w prawą stronę. Ruch lub spojrzenie w prawo odnosi się do przyszłości, zaś „ruch/spojrzenie w lewo kojarzymy z przeszłością”¹⁹⁹. Prawa strona, w którą patrzy dziewczyna, oznacza więc przyszłość. Amelia myśli o niej i nie chce, aby była tak ponura jak w jej przewidywaniach. By tak się nie stało konieczna jest pozytywna odpowiedź na wezwanie do wyprawy. Nie jest nią zajmowanie się życiem innych ludzi, ale otwarcie się na miłość. Dziewczyna nie chce jednak na razie myśleć o sobie.

Bohaterka zjawia się pod domem rodzica w niezwykle, trochę przerażających okolicznościach. Jest ciemna noc, której ciszę przerywa złowrogie szczekanie psa. Amelia ubrana w płaszcz stoi wśród tajemniczej, dziwnej mgły. Płaszcz stanowi jej ochronę i ukrywa

¹⁹⁸ Wspomniany głos dziecka pojawia się również jako zapowiedź tych słów o dzieciństwie bohaterki.

¹⁹⁹ P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 169.

ją w ciemności. Zachowuje się jak złodziej zabierając krasnala ogrodowego²⁰⁰ z mauzoleum matki. Czyni to w dobrej intencji. Wysyłając go dzięki pomocy znajomej stewardessy w podróż dookoła świata sprawia, że Rafael Poulain w końcu również decyduje się wyjechać. Kluczowe jest to, że krasnal pochodzi z nagrobka Amandyny. Można powiedzieć, że symbolicznie najpierw ona wybiera się na wycieczkę, a potem jej mąż. Warto zaznaczyć, że rodzice Amelii pragnęli zwiedzać świat, ale nie mogli ze względu na jej rzekomą wadę serca. Rafael spełnia teraz ich wspólne marzenie.

Krasnal posiada również inne znaczenia. Łączy się ściśle z główną bohaterką. Jego podróż jest jednocześnie wyprawą dziewczyny. Na owo powiązanie wskazuje kolorystyka kostiumu Amelii i zabranej przez nią figurki. Płaszcz marzycielki jest ciemnozielony, tak jak kubraczek krasnala. Jej spódnica ma zaś tę samą czerwoną barwę, co jego spodnie.

Symbolika krasnoludka, który pojawia się między innymi w *Królewnie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach*, wiąże się z wewnętrzną przemianą. Fakt ten potwierdza tezę o odniesieniu zwiedzania świata przez posążek do wędrówki bohaterki. We wspomnianej baśni „królewna Śnieżka wiezie u krasnoludków spokojne życie, przemieniając się dzięki ich wskazówkom z dziecka bezradnego wobec trudności życiowych w młodą dziewczynę, która umie pracować i czerpać z pracy zadowolenie. Tego właśnie żądają od niej krasnoludki, jeśli chciałyby u nich mieszkać: może pozostać z nimi i niczego jej nie zabraknie, jeżeli będzie *prowadzić gospodarstwo, gotować, słać łóżka, pracować, szyć i cerować*”²⁰¹. Amelia z wyglądu przypomina Śnieżkę²⁰², co jeszcze bardziej podkreśla podobieństwo procesu, który dokonuje się w obu postaciach. Nie zachodzi on w krasnoludkach, które „zatrzymały się na zawsze w przedypalnej fazie rozwojowej, nie osiągnąwszy dojrzałego człowieczeństwa (nie mają one rodziców, ale nie zawierają też małżeństw i nie mają dzieci)”²⁰³. W pełni ich satysfakcjonuje życie oparte na codziennym powtarzaniu dokładnie tych samych czynności, życie, o którym stanowi niezmienny rytm pracy w łonie ziemi. Właśnie tryb życia nie podlegający zmianom oraz brak wszelkich pragnień, aby cokolwiek we własnym życiu zmienić, sprawia, że

²⁰⁰ Amandyna Poulain nie lubiła go, przez co leżał w szopie. Po śmierci żony Rafael postanowił ich „pogodzić” umieszczając krasnala na jej mauzoleum.

²⁰¹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, tom 2, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 84.

²⁰² Poza tym śpi w fotoautomacie z krasnałem – podobnie jak królewna Śnieżka w chatce wśród krasnoludków.

²⁰³ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, tom 2, dz. cyt., s. 70.

egzystencja krasnoludków przypomina egzystencję dziecka w okresie poprzedzającym początek dojrzewania²⁰⁴.

Filmowy krasnal łączy się również z Nino z racji tego, że jest płci męskiej²⁰⁵. „Nie ma krasnoludków płci żeńskiej. (...) Tak więc krasnoludki to postacie baśniowe, które są zawsze i tylko – a więc z istoty swojej – postaciami męskimi, lecz jednocześnie są to postacie zahamowane w rozwoju. Ci maleńcy mężczyźni o miniaturowych ciałach, zajęci pracą górniczą – zrećnie zagłębiają się w ciemne wydrążenia ziemi – przywodzą na myśl skojarzenia falliczne”²⁰⁶.

Ważnym symbolem jest ślimak znajdujący się na głowie krasnala ogrodowego podczas nocnej wizyty Amelii w ogrodzie ojca. Zwierzę to również nasuwa skojarzenia z mężczyzną. „Znak ślimaka, interpretowanego nieraz również jako mały wąż, symbolizuje zarodek męski”²⁰⁷. Jego pojawienie się zwiastuje kolejne spotkanie głównej bohaterki z Nino. Dochodzi do niego w następnej scenie. Poza tym ślimaka „zazwyczaj traktuje się (...) jako dobry omen. Bywa używany we wróżbiarstwie: gdy na przykład umieści się go na kartce z imionami mężczyzn, wskaże kobiecie imię jej przyszłego męża”²⁰⁸. Wraz z krasnałem zapowiada on również ponowne, duchowe narodziny Amelii, gdyż „wynurzający się ze swojej muszli symbolizuje narodziny bądź świt wyłaniający się z pieczary ciemności”²⁰⁹.

2.1.3. Sprzeciwianie się wezwaniu

Ponowne spotkanie Nino i znalezienie jego albumu²¹⁰ stanowią znaki, których Amelia nie powinna lekceważyć. Mimo iż stała się bardziej aktywna niosąc radość bliźnim, to tak naprawdę wciąż nie wyruszyła na wyprawę. Nie zrobi tego, jeżeli będzie skupiać się na życiu innych, odsuwając od siebie własne problemy i ignorując wewnętrzny głos ostrzegający ją przed smutnym zakończeniem działań na rzecz ludzkości. Uszczęśliwia inne osoby, ale nie

²⁰⁴ Tamże, s. 87.

²⁰⁵ Ponadto, „Amelia wyobraża sobie, że jej ukochany Nino został porwany i wysłany dookoła świata jak krasnal ogrodowy”. Cyt. za: E. Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, dz. cyt., s. 89.

²⁰⁶ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, tom 1, dz. cyt., s. 86.

²⁰⁷ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 405.

²⁰⁸ J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, dz. cyt., s. 268.

²⁰⁹ Tamże.

²¹⁰ Jest to bardzo specyficzny album ze zdjęciami, przeważnie poskładanymi z porwanych elementów, które Nino znajduje w pobliżu automatów służących do wykonywania legitymacyjnych portretów.

potrafi zatroszczyć się o swoje szczęście – urzeczywistnienie miłości, którą darzy Nino. Jej serce bije jak oszalałe, kiedy widzi go drugi raz. Wyobraża sobie, że prześwituje ono przez płaszcz i ukochany musi to zauważyć. On zdaje się jednak w ogóle jej nie dostrzegać zrywając się do biegu zobaczywszy tajemniczego mężczyznę ze zdjęcia. Podczas tej gonitwy gubi album, który podnosi główna bohaterka. Kiedy przegląda ona znalezisko w tle słychać motyw muzyczny wyrażający radość Amelii (*L' Autre Valse D' Amelie – Inny walc Amelii*).

Bohaterka zakochuje się w Nino od pierwszego wejrzenia. Świadczy o tym kostium, który wkłada następnego dnia do pracy. Ma na sobie zieloną bluzkę. Zielień ta jest „żywa”, „soczysta”, przez co wskazuje na młodą, rozwijającą się miłość: „Okres świeżej zieleni – w naszej szerokości geograficznej przede wszystkim miesiąc maj – jest również często okresem rozkwitającej miłości”²¹¹. To, co dzieje się w sercu bohaterki koresponduje ze słowami jednego z klientów kawiarni. Staruszek mówi, że miłość od pierwszego wejrzenia istnieje. Nie pierwszy raz bywalcy Deux Moulins przekazują (nieświadomie) informację na temat tego, co czuje Amelia. Często czyni to Hipolit – niespełniony pisarz. Na pytanie głównej bohaterki o to, czy jego powieść jest o miłości, odpowiada, że opowiada o człowieku, który zamiast żyć boi się nieszczęść, które mogą mu się przydarzyć. W rezultacie nie robi nic, tak jak w tej chwili zakochana w Nino dziewczyna. Obawia się konfrontacji z obiektem swoich uczuć. Zamiast żyć tu i teraz ucieka w świat wyobraźni i fantazjuje o ukochanym. Wskazuje na to jej kolejna rozmowa z Dufayelem²¹². Pokazując mu nietypowy album należący do Nino zwraca szczególną uwagę na zdjęcie tajemniczego mężczyzny, który najczęściej się w nim pojawia. Stwierdza, że jest to duch, który faksuje swoją podobiznę zza światów, aby żywi o nim nie zapomnieli²¹³. Duchem jest dla niej przede wszystkim ukochany kolekcjoner fotografii. Woli o nim marzyć i snuć domysły na jego temat niż go rzeczywiście poznać i dać szansę spełnienia swojej miłości. Rozmawia o Nino z malarzem odwołując się do jego obrazu i postaci dziewczyny ze szklanką. Zdradza mu, że jest nieobecna, ponieważ myśli o chłopaku, którego poznała gdzie indziej. Czuje, że są do siebie podobni. Faktycznie są jak przysłowiowe dwie połówki jabłka, ale Amelia nie przekona się o tym, jeżeli nie nawiąże z nim kontaktu.

Główna bohaterka mówi „Człowiekowi ze szkła”, że porządkuje życie innych. On natomiast wskazuje jej na konieczność zajęcia się własnym życiem. Dziewczyna nie chce

²¹¹ R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, dz. cyt., s. 168.

²¹² U malarza też ma tę samą zieloną bluzkę, która mówi o tym, że myśli o ukochanym.

²¹³ Działa tu jej, wciąż dziecięca, wyobraźnia. Tezę tę potwierdza fakt, że w tle kolejny raz słychać dziecko.

zastosować się do jego rady. Następne ujęcie pokazuje, jak ponownie ogląda album ukochanego. Uważa, że nie posłucha Dufayela, do czasu, gdy dostrzeżenie ogłoszenie o zgubionej torbie ze zdjęciami. Zrywa je i przeglądając w domu kolejny raz zdjęcia zastanawia się czy zadzwonić. Marzy o Nino przed zaśnięciem trzymając w ręku album. Znowu słyhać utwór muzyczny przypisany do Amelii i jednocześnie będący motywem miłości, ponieważ pojawia się w chwili, w której bohaterka widzi ukochanego lub wtedy, gdy o nim myśli. Tym razem jest to wersja fortepianowa *Walca Amelii – La Valse D' Amelie (Piano Version)*.

Warto zwrócić uwagę na obraz, za ramę którego Amelia włożyła numer telefonu Nino. Przedstawia on małą dziewczynkę prowadzącą niedźwiedzia. Niedźwiedź łączy się z postacią mężczyzny z racji tego, że jest to „symbol męskiej siły”²¹⁴. Wiąże się również „z wyobrażeniem niezwyklej siły, zwłaszcza w dziedzinie seksualnej”²¹⁵. Oznacza więc w *Amelii* Nino. Tytułowa bohaterka, tak jak dziecko z obrazu, nie powinna się go bać.

Amelia myśli o ukochanym wpatrując się w jego numer. Nie chce zadzwonić sprzeciwiając się tym samym wezwaniu. „(...) odmowa posłuchania wezwania jest odmową wyrzeczenia się tego, co zdaniem bohatera leży w jego dobrze pojętym interesie”²¹⁶. Dziewczyna nie chce porzucić marzenia o Nino na rzecz rzeczywistego kontaktu, dlatego też wzbrania się przed telefonem. W końcu decyduje się jednak na ten krok, ale przestraszona zaraz się wycofuje, kiedy okazuje się, że numer należy do sex – shopu.

2.1.4. Pomoc sił nadprzyrodzonych

„Nierzadko pomocnik ze świata sił nadprzyrodzonych bywa rodzaju męskiego. W baśniach może nim być leśny skrzat, czarnoksiężnik, pustelnik, pasterz albo kowal, który pojawia się, aby dać bohaterowi potrzebne mu amulety lub udzielić niezbędnych rad”²¹⁷. W *Amelii* postać tę reprezentuje Dufayel – tajemniczy nauczyciel tytułowej bohaterki, który przychodzi jej z pomocą. Dzięki kolejnej wizycie u niego młoda marzycielka przekracza pierwszy próg i rozpoczyna swoją podróż. Jej przewodnik „popycha” ją naprzód. Jest to właściwe spotkanie z mentorem. Wcześniej pojawiła się rada ze strony „Człowieka ze szkła”,

²¹⁴ R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, dz. cyt., s. 191.

²¹⁵ Tamże, s. 189.

²¹⁶ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 55.

²¹⁷ Tamże, s. 65.

aby uporządkowała swoje życie, a nie innych. Natomiast tym razem jego rozmowa z Amelią ściśle dotyczy Nino, który stanowi cel wędrówki bohaterki. Malarz nawiązuje do niego po obejrzeniu kasety, którą otrzymał od Amelii. Są na niej „nagrane” fragmenty jej snu i myśli. Ich przekaz jest niezwykle optymistyczny. Obrazują radość i wiarę, które dziewczyna posiadała zanim zadzwoniła do sex – shopu. Telewizor, w którym widać jej piękny sen, przestaje już pełnić jedynie negatywną funkcję. Ponadto od tej pory jest drugim środkiem, za pomocą którego marzycielka komunikuje się ze swoim mentorem. Pierwszy stanowi wspomniany obraz Renoira.

Czarno – białe fragmenty programów telewizyjnych, które ogląda przewodnik Amelii, są jej przemyśleniami. Śmiech towarzyszący sztuczkom tresera z psem, a także wesola kobieta śpiewająca o swojej wierze, wyrażają pogodny nastrój głównej bohaterki²¹⁸, podobnie jak następne przesłane Dufayelowi nagranie. Na kolejnej kasecie wideo znajduje się bowiem tańczący starszy człowiek, którego jedna noga jest drewniana. Określa siebie pechowcem urodzonym w piątek trzynastego. Mimo swojego kalectwa potrafi jednak cieszyć się życiem, o czym świadczy jego taniec. Główna bohaterka posługując się tym filmem odnosi się do sytuacji „Człowieka ze szkła”, który ze względu na swoją chorobę w pewnym sensie także jest kaleką. On także nie powinien tracić radości życia.

Inny²¹⁹ film jest snem Amelii o koniu, który przyłącza się do wyścigu Tour de France. W przeciwieństwie do myśli, które zawsze, pojawiając się na ekranie telewizora, są czarno – białe, sny odznaczają się szeroką gamą kolorów. Nie ulega wątpliwości, że jest to jej marzenie senne, ponieważ kamera najpierw pokazuje śpiącą bohaterkę, a później telewizor, w którym widać biegnącego z peletonem konia. Następnie prezentuje jak dziewczyna się budzi i nagrywa wspomnianą sytuację. Bohaterka śni o sobie, gdyż to ona jest tym koniem, na co zresztą wskazuje jej nazwisko. Poulain oznacza bowiem w języku francuskim żrebaka. Amelia bierze udział w wyścigu po swoje marzenie. W swym śnie już wyruszyła w drogę.

Do otrzymanego od głównej bohaterki obrazu odwołuje się Dufayel uczulając ją na to, że z szansą jest jak z Tour de France. Długo się na nią czeka, a po krótkiej chwili już jej nie ma. Łatwo można ją przegapić. Według mentora powinna spotkać się z Nino. Pytana o to, czy się z nim widziała, odpowiada, że mają odmienne zainteresowania. Jest przestraszona i

²¹⁸ Do tej pory jej myśli, które pojawiały się w telewizorze, były pełne smutku i obaw o przyszłość. Wyobrażała sobie czarny scenariusz swojego życia.

²¹⁹ Pierwszy w kolejności na kasecie wideo przed wspomnianymi rozmyśleniami bohaterki.

rozczarowana, gdy dowiaduje się, że jej wymarzony Nino ma związek z takim miejscem jak sex – shop. W rzeczywistości fakt ten stanowi dla niej tylko pretekst, aby nie rozpoczynać wyprawy, której tak się obawia. „Człowiek ze szkła” przychodzi jej z pomocą nawołując do tego, aby chwyciła tę szansę. „Tu chodzi o strach. Często stojąc na progu bohater chce się cofnąć, Sprzeciwia się Wezwaniu do wyprawy. (...) jeszcze nie wyruszył w podróż i cały czas zastanawia się nad odwrotem. Muszą się pojawić inne wpływy – zmiana okoliczności, kolejne zaburzenia porządku świata, zachęta ze strony Mentora – by przeprowadzić bohatera przez ten próg”²²⁰. Nauczyciel ofiarowuje bohaterowi nie tylko naukę, ale również zapewnia mu motywację i pomaga w przezwyciężaniu strachu. W ten sposób wspiera swoją uczennicę kopista Renoira.

Przewodnik Amelii odznacza się surowością. Bez ogródek wskazuje na jej niewłaściwe zachowanie i czasami bywa przy tym niemiły. Innym razem potrafi się do niej uśmiechnąć, gdy widzi dobre prognozy na przyszłość. Tak dzieje się po obejrzeniu wspomnianej kasety. Mówi, że ostatnio źle potraktował dziewczynę ze szklanką, a więc swoją uczennicę. Troszczy się o nią i pragnie jej dobra. „Jednocześnie opiekuńcza i groźna, przejawiająca matczyną troskę i ojcowską surowość, postać ta, ucieleśnienie zasad opieki i przewodnictwa sił nadprzyrodzonych, jednoczy w sobie wszystkie dwuznaczności nieświadomości, wyrażając w ten sposób oparcie, jakie świadoma część naszej osobowości ma w tym drugim, większym systemie, ale również tajemniczy i nieodgadniony charakter owego przewodnika, za którym podążamy”²²¹. Dufayel jest tajemniczy ze względu na swoje nagłe i niezwykle pojawienie się w historii bohaterki. Żyje w odosobnieniu i nie opuszcza swojego mieszkania, a mimo to dużo wie o Amelii. Obserwuje ją z ukrycia i interesuje się jej aktualnymi działaniami. W odpowiednim momencie wkracza w jej życie. Należy zaznaczyć, że Dufayel zastępuje swojej uczennicy ojca, ponieważ ten się nią nie interesuje i nie wypełnia właściwie swojej roli. Dziewczyna nie może we własnym rodzicu odnaleźć pożądanego autorytetu.

²²⁰ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 11.

²²¹ J. Campbell, *Bohater o tysiaku twarzy*, dz. cyt., s. 65.

2.1.5. Przekroczenie pierwszego progu

Amelia „postanawia stanąć wobec problemów i ruszyć w drogę. Podróż się rozpoczęła, nie ma już odwrotu”²²². Przekracza pierwszy próg, którego wizualnym odpowiednikiem jest próg sex – shopu. Owa szczególna chwila jest pokazana z perspektywy ptasiej. Takie ustawienie kamery podkreśla strach i złe samopoczucie bohaterki. Wygląda na malutką i tak też się czuje. Jest zagubiona i zdominowana przez lęk, który ją przerasta. Otwarcie drzwi tego miejsca jest „przejściem przez zasłonę oddzielającą to, co znane, od nieznanego; moce, które strzegą owej granicy, są groźne, kontakt z nimi jest niebezpieczny”²²³. Mimo swoich obaw młoda marzycielka wchodzi do sex – shopu, w którym pracuje wybranek jej serca. Następuje gwałtowne zbliżenie jej postaci wyrażające zszokowanie dziewczyny widokiem akcesoriów erotycznych. Przestrzeń, w jakiej się znajduje, jest dla niej nowa i krępująca. Amelia cichym i przestraszonym głosem pyta o Nino. Rozluźnia się, gdy słuchając Ewy uświadamia sobie, że ukochany mężczyzna jest marzycielem. Tak jak wcześniej przypuszczała rzeczywiście są do siebie podobni. Odzyskuje wcześniej utraconą wiarę i uśmiecha się. Kiedy Ewa chce przekazać przyniesiony przez nią album Nino, mówi, że ona mu go zanieśie.

Wraz z wyruszeniem na wewnętrzną wyprawę i na spotkanie z miłością w świecie Amelii pojawiają się nowe, wzbudzające lęk przestrzenie, które mają związek z Nino. Można zaobserwować, że dziewczyna staje się coraz odważniejsza. Mimo, że sex – shop początkowo wywołuje u niej obawy, to jednak przewycięża je i decyduje się do niego wkroczyć. Powodem strachu jest nie tylko szczególne miejsce, ale także fakt, że zobaczy ukochanego mężczyznę. Widzi go dopiero w pociągu grozy²²⁴ i to przebranego za kościotrupa. Nie rozmawia z nim i nie oddaje mu albumu. Ich kontakt ogranicza się tylko do budzącego strach wycia bohatera oraz jego dotyku szyi dziewczyny. Warte zaznaczenia jest to, że ona traktuje to wszystko jako pieszczotę i rozmarzona zamyka oczy. Wcale się go nie boi, wręcz przeciwnie. Bezpośrednie spotkanie – twarzą w twarz i wzajemne odsłonięcie się tak naprawdę napawają ją lękiem. Woli, aby Nino pozostał jej marzeniem, duchem, o którym

²²² Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 13.

²²³ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 71.

²²⁴ Amelia wjeżdża w tajemniczą mgłę, podobną do tej, jaka była obecna podczas kradzieży krasnala. Znalezieniu się bohaterki w świecie, w którym ujrzy Nino, towarzyszy dźwięk alarmu sygnalizujący jej przerażenie.

będzie snuć domysły. Kluczowy jest związek jej ukochanego i tajemniczego mężczyzny ze zdjęciem określonego przez nią duchem, o którym rozmawiała wcześniej ze swoim mentorem.

2.1.6. Brzuch wieloryba

Bohaterka rozpoczyna z Nino miłosne podchody²²⁵. Zostawia na jego motorowerze fotografię ze zgubionego przez niego albumu z informacją o czasie i miejscu spotkania²²⁶. Kiedy mężczyzna dostrzega zdjęcie słyhać motyw muzyczny przypisany do Amelii – *L'Autre Valse D' Amelie (Inny walc Amelii)*. Jednocześnie utwór ten oznacza, że w tym momencie podróż dziewczyny nabiera dynamiki. Ten gest z fotografią wobec Nino stanowi ważny krok naprzód, chociaż przed Amelią jest jeszcze długa droga, zanim dostąpi duchowego odrodzenia. „Ideę, zgodnie z którą przekroczenie magicznego progu jest przejściem do sfery odrodzenia, symbolizuje znany na całym świecie obraz brzucha wieloryba, który kojarzy się z łonem. Bohater (...) zostaje połknięty i wessany przez nieznaną, co sprawia wrażenie, że zginął. (...) Ten popularny motyw podkreśla fakt, że przekroczenie progu jest pewnym rodzajem samounicestwienia”²²⁷.

Podsumowanie fazy odejścia

Można powiedzieć, że u Amelii obecne jest podwójne odejście. Pierwsze jest wówczas, gdy jeszcze jako dziecko ucieka w świat swojej fantazji i się w nim zamyka. Narrator mówi, że Amelia postanawia żyć wyobraźnią, dopóki nie opuści domu. Kiedy już do tego dochodzi i jako dorosła kobieta, choć tak naprawdę wciąż pozostając dzieckiem, podejmuje pracę w kawiarni i wynajmuje mieszkanie, widać drugie odejście – fizyczne z domu oraz wyjście z własnego, dobrze znanego, bezpiecznego świata imagacji, ale tylko częściowe. Woli nie nawiązywać głębszych relacji z innymi. Jej nastawienie zmienia się, lecz nie od razu, gdy spotyka Nino. Jest to zdarzenie przełomowe. On stanowi dla niej wezwanie do wyprawy. W tej chwili rozpoczyna się prawdziwe drugie odejście w kierunku

²²⁵ Bawi się przy tym jak dziecko. Ucieka Nino zostawiając mu coraz to nowe wskazówki. Przez tą nieuchwytność sama przypomina ducha. Bohaterowie są więc dla siebie wzajemnie „zjawami”.

²²⁶ Amelia „gra jego kartami” – wykorzystuje album, który ma dla niego znaczenie i na który czeka, podsycając w ten sposób zainteresowanie kolekcjonera zdjęć.

²²⁷ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 75 – 76.

rzeczywistości. W pewnym sensie wstępem do tego wydarzenia jest śmierć księżnej Diany i znalezienie skarbu z dzieciństwa Dominika Bretodeau.

2.2. Inicjacja

Inicjacja (faza liminalna), określana przez Campbella również jako dotarcie do źródła mocy jest najważniejszym etapem podróży bohatera, ponieważ stanowi jej kulminacyjny moment, w którym wszystko się rozstrzyga. Wcześniejsze sprawdziany i pomoc sprzymierzeńców są przygotowaniem do tej chwili.

Według Turnera, podczas fazy liminalnej „cechy podmiotu rytualnego (*podróżnego*) są ambiwalentne: przechodzi on przez obszar kulturowy, który ma nieliczne atrybuty stanu minionego [tj. fazy separacji] i przyszłego [tj. fazy włączenia] albo jest ich całkowicie pozbawiony”²²⁸.

2.2.1. Sprawdziany, sprzymierzeńcy, wrogowie

Kiedy bohater przekroczy już Pierwszy Próg, w naturalny sposób napotyka nowe wyzwania i Sprawdziany, zdobywa Sprzymierzeńców i Wrogów”²²⁹. Wkracza na ścieżkę prób. „Wyprawa do krainy prób jest jedynie początkiem długiej i naprawdę niebezpiecznej drogi, podczas której czekają bohatera triumfy przybliżające go do ostatecznego wtajemniczenia i chwile olśnienia”²³⁰.

Początkowo Amelii brakuje odwagi, aby spotkać się z Nino twarzą w twarz, przez co nie zdaje najważniejszego egzaminu. Bawi się z nim w podchody w dosłownym sensie tego słowa. Każe mu podążać za strzałkami²³¹. Mężczyzna myśli, że na końcu wyznaczonej drogi czeka go spotkanie z dziewczyną mającą jego album. Tak się jednak nie dzieje. Strzałki

²²⁸ V. W. Turner, *Proces rytualny...*, dz. cyt., s. 115.

²²⁹ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 13.

²³⁰ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 86.

²³¹ Znamienne jest to, że na budce telefonicznej, z której Amelia dzwoni do Nino, również znajduje się strzałka. Fakt ten mówi o tym, że strzałki mają zaprowadzić młodego mężczyznę do głównej bohaterki. Jeżeli teraz nie dojdzie do ich spotkania, to powinno ono nastąpić w przyszłości.

prowadzą do lornetki²³², przez którą może tylko z daleka patrzeć, jak Amelia zostawia mu jego własność na motorowerze.

Główna bohaterka ucieka przed najważniejszym wyzwaniem, które stanowi cel całej podróży, oddalając je w czasie. Przeciąga grę z kolekcjonerem fotografii stając się dla niego coraz bardziej tajemniczą²³³. Kolejny raz nie pozwala na to, aby ją poznał. Kiedy mężczyzna przyszedłszy na umówioną godzinę do kawiarni pyta ją o to, czy jest dziewczyną ze zdjęcia, ona zaprzecza. Brakuje jej odwagi, aby się ujawnić. Wpada w rozpacz, gdy Nino opuszcza Deux Moulins. Ilustruje ją zamiana Amelii w kałużę wody.

„Bohatera wspomagają skrycie amulety, rady i niepozorni wysłannicy opiekuńczej siły nadprzyrodzonej, którą spotkał w jakiejś postaci przed wkroczeniem do tej sfery”²³⁴. Amelia posiada kilku sprzymierzeńców, którzy udzielają jej pomocy podczas podróży. Do tej grupy należą: Raymond Dufayel, Lucien, Filomena i Gina. Rola Dufayela – mentora bohaterki została już omówiona. Lucien jest postacią powiązaną zarówno z Amelią²³⁵, jak i „Człowiekiem ze szkła”, gdyż, podobnie jak ona, jest jego uczniem. Obaj działając wspólnie robią wiele dobrego dla młodej marzycielki. Lucien jest najlepszym przykładem owego „niepozornego wysłannika opiekuńczej siły nadprzyrodzonej”. Gdyby nie on, który z racji tego, że dostarcza zamówienia ze sklepu Collignona, posiada klucze do wszystkich mieszkań kamienicy, w tym więc również głównej bohaterki, kasetę wideo z przekazem kopisty Renoira nie dotarłaby do dziewczyny. Bez pomocy zaś Giny – koleżanki z pracy Nino nie odnalazłby Amelii.

²³² Na nią wskazuje palec posągu, przy którym kończą się strzałki. Nino przygląda się mu zamiast kierunkowi, jaki sygnalizuje. Mężczyźnie przychodzi z pomocą chłopiec, który mówi, że tylko głupiec patrzy na palec, gdy pokazuje niebo. Tak naprawdę sam Nino dochodzi do tego wniosku, gdyż chłopiec jest uosobieniem mądrego dziecka, które w nim tkwi. Fakt ten potwierdzają kostiumy obu postaci, gdyż są w identycznych kolorach – pomarańczowym i zielonym. Ponadto dziecko pojawia się nagle, nie wiadomo skąd przychodzi i gdzie się potem kieruje. Obdarzonemu zaś bujną wyobraźnią mężczyźnie wydaje się, że posąg do niego mruga.

²³³ Nino pociąga w Amelii właśnie owa tajemniczość. Mówi o tym w pracy Ewie. Ona zauważa, że tutaj, to znaczy w sex – shopie, tego nie znajdzie.

²³⁴ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 79.

²³⁵ Związek obydwójga bohaterów jest podkreślony przez fakt, że księżna Diana, która ma wiele wspólnego z Amelią, bardzo wiele znaczy dla Luciena. Jest zafascynowany Dianą. Wycina głowy modelek z katalogu z bielizną, a następnie wkleja podobiznę księżnej. Nie mogąc przestać o niej myśleć, pyta Dufayela o to, czy prochy Lady Di zostaną wysłane w kosmos, by zaświecić jako nowa gwiazda. Główna bohaterka niczym księżna niesie pomoc potrzebującym. Pomaga między innymi Lucienowi. Darzy go szczególną sympatią. Warto zwrócić uwagę na to, iż tylko o tej osobie jest powiedziane, że Amelia ją lubi.

Filomena także odgrywa ważną rolę w wędrówce głównej bohaterki. Dzięki niej „krasnal ogrodowy zwiedza świat i przysyła zdjęcia” Rafaelowi Poulain. Można powiedzieć, że tym samym umożliwia również podróż Amelii, ponieważ jej koleżanka jest ściśle związana z krasnałem.

Jedynym wrogiem bohaterki jest Collignon, który źle traktuje Luciena. Amelia postanawia ukarać opryskliwego sprzedawcę. Dorabia klucz do jego mieszkania, w którym następnie „psoci” dokonując kilku zmian. Collignon, nie wiedząc co się dzieje, jest przerażony. Po wizycie w jego domu dziewczyna wyobraża sobie, że kreśli na drzwiach znak Zorro²³⁶. Powodzenie jej misji jest dowodem na to, że w tym wypadku, jako „anioł sprawiedliwości”, sprostała wyzwaniu.

Działania Amelii na rzecz innych np. Mady czy ojca pokazują, że sprawdza się również jako dobra wróżka. Pomaga bliźnim, ale nie zdaje kluczowego egzaminu wciąż go unikając. Zamiast porządkować życie innych ludzi powinna zająć się swoim.

2.2.2. Zbliżenie do najgłębszej groty

W przypadku Amelii najgłębszą grotę stanowi jej własna nieświadomość – wewnętrzny labirynt, w którym kryje się cień bohaterki. Cień jest mitologicznym Minotaurem, z którym będzie musiała stoczyć walkę. Dziewczyna musi zapuścić się „w głąb swego, pełnego krętych dróg, duchowego labiryntu”²³⁷ i zmierzyć się z tym negatywnym aspektem swojej osobowości. Po pokonaniu własnych lęków i tym samym przezwycięzeniu samej siebie staje się zupełnie inną osobą. Owa zmiana zachodzi w niej podczas fazy liminalnej, kiedy to nawiązuje kontakt z cieniem. Jest to bardzo szczególny czas, który odznacza się pewnym zawieszeniem między życiem a śmiercią „stanowiąc być lub nie być” dla głównej bohaterki. Odpowiedniejsze wydaje się jednak stwierdzenie, że w tej ważnej chwili następuje symboliczna śmierć postaci²³⁸. Tylko w ten sposób będzie mogła narodzić się na nowo, dlatego też „w celu osiągnięcia pełni osobowości, musi przeżyć śmierć

²³⁶ Utożsamia się z tą postacią, co potwierdza zrobienie sobie zdjęcia w stroju Zorro.

²³⁷ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 81.

²³⁸ „Wejście Tezeusza w labirynt, jego spotkanie oko w oko z bestią jest w istocie zejściem do świata śmierci i wydobyciem się z niego. Jest przeniknięciem śmierci, przejściem poprzez nią w prawdziwe, wieczne, boskie życie”. Cyt. za: K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, dz. cyt., s. 141.

inicjacyjną²³⁹. Można więc określić fazę liminalną jako najistotniejszy etap obrzędu przejścia. Turner w następujący sposób opisuje ten moment: „*Limen*, czyli próg – termin, który zapożyczyłem z drugiej z trzech faz obrzędów przejścia u van Gennepa – jest bezludnym obszarem pomiędzy ustrukturowaną przeszłością i ustrukturowaną przyszłością²⁴⁰. Od wyniku starcia się Amelii z własną nieświadomością zależy przyszłość dziewczyny.

Pierwszym krokiem na drodze do pokonania swojego cienia jest wcześniejsze uświadomienie go sobie. „Cień, który kryje się w psychice, można obezwładnić tak, jak obezwładnia się wampiry: wyciągając je na światło dzienne, czyli wprowadzając na płaszczyznę świadomości²⁴¹. Pomaga w tym bohaterce Raymond Dufayel, który, jak już wspomniano, uosabia archetyp cienia. Można powiedzieć, że zawsze gdy spotyka się ze swoim przewodnikiem, rozmawia z własną nieświadomością²⁴². Nie jest przypadkiem fakt, że po każdej wizycie u „Człowieka ze szkła” lub nawet spojrzeniu przez okno w jego kierunku snuje refleksje, które pokazuje telewizor. Nie inaczej dzieje się po ich spotkaniu poprzedzającym fazę liminalną. Dufayel dosadnie i zarazem prawdziwie określa problem Amelii nie mogącej nawiązać kontaktu z Nino. Mówi jej, że w rzeczywistości jest tchórzem. Słowa te mocno poruszają dziewczynę wywołując u niej bunt. Główna bohaterka jak zwykle rozmyśla po powrocie od mentora i ze łzami w oczach nie zgadza się na jego ingerencję w jej sprawy. Mimo iż kopista Renoira chce jej pomóc, to ona ze złością stwierdza, że ma prawo zmarnować sobie życie. Najgorsza jest dla niej świadomość, że „Człowiek ze szkła” ma rację. Amelia wreszcie poznaje ciemną stronę swojej osobowości, której do tej pory wołała się nie przyglądać i nie podoba się jej to, co widzi. Stłumione treści wychodzą na światło dzienne. Dziewczyna postanawia przezwyciężyć swojego cienia, czyli lęk przed konfrontacją z drugim człowiekiem, a dokładniej mówiąc z ukochanym mężczyzną. Tak naprawdę potrzebuje bowiem bliskości. Dotychczas starała się zapomnieć o tym pragnieniu. Można powiedzieć, że jej się to udało, ale spotkanie z Nino wszystko zmienia. Odżywają schowane głęboko w nieświadomości potrzeby. W chwili, gdy bohaterka przechodzi przez drugi etap obrzędu

²³⁹ A. S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000, s. 119.

²⁴⁰ *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, tłum. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 52.

²⁴¹ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 78 – 79.

²⁴² Komunikuje się z nią, czyli kopistą Renoira, twarzą w twarz, a także za pośrednictwem kaset video, które przedstawiają sny i myśli Amelii. To sny przede wszystkim odnoszą się do sfery nieświadomości.

przejścia, rozgrywa się w niej wewnętrzna walka, podczas której dojrzewa decyzja o rzeczywistym poznaniu wymarzonego mężczyzny.

Faza liminalna „jest sceną (...) dla jedynych w swoim rodzaju struktur przeżycia (Diltheyowskie *Erlebnis*) w otoczeniu oderwanym od codzienności, cechującym się obecnością wieloznacznych pojęć, monstualnych wizerunków, świętych symboli, ciężkich prób, upokorzeń, (...) paradoksów”²⁴³. Scena w *Amelii* przedstawiająca ową fazę posiada kilka charakterystycznych dla tego czasu elementów. Przestrzeń jest bardzo szczególna, niecodzienna i tajemnicza. O sytuacji liminalnej opowiada przede wszystkim brak światła. Noc, podczas której Amelia samotnie puszcza „kaczki” nad kanałem, wskazuje na pobyt dziewczyny w zaświatach²⁴⁴. Noc jest „związana z zasadą bierną, żeńską i z nieświadomością. Hezjod nazwał ją matką bogów, Grecy uważali bowiem, że noc i ciemności poprzedzały stworzenie wszystkich rzeczy. Dlatego noc, podobnie jak wody, ma znaczenie płodności, potencjalności, nasienia. Będąc uprzedniością nie jest jeszcze dniem, ale go zapowiada i przygotowuje. W doktrynie tradycyjnej ma ten sam sens co kolor czarny i śmierć”²⁴⁵. W filmie Jeuneta noc posiada podwójną symbolikę. Po pierwsze, oznacza potencjalność zapowiadając wewnętrzną przemianę tytułowej bohaterki – jej powtórne narodziny. W tym kontekście wiąże się również ze śmiercią poprzedzającą odrodzenie. Po drugie, symbolizuje nieświadomość, z którą toczy walkę Amelia. Jest ona zwizualizowana – widz może zaobserwować cień postaci. Jest on widoczny na murze podczas puszczenia „kaczek” przez dziewczynę. Nie panuje więc całkowita ciemność. Światło jest potrzebne do uwydatnienia walki wewnętrznej. Widać duszę bohaterki, gdyż cień nie tylko oznacza negatywny aspekt osobowości, ale właśnie, jak „powszechnie wśród ludów prymitywnych zakorzenione jest przekonanie, (...) cień to *alter ego*, dusza”²⁴⁶. Kluczowe jest to, że po fazie liminalnej widz nie zobaczy już w ogóle cienia Amelii.

Podobne znaczenia do nocy niesie ze sobą woda, która jest bardzo ważna w opisywanej scenie. Tak samo jak noc wiąże się z potencjalnością i ponownym narodzeniem. „Biorąc ogólnie, wody symbolizują wszechjedność potencjalności, *fons et*

²⁴³ *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, dz. cyt., s. 52.

²⁴⁴ Noc występuje w *Amelii* jeszcze w dwóch scenach: podczas kradzieży krasnała oraz przy wymierzeniu kary Collignonowi, który, za sprawą psot głównej bohaterki, idzie zbyt wcześnie otwierać swój sklep. W każdym wypadku noc wiąże się z tajemnicą i nadnaturalnymi mocami – krasnał znikną i „wybiera się w podróż”, zaś w życiu Collignona wydają się działać nieodgadnione siły.

²⁴⁵ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 272.

²⁴⁶ Tamże, s. 98.

origo, poprzedzających wszelką formę bądź stworzenie. Zanurzenie w wody oznacza powrót do stanu przed ukształtowania w jego podwójnym sensie śmierci i rozkładu, ale również odrodzenia i ponownego krążenia, gdyż zanurzenie pomnaża potencjał życia²⁴⁷. Woda wprost kojarzy się z życiem, natomiast noc ze śmiercią. Można więc powiedzieć, że przez równoczesną obecność obu tych symboli, Amelia znajduje się między życiem a śmiercią. Jak już wspomniano, istotne jest to, iż bohaterka „umiera”, aby rozpocząć nową, bogatszą i bardziej świadomą egzystencję. Wody łączą się również z nieświadomością, a także z mądrością. „*Ciało płynne* w człowieku (...) psychologia współczesna interpretuje jako symbol nieświadomego, tzn. amorficznej, dynamicznej, przyczynowej, żeńskiej części ducha. Z wód i z powszechnego nieświadomego wyłania się, niby z łona matki, wszystko, co żyje. Wtórnie symbolika ta poszerzona jest o utożsamienie wody z mądrością (intuicyjną)”²⁴⁸. Bohaterka zdobywa podczas fazy liminalnej ową mądrość, co ilustruje rzucanie na wodę (mądrość) kamieni.

Kamienie pełnią bardzo istotną funkcję, zwłaszcza w zestawieniu z wodą. Żywiół ten ze względu na swój stan skupienia reprezentuje płynność, zaś kamień – stałość. Ten ostatni jest również „symbolem bytu, spójności i zgodności z samym sobą. Jego twardość i trwałość zawsze wywierały wielkie wrażenie na ludziach, którzy widzieli w nim przeciwieństwo biologii poddanej prawom zmiany, uwiądu i śmierci, ale także przeciwieństwo prochu, piasku (...) – znaków rozpadu”²⁴⁹. Kamienie puszczone przez Amelię jako „kaczki” przekazują informację o jej zgodności z samą sobą oraz świadomej decyzji. Wewnętrzne postanowienie bohaterki o nawiązaniu relacji z Nino ma być pewne i trwałe jak te kamienie. Symbolizują one świadomość zwyciężającą nad nieświadomością, którą obrazuje woda, a także noc. Oznaczają również „jedność i moc”²⁵⁰, jakie dziewczyna w tym momencie posiada. „Kamienie spadające z nieba wyjaśniały pochodzenie życia. W wulkanach powietrze przekształcało się w ogień, ogień w wodę, ona zaś – w kamień. Dlatego kamień jest pierwszym zestaleniem się twórczego rytmu (...), rzeźbą podstawowego ruchu”²⁵¹. W *Amelii* jest on dodatkowo wprawiony w ruch, co jeszcze bardziej podkreśla fakt, że tytułowa bohaterka „rzuca się” w nurt prawdziwego życia, na głęboką wodę, niczym puszczone przez

²⁴⁷ Tamże, s. 457.

²⁴⁸ Tamże.

²⁴⁹ Tamże, s. 174.

²⁵⁰ Tamże.

²⁵¹ Tamże.

nią „kaczki”. Wreszcie przerwie swoją stagnację i wyjdzie na spotkanie z drugim człowiekiem.

Punkt widzenia kamery mówi o tym, że Amelia wyzbyła się wcześniejszego strachu. Pokazuje jej oddaloną postać, która kieruje kamienie w stronę widza. Taka perspektywa sprawia, że woda, od której się odbijają wydaje się ciągnąć w nieskończoność. Z tego też powodu kamera akcentuje wkraczającą z odwagą na nieznaną ścieżkę bohaterkę.

Amelia podświadomie przygotowuje się do fazy liminalnej od momentu wyruszenia na wyprawę. Potwierdza to zbieranie przez dziewczynę kamieni w kluczowych momentach swojej podróży. Podnosi je i chowa do kieszeni gdy: ma wejść do domu rodziców Collignona na początku swoich poszukiwań właściciela pudełka ze skarbami; znajduje się przed domem swego ojca i decyduje się zabrać krasnala ogrodowego; idzie do pociągu grozy by zobaczyć Nino. Kamienie dodają jej mocy i otuchy. Są jakby talizmanem szczęścia, co ilustruje chuchanie na nie przed włożeniem do kieszeni. Oddają również trzy wspomniane decyzje, których podjęcie jest niezwykle ważne dla dalszej wędrówki. Puszczanie nimi „kaczek” podczas najważniejszego etapu obrzędu przejścia jest koniecznym zwieńczeniem całego procesu²⁵².

Powyzsza czynność należy do ulubionych zajęć głównej bohaterki. Stanowi jej sposób na stargane nerwy. Puszczanie „kaczek” w tej scenie jest szczególnym rodzajem osiągnięcia wewnętrznego spokoju. Nie zawiera w sobie zwykłej przyjemności i relaksu. Jest czymś więcej. Przedstawia bitwę z cieniem, który wychodzi z ukrycia. Wraz z rzucając ostatniego kamienia Amelia odnosi zwycięstwo.

Należy zwrócić uwagę na kostium bohaterki. Dziewczyna jest ubrana w czarny płaszcz, który podczas sytuacji liminalnej za sprawą odpowiedniego światła wygląda, jakby był zielonej barwy, przez co zlewa się z wodą. Fakt ten wyraża sytuację liminalną – zawieszenie między życiem a śmiercią. Sam płaszcz zaś pojawia się jeszcze w dwóch wypadkach, a mianowicie: kiedy Amelia wyprowadza się z domu rodzinnego i gdy kradnie krasnala ogrodowego, a niedługo potem kolejny raz widzi Nino²⁵³. Za każdym razem jest symbolem ochrony. Jest ona niezbędna głównej bohaterce we wszystkich wymienionych momentach. Podczas owianej tajemnicą wizyty u ojca oraz rzucaniu kamieni kostium taki

²⁵² Po tym zdarzeniu Amelia nie kolekcjonuje już kamieni.

²⁵³ Te dwa ostatnie wydarzenia ściśle się ze sobą wiążą. Krasnal odnosi się nie tylko do Amelii, ale i do Nino. Reprezentuje bowiem postać męską.

pełni dodatkową funkcję. Jak już wspomniano, ilustruje związek krasnala ogrodowego z postacią. Dzięki płaszczowi, który wydaje się zielony i czerwonej spódnicy²⁵⁴ podobieństwo Amelii do krasnala jest uderzające. Okrycie to ma swój naturalny, czarny kolor tylko przy wyprowadzce z domu²⁵⁵.

Ochronna funkcja płaszcza jest bardzo przydatna, zwłaszcza w walce z cieniem. Znamienne jest to, że po tym wydarzeniu kostium ten nie pojawia się w filmie. Zwyczajnie nie jest już potrzebny. Ubiór ten symbolizuje także zasłonę oddzielającą człowieka od świata. Bohaterka postanawia otworzyć się na otaczającą rzeczywistość, dlatego też potem już nie ma na sobie płaszcza.

Warto przyjrzeć się scenie przedstawiającej fazę liminalną i tej, która pokazuje kradzież krasnala. Nie tylko kostium Amelii ma znaczenie, ale również wspomniany rekwizyt²⁵⁶. Wysłanie go w podróż mówi o jednoczesnej wyprawie dziewczyny. Nie jest przypadkiem fakt, że niemal zaraz po sytuacji liminalnej zwraca go ojcu.

Dla pełniejszego zrozumienia powyższego etapu obrzędu przejścia wskazane jest przywołanie innych okoliczności, w których Amelia puszcza „kaczki”. Dzieje się to podczas prezentacji ulubionych czynności dziewczyny. Kiedy jest mowa o puszczeniu „kaczek” widać ubraną na czerwono bohaterkę oddającą się temu zajęciu nad Kanałem św. Marcina. Można powiedzieć, że jest Czerwonym Kapturkiem, który niebawem ruszy w drogę, tyle, że nie do babci, ale do ukochanego mężczyzny. Wówczas jeszcze nie zna Nino. Natomiast w chwili, gdy uzbrojona w kamienie ma na sobie ciemny płaszcz, jej wyprawa powoli dobiega końca. Uderzający jest kontrast pomiędzy obiema scenami. Pierwszej towarzyszy słoneczny dzień i pogodna muzyka. W drugiej zaś panuje noc wraz z aurą tajemniczości i pewnej grozy. Inny jest też motyw muzyczny – szybszy, jakby niespokojny (*Le Banquet – Bankiet*). Doskonale oddaje on klimat wewnętrznych zmagania głównej bohaterki. Istotną rolę odgrywa tu także pociąg, który przejeżdża mostem podczas puszczenia „kaczek” przez Amelię. Nie tylko współgra z tempem muzycznego utworu, ale również stanowi ważny symbol. Oznacza wewnętrzną podróż bohaterki, a także ją samą zmierzającą ku Nino. Kolejna scena ukazuje tego młodego mężczyznę jadącego swoim motorowerem na spotkanie z Amelią. W tle także znajduje się pociąg, który mknie w tym samym kierunku co on, a mianowicie w prawo – jak

²⁵⁴ Kostium jest identyczny w obu opisywanych scenach.

²⁵⁵ Jak już wspomniano, wyraża wtedy związek bohaterki i sroki odlatującej z klombu.

²⁵⁶ Poza tym obie sceny odbywają się nocą.

w fazie liminalnej. Tym razem to Nino zmierza do głównej bohaterki. Kolej i dworzec często są nieodłącznymi elementami historii miłosnych. Pojawiają się w literaturze i filmie jako miejsca pożegnań lub powitań zakochanej pary, ale też jako przestrzeń śmierci samobójczej jednego z kochanków. W *Amelii* dworzec, na którym znajduje się fotoautomat jest miejscem spotkań tytułowej bohaterki z kolekcjonerem zdjęć.

Istotny jest wspomniany wyżej kierunek jazdy pociągu. Porusza się on od lewej strony kadru do prawej, a więc z przeszłości ku przyszłości. Z tego powodu, podobnie jak wymienione wcześniej inne znaki towarzyszące sytuacji liminalnej, stanowi informację o przemianie Amelii, która zaraz ma się dokonać.

Zgodnie z ideą opisywanego tu etapu rytuału przejścia powrót zza świątów jest gwałtowny. Następuje szybkie cięcie i w kadrze pojawia się niebieski zegar Raymonda Dufayela. Podkreśla on znaczenie chwili, która dopiero co miała miejsce. Jego „błękit wyznacza punkt zwrotny historii”²⁵⁷. Owy rekwizyt mówi również o tym, że czas biegnie nieubłaganie. Od tego momentu fakt ten nie jest już jednak tak przerażający dla głównej bohaterki jak wcześniej, z racji tego, że podjęła nareszcie decyzję, od której zależała jej przyszłość. Niebieska barwa zegara stanowi także informację o tym, że dawna dziewczyna umarła, ponieważ oznacza w tym kontekście śmierć.

2.2.3. Próba

Próbę stanowi dla Amelii konfrontacja z wymarzoną mężczyzną. Ma ona nastąpić o ustalonej dacie i godzinie pod fotoautomatem. Zakochana dziewczyna znowu mogła stchórzyć, tak jak to miało miejsce w kawiarni, ale tym razem dzieje się inaczej. Podczas fazy liminalnej zaszła w niej bowiem zmiana i czując, że może to być jej ostatnia szansa na szczęście, postanawia z niej skorzystać. Olbrzymią rolę odgrywa nie tylko fotoautomat, który jest ważny dla Nino i stanowi sposób komunikacji dwojga bohaterów, ale także znajdujący się w nim w tym czasie konserwator – tajemniczy mężczyzna ze zdjęcia. Stanowi on symbol w historii miłosnej Amelii i Nino. Pierwsze słowa, jakie usłyszał kolekcjoner fotografii od głównej bohaterki dotyczyły właśnie tej postaci – ducha, który jednocześnie uosabiał jego samego. Teraz ma przestać być jedynie zjawą dla Amelii, gdyż ta pragnie stworzyć z nim

²⁵⁷ P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze...*, dz. cyt., s. 22.

rzeczywistą relację. Kluczowe jest to, że zanim tak się stanie, Nino musi poznać tajemnicę postaci ze zdjęcia, która wcale nie jest duchem, ale zwykłym konserwatorem automatów. Najpierw dowiaduje się o tym bohaterka, a potem wybranek jej serca²⁵⁸. Owa wiedza, do której tylko oni zyskują dostęp, ma ich połączyć.

Po etapie cienia w procesie indywidualizacji Amelii następuje nawiązanie kontaktu z płcią przeciwną, które polega na owym wspólnym rozwiązaniu sekretu. Nie dochodzi jednak do zaplanowanego po tym fakcie spotkania twarzą w twarz z ukochanym. Kiedy dziewczyna rusza w jego stronę, drogę blokuje jej przewoźnik bagażu. W tym czasie Nino znika spod fotoautomatu. Amelię ogarnia strach i ogromny smutek, który potęguje ustawienie kamery. Jest to ptasia perspektywa, tak jak w scenie, w której bohaterka wchodzi do sex – shopu, ale wtedy jej postać nie wygląda na aż tak małą. W obu przypadkach Amelia nie czuje się dobrze, jednakże sytuacja utraty swojej ostatniej szansy na spotkanie z ukochanym mężczyzną jest znacznie gorsza i bardziej przytłaczająca. Taka perspektywa kamery uwydatnia również samotność dziewczyny, zwłaszcza, że tylko ona znajduje się w kadrze. Warto zaznaczyć, że w porównaniu z ujęciem, w którym jeszcze znajduje się Nino, jest tu mniej światła, co pokazuje gasnącą nadzieję Amelii. Przestrzeń jest zdecydowanie nieprzyjazna dla bohaterki. Barwę dworca można określić jako połączenie żółci i zgniłej zieleni. Ten nieprzyjemny kolor jednocześnie odpycha i ostrzega. Zwraca uwagę na wspomnianą nadzieję, która w tym momencie umarła, „zgniła”.

Mimo że nie dochodzi w tej scenie do faktycznego spotkania bohaterów, to jednak symbolicznie – przez postać konserwatora automatów – nawiązują ze sobą kontakt. Można więc powiedzieć, że Amelia przechodzi próbę. Początkowo przygląda się Nino zza szyby, jakby wciąż obawiała się konfrontacji. Czyni to jednak celowo, gdyż mężczyzna musi poznać tajemnicę „ducha”, zanim do niego podejdzie. Jest gotowa na spotkanie twarzą w twarz. Jej zdecydowanie potwierdza zwawy krok w jego kierunku. Jak już wspomniano, pojawiająca się na jej drodze przeszkoda uniemożliwia realizację postanowienia.

²⁵⁸ Okoliczności poznania owej tajemnicy są podobne u obu bohaterów. Pada na nich intensywne światło kojarzące się wprost z iluminacją, której dostępuje zarówno Amelia, jak i Nino. Temu „oświeceniu” towarzyszą odgłosy przywodzące na myśl śpiewy anielskie. Poza tym obraz obraca się o trzysta sześćdziesiąt stopni powodując, że przez moment postacie znajdują się do góry nogami. Zagadka mężczyzny ze zdjęcia wreszcie zostaje rozwikłana. W tym momencie słychać motyw *L' Autre Valse D' Amelie*, podkreślający znaczenie rozwiązania owej tajemnicy dla wątku miłosnego Amelii i Nino.

Warto przyjrzeć się kostiumowi bohaterki. Jest ubrana w ten sam żakiet, spódnicę i bluzkę w kwiatki jak wtedy, gdy po raz pierwszy zobaczyła Nino. Ponadto ten strój szczególnie odnosi ją do „dziewczyny ze szklanką”. Od fazy liminalnej Amelia nie chce już jej przypominać. Ów kostium podczas próby ma zamknąć ten okres, w którym zachowywała się jak postać z obrazu Renoira. W następnym ujęciu, kiedy wchodzi do kawiarni, jest ubrana w czarną sukienkę, która obrazuje jej smutek. Ma na sobie również czerwony sweterek mówiący o jej ciągłej miłości do Nino.

Istotne jest wydarzenie, jakie następuje po przebytej próbie, a mianowicie wspomniane już zwrócenie ojcemu krasnala ogrodowego, które symbolizuje zakończenie pewnego etapu podróży Amelii. Dziewczyna odbyła już drogę do centrum labiryntu, w którym czaił się cień i zdecydowała się powrócić do rzeczywistości. Godny zaznaczenia jest fakt, że w scenie zwrotu krasnala w ogrodzie Rafaela Poulain po raz pierwszy nie wieje wiatr, który symbolizuje zarówno niepokój Amelii, jak i jej ojca. Brak wiatru wskazuje więc na to, że obydwójce uspokoili się wewnętrznie.

W momencie, gdy główna bohaterka przychodzi do pracy, na jej twarzy nie jest aż tak widoczny ból po niezrealizowanym spotkaniu z ukochanym mężczyzną. Emocje pojawiają się dopiero po słowach Josepha. Będąc irracjonalnie zazdrosnym o Georgette porównuje ją do Giny, która jest w tej chwili z „tym facetem z reklamówką”, czyli z Nino. Następuje gwałtowne zbliżenie Amelii, która nie może uwierzyć w to, co słyszy. Początkowe zdziwienie ustępuje miejsca gniewowi²⁵⁹ i zazdrości. Dziewczyna opuszcza kawiarnię i wraca do siebie. Jej zdenerwowanie wyraża nie tylko twarz, ale także szybkie kroki w kierunku swojego mieszkania. Zachowuje się niegrzecznie w stosunku do konsjerżki, która rozradowana mówi jej, że są dowody na to, że mąż ją kochał. Nie chce słuchać o jej fałszywym szczęściu i pozornej miłości, gdyż będącej efektem działań Amelii – prawdziwej autorki listu zaadresowanego do Mady. Na pytanie sąsiadki czy wierzy w cuda, z rezygnacją odpowiada: *Dziś nie*. Ignorując jej dalsze słowa biegnie po schodach. Myśli, że jest zdradzana przez Nino, podobnie jak konsjerżka przez swojego męża. Świat dziewczyny właśnie runął. Z impetem zamyka drzwi do swego mieszkania, a tym samym do własnego wnętrza. Ich czerwony kolor odbija się w lustrze. Widać w nim tylko czerwień, co ilustruje gniew bohaterki i pustkę po całkowitej w jej mniemaniu utracie ukochanego mężczyzny. Mówi to również o tym, że znowu ucieka ona do przestrzeni własnej wyobraźni.

²⁵⁹ Czerwona barwa sweterka oznacza więc w tym kontekście również gniew.

Amelia przygląda się swojemu odbiciu w lustrze. Zwierciadło występuje w kilku innych scenach. Pojawia się, gdy dziewczyna ubrana w nocną koszulę spryskuje się w łazience perfumami lub podczas jej nocnej podróży koleją do ojca. W drugim wypadku lustro reprezentuje okno pociągu. Jadąc do rodzica oddaje się rozmyślaniom i mimo że wówczas również kłębią się w niej emocje, głównie w postaci smutku, to nie są one tak silne jak w czasie reakcji na zachowanie Nino. Bardzo przeżywa tę sytuację. Wtedy jest opanowana przez zazdrość, gniew, a także smutek i żal. Przede wszystkim jednak jest to jedyny przypadek w całym filmie, kiedy dziewczyna z pełną świadomością patrzy na swoje odbicie. Ze smutkiem i jednocześnie z pewnym zainteresowaniem spogląda w głąb swojego jestestwa. „Już Frazer wskazywał, że człowiek pierwotny nierzadko swój cień bądź odbicie w wodzie czy lustrze uważał za swą duszę albo istotną część swego jestestwa”²⁶⁰. Zwierciadło²⁶¹ umożliwia więc „spotkanie z *obrazem duszy*, który Jung nazywa animą²⁶² u mężczyzny i animusem u kobiety. Jest to obraz drugiej płci, który nosimy w sobie”²⁶³. Amelia zdaje sobie sprawę z jego obecności stojąc przed lustrem. Faza liminalna jeszcze nie dobiegła końca. Dziewczyna kolejny raz mierzy się z własną nieświadomością, gdyż animus jest to także „funkcja, która wyznacza stosunek świadomości do nieświadomości”²⁶⁴. Główna bohaterka nie wiedziała, że może być tak zazdrosna i opanowana przez gniew. Takie zachowanie jest do niej niepodobne. Widząc swoje odbicie dziwi się swej reakcji i nie poznaje samej siebie.

Archetyp animusa reprezentuje chorobliwie zazdrosny Joseph. „Archetypy można też rozumieć jako spersonifikowane symbole różnych ludzkich cech”²⁶⁵. Zazdrość, którą w opisywanej scenie odczuwa najpierw Joseph, a zaraz potem Amelia, łączy ze sobą obie postacie. Oprócz tego symbolu na ich związek wskazuje barwa kostiumu. Bohater ma na sobie koszulę w tym samym kolorze co sweter bohaterki. Jest to czerwień, która oznacza w tym przypadku gniew. Znamienne jest to, że jedynie w tej scenie ów mężczyzna ubrany jest w koszulę o tej barwie²⁶⁶. Fakt ten potwierdza to, że Joseph stanowi animusa Amelii.

²⁶⁰ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 99.

²⁶¹ Wśród wielu innych znaczeń zwierciadło symbolizuje również wyobraźnię i myśl: „jest symbolem wyobraźni (lub świadomości) jako zdolności formalnego odwzorowywania przejawów świata widzialnego. Wiązano też lustro z myślą, będącą wszak – zdaniem Schelera i innych filozofów – organem autokontemplacji i odbijania świata”. Cyt. za: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 237.

²⁶² „Anima” w języku łacińskim oznacza duszę (przyp. A. L.).

²⁶³ J. Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, dz. cyt., s. 25.

²⁶⁴ Tamże, s. 19.

²⁶⁵ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 28.

²⁶⁶ W pozostałych scenach jego kostium jest ciemnozielony.

Zazdrość i gniew są raczej kojarzone z płcią męską. Kobiety również je odczuwają, ale nie z taką intensywnością objawiającą się na przykład w bójkach²⁶⁷. Główna bohaterka widzi ukrywającego się dotąd w jej nieświadomości animusa, opanowuje go i integruje ze świadomością. Przed lustrem inicjacja Amelii w pełni się dokonuje.

Bardzo ważna jest następująca w kolejnej scenie zmiana barwy kostiumu Amelii. Czerń i czerwień ustępują miejsca „żywej”, „soczystej” zieleni. Tą samą zieloną bluzkę bohaterka ma na sobie po tym, jak pierwszy raz widzi Nino. Jak już wspomniano, w tamtej scenie barwa ta oznacza rodzącą się miłość i nadzieję. W tym kontekście ma natomiast inne znaczenie. Nie symbolizuje już powstającej miłości, gdyż dziewczyna od dawna jest zakochana. Wciąż jednak przekazuje informację o nadziei, której mimo wszystko Amelia się nie wyzbywa. Wydaje się, że już nie ma szans na związek z Nino. Płacze, ale jednocześnie wyobraża sobie, że ukochany jest w jej mieszkaniu. Kluczowe jest to, że są to pierwsze łzy odnośnie rzeczywistej sytuacji. Poprzednio pojawiają się podczas refleksji nad własnym życiem, przedstawianych za pomocą telewizora. Płacz z powodu Nino ma ogromne znaczenie. Nie widać, aby wcześniej opłakiwała na przykład śmierć matki, choć mocno ją ona obeszała. Łzy, które wywołuje u niej nieszczęśliwa miłość, potwierdzają, jak bardzo jest dla niej ważny ten młody mężczyzna. Są też pewnym katharsis, oczyszczeniem z nagromadzonych emocji²⁶⁸.

Zmiana barwy kostiumu z czarnej i czerwonej na zieloną obrazuje również przemianę, która się dokonała w głównej bohaterce. Przeszła pomyślnie inicjację, zmierzyła się ze swoim cieniem, a następnie animusem. Przewyciężyła ten męski aspekt swej osobowości, dotąd ukryty w nieświadomości, który objawił się w postaci zazdrości o Nino. Przed zwierciadłem spojrzała w głąb siebie i stała się inną osobą. Po tym zdarzeniu konieczna więc była zmiana stroju. Amelia narodziła się na nowo, czego symbolem jest zieleń.

²⁶⁷ Joseph zdenerwowany słowami Hipolita rzuca się na niego z pięściami.

²⁶⁸ Łzy są z reguły przypisywane płci pięknej. Panuje powszechne przekonanie, że kobieta w przeciwieństwie do mężczyzny nie musi wstydzić się płaczu. Łzy Amelii są więc ponadto potwierdzeniem jej kobiecości. Bohaterka nie jest już opanowana przez animusa. W poprzedniej scenie pokonała go (dokładniej mówiąc zintegrowała ze świadomością) i wiążące się z nim męskie cechy charakteru.

2.2.4. Nagroda

Nagrodę stanowi Nino zjawiający się pod drzwiami bohaterki. Jak już wspomniano, w scenie tej jest widoczna wstęga Möbiusa. Najpierw Amelia marzy, że Nino idzie do jej mieszkania, a zaraz potem słyszy dzwonek do drzwi sygnalizujący faktyczne przyjście mężczyzny. W tym momencie następuje gwałtowny najazd kamery na postać marzycielki pokazujący jej zdziwienie. Zbliżenie opowiada o tym, co Amelia w tej chwili czuje. Bardzo przeżywa całą sytuację, o której wcześniej fantazjowała.

Istotna jest kolorystyka marzeń bohaterki. Jeżeli mają się one spełnić, tak jak w powyższym przypadku, to są wielobarwne. Gdy natomiast bujna wyobraźnia Amelii stwarza obrazy, które nie mają miejsca w rzeczywistości, są one czarno – białe. Dzieje się tak w scenie, w której Amelia czekając w kawiarni na spóźniającego się Nino wyobraża sobie niezwykle powody jego nieobecności. Wybranek jej serca nie został porwany i nic mu się nie przydarzyło z tego, o czym myślała. Podobnie jest z czarnymi scenariuszami własnego życia, które ogląda w telewizorze. One również są czarno – białe i nie spełniają się. Sny zaś głównej bohaterki, które są pełne kolorów, zwiastują prawdziwe wydarzenia. Dziewczyna tak jak koń przyłączający się do Tour de France rusza w drogę po swoje marzenia, chwyta tę szansę, która się jej nadarzyła.

Marzeniu Amelii o zmierzającym do jej mieszkania Nino towarzyszy pieczenie przez nią ciasta. Można powiedzieć, że czynność ta służy stwarzaniu rzeczywistości przez bohaterkę. Jej fantazjowanie przeradza się w prawdziwe wydarzenie. Marzycielka wyrabiając ciasto tworzy składający się z materii i formy realny byt. „Zdaniem Bachelarda samo pojęcie materii jest ściśle związane z ciastem. Woda występuje jako element dominujący i spajający. Dlatego powiedziano, że *materia jest nieświadomością formy*. Muł jest prochem wody, tak jak popiół jest prochem ognia. (...) muł, proch, dym tworzą obrazy zmieniające w sposób nieokreślony swoją materię, są pozostałościami czterech żywiołów. Odpowiadają stanowi niemal akwaticznemu, toteż mają udział w symbolice rozkładu i odrodzenia”²⁶⁹. Nadzieja głównej bohaterki się odradza i odżywające w niej pragnienie się spełnia.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Amelia może zobaczyć Nino dopiero z jego inicjatywy. Kiedy bohaterka zaprzestaje podchodów, ciągłego kombinowania i zdobywania ukochanego, to on zaczyna jej szukać i odnajduje ją z pomocą Giny – koleżanki Amelii. Taki

²⁶⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 97.

jest właściwy porządek. Zwykle bowiem mężczyzna stara się o kobietę, a nie na odwrót. Bohaterka intryguje Nino, którego pociąga jej tajemniczość, zaskakujący sposób działania i nieosiągalność. To przywodzi go pod drzwi jej mieszkania.

Podsumowanie fazy inicjacji

Amelia dzięki pomocy swoich sprzymierzeńców dochodzi do inicjacji, która kończy się dla niej pomyślnie. Wcześniejsze sprawdziany stanowią wstęp do niej. Faza liminalna zaczynająca się podczas puszczenia „kaczek”, kiedy to dziewczyna walczy z cieniem, trwa do czasu spojrzenia przed lustrem w głąb siebie i zmierzenia się z animusem. Na końcu inicjacji bohaterka dostaje nagrodę – Nino.

2.3. Powrót

Ostatni etap stanowi krzepiący życie powrót (tak określa go Campbell). Turner nazywa go ponownym włączeniem lub wcieleniem i dodaje, że w tej „trzeciej fazie (...) przejście zostało już dokonane”²⁷⁰. Przemieniony bohater wraca do świata, który wcześniej opuścił.

2.3.1. Odmowa powrotu

Bohaterka słysząc dzwonek jest nie tylko zaskoczona, ale i przerażona. Nino woła ją po imieniu, ale ona nie odpowiada. Nie chce otworzyć mu drzwi. Kiedy szczęście jest na wyciągnięcie ręki, Amelia wciąż nie potrafi podjąć ostatecznej decyzji o wyjściu ze świata marzeń o ukochanym do realnego mężczyzny. Nie wpuszcza go do środka, choć on już tak naprawdę od dłuższego czasu jest w jej sercu. Mieszkanie głównej bohaterki ściśle bowiem wiąże się z jej wnętrzem. Gdy Nino wkroczy do tej prywatnej przestrzeni, będącej w znacznej mierze efektem działania fantazji Amelii, ona wreszcie otworzy się na otaczającą rzeczywistość i porzuci samotność dla prawdziwego życia, które może przynieść wiele radości. Rezygnując ze świata wyobraźni na rzecz realności powróci z wewnętrznej

²⁷⁰ V. W. Turner, *Proces rytualny...*, dz. cyt., s. 115.

wędrówki. Otwarcie drzwi Nino jest ostatnim krokiem na drodze do pełnej przemiany bohaterki, a dokładniej mówiąc jej potwierdzeniem, gdyż ta zmiana już się w niej dokonała. Drzwi stanowią dla Amelii ostateczną granicę. Chowa się ona przed światem i miłością również za oknem i wszelkiego rodzaju szybami. Kluczowe jest to, że w całym filmie nie widać, aby wcześniej otwierała drzwi mieszkania i wpuszczała kogokolwiek.

2.3.2. Pomoc z zewnątrz

„W powrocie z wyprawy (...) bohaterowi może być potrzebna pomoc z zewnątrz”²⁷¹. Pomoc tytułowej bohaterce *Amelii* okazuje się niezbędna. Kolejny raz pojawia się ona ze strony Raymonda Dufayela, który nakazuje dziewczynie wejść do pokoju. Bohaterka dostrzega swój telewizor otoczony świecami²⁷². Włącza go i widzi nauczyciela, który nakazuje jej biec za Nino. Na mądre i poruszające słowa „Człowieka ze szkła” nie może pozostać obojętna. Zwraca on uwagę Amelii, że w przeciwieństwie do niego nie ma kości ze szkła i może zmagać się z życiem. Jeżeli tego nie uczyni, jej serce stanie się tak wysuszone i kruche jak jego kości. Krzyczy: *Rusz się do licha*. Ten „kopniak” okazuje się skuteczny. Bohaterka ze łzami w oczach zrywa się z miejsca i biegnie do drzwi. Otwiera je z impetem i staje oko w oko z Nino.

Dufayel jest mentorem Amelii i jednocześnie reprezentuje Starego Mędrca. Obdarzony mądrością i niosący pomoc przewodnik wpisuje się w ten archetyp. Jak pisze Vogler, mentor jest to „postać najczęściej pozytywna, nauczyciel i mistrz bohatera, służący mu wszelką pomocą. Według Campbella siłą tę uosabia Mądry Starzec bądź Mądra

²⁷¹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 156.

²⁷² Świeca jest ważnym symbolem, który pojawia się także w innych scenach. Jest on obecny, gdy mała Amelia idzie zapalić świeczkę w intencji narodzenia braciszka. Podczas snu bohaterki o koniu biegnącym w wyścigu Tour de France przy telewizorze również pali się świeca. Ponadto kiedy czyta listy miłosne zaadresowane do Mady, w pokoju głównej bohaterki jest wiele świec. W ostatnim z wymienionych przypadków rekwizyt ten stwarza odpowiedni do sytuacji romantyczny nastrój. W pozostałych scenach wiąże się z prośbą i marzeniem. Intencja małej Amelii nie zostaje wysłuchana. Amandyna Poulain ginie zaraz po wyjściu z kościoła. Natomiast w odniesieniu do snu marzycielki można powiedzieć, że się spełnia. Amelia Żrebak osiąga upragnione szczęście.

W kontekście powyższych znaczeń świece otaczające telewizor, z którego płynie przekaz Dufayela, symbolizują romantyczną miłość Nino i tytułowej bohaterki oraz prośbę, a raczej nakaz mentora, by dziewczyna pobięła za ukochanym. Z uwagi na fakt, że w sytuacji, w której po raz pierwszy jest widoczna świeczka, pojawia się śmierć, rekwizyt ten w ostatniej scenie nabiera dodatkowego znaczenia. Stanowi przestrożę, swoiste przypomnienie tego, co może się stać, jeżeli nie posłucha rady nauczyciela. Jej pozbawione miłości serce wyschłoby i Amelia umarłaby duchowo.

Starowina²⁷³. Kopista Renoira łączy w sobie dwa archetypy: cienia i Starego Mędrca. Tak jak wszystkie inne archetypy, odnoszą się one do głównej bohaterki. „Człowiek ze szkła” najpierw objawia się jako cień, którego Amelia przezwycięża podczas fazy liminalnej. Stary Mędrzec towarzyszy jej zaś w pewien sposób od początku udzielając cennych wskazówek, ale to właśnie w przedostatniej scenie jest w pełni widoczny. Dziewczyna musiała bowiem przejść przez poprzednie etapy indywiduacji. Dopiero po zmierzeniu się z animusem może wspiąć się na ten poziom i osiągnąć wcześniej niedostępną mądrość.

Można powiedzieć, że główna bohaterka oglądająca przekaz Dufayela ma przed oczami samą siebie. Jest to podobna sytuacja do tej, w której wyobraża sobie swoją nieszczęśliwą przyszłość i przedwczesną śmierć. W obu przypadkach jej myśli są ukazane za pomocą telewizora i stanowią przestrozę. „Człowiek ze szkła” może być „Amelią z przyszłości”, jeżeli nie otworzy się ona na świat i nie urzeczywistni swej miłości. Znamienne jest to, że wspomniany rekwizyt niemal zawsze przedstawia jej rozterki lub sny. Wyjątek stanowią jedynie oglądane przez nią wiadomości w dzieciństwie i relacja z wypadku księżnej Diany. Ponadto nakręcony przez kopistę Renoira film jest czarno – biały, tak jak poprzednie rozmyślenia dziewczyny. Wydaje się więc uzasadnione stwierdzenie, że również w tym wypadku Amelia prowadzi monolog wewnętrzny.

Dziewczyna unika niebezpieczeństwa związanego z archetypem Starego Mędrca, które polega na tym, że „człowiek sam staje się maską ojcowską (...). Mistrz i uczeń są w tym sensie tym samym²⁷⁴. Bohaterka w końcu zrozumiała, że różni się od Dufayela. Nawiązała kontakt ze swoim wyższym „ja”, zyskała moc osobowości manicznej, a więc wspomnianego archetypu²⁷⁵, ale nie utożsamiła się z nią całkowicie. Nie popełniła błędu „Człowieka ze szkła”.

Kaseta wideo, którą Amelia otrzymuje od Raymonda Dufayela, ujawnia kolejną funkcję mentora, a mianowicie przekazywanie darów bohaterowi. Władimir Propp pisze o *donatorze*. Jest nim ten, kto przez pewien czas pomaga bohaterowi, ofiarowując mu pewien dar, zazwyczaj magiczny, który pozwala zlikwidować nieszczęście²⁷⁶. Może to być klucz,

²⁷³ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 43.

²⁷⁴ C. G. Jung, *Archetypy i symbole...*, dz. cyt., s. 97.

²⁷⁵ C. G. Jung nazywa archetyp Starego Mędrca „osobowością maniczną”, czyli obdarzoną mocą, gdyż termin „mana” oznacza moc.

²⁷⁶ W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga – Zagórska, Warszawa 1976, s. 86.

ważna wskazówka, cudowny lek, magiczna broń lub rada, która może uratować życie. W filmie Jeuneta podarunkiem jest rada. Dzięki niej życie głównej bohaterki jest uratowane. Nie groziła jej śmierć fizyczna, ale duchowa. Odbierając samej sobie szansę na szczęśliwą miłość doprowadziłaby do tego, że jej własne serce uschłoby pozbawione uczuć. Stałaby się tak krucha wewnętrznie, że już nigdy nie zdecydowałaby się na kontakt z drugim człowiekiem. Całkowita samotność by ją zabiła. Tak się jednak nie dzieje za sprawą „Człowieka ze szkła”.

Mistrzowie, w tym również Dufayel, zapewniają swoim uczniom naukę i wsparcie. „Czasami nauką jest zły przykład, jaki sami dają. Upadek pozbawionego siły, tragicznie naznaczonego Mentora może uświadomić bohaterowi, jakich błędów powinien się wystrzegać”²⁷⁷. W ten sposób kopista Renoira stanowi dla Amelii antywzór i najlepszą motywację do działania.

„Człowiek ze szkła” przez porównanie swoich kości z sercem głównej bohaterki, które może stać się tak samo kruche i wysuszone, ukazuje symboliczne znaczenia chorób, na jakie cierpią obydwie postacie. Łamliwość kości starszego mężczyzny przyczyniająca się do unikania przez niego kontaktu ze światem zewnętrznym „ma wymiar przede wszystkim symboliczny, a wskazuje na to rada, jakiej za pośrednictwem kasety wideo udziela Amelii (...) Radzi jej mianowicie, aby się nie zamykała w sobie, aby wykorzystała szansę, jaką daje jej kontakt z Nino. *Ty nie masz kości ze szkła – mówi – możesz się zderzać z życiem*”²⁷⁸. Dziewczyna nie jest też dotknięta wadą serca, którą od dzieciństwa jej wmawiano. W kontekście wspomnianego wyżej porównania jej serce, mówiąc w przenośni, dopiero może być chore przez owe wysuszenie. Stwierdzona u małej Amelii rzekoma wada serca posiada ukryte znaczenie. Mówi o tym, że cierpi ono na brak miłości. Nie okazują jej bohaterce rodzice. Później nie darzy ją również uczuciem żaden mężczyzna. Może się to zmienić kiedy spotyka Nino²⁷⁹. Jej serce jest także powiązane z wyobraźnią, ponieważ Amelia zamyka się w sobie i ucieka w wyimaginowaną rzeczywistość z powodu błędnej diagnozy ojca. Wybiera samotność oraz świat własnych marzeń. Boi się żyć naprawdę i zaryzykować w związku z Nino. W końcu otwiera się na prawdziwą miłość zostawiając za sobą wcześniejsze fantazje. Owe otwarcie symbolizują drzwi, przez które wchodzi ukochany mężczyzna. Dopiero teraz następuje prawdziwe wyjście głównej bohaterki z wewnętrznego labiryntu. Dzięki Nino

²⁷⁷ Tamże, s. 48 – 49.

²⁷⁸ M. Przyłipiak, *Amelia, córka Weroniki*, w: *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, dz. cyt., s. 233.

²⁷⁹ Istotne jest pokazanie bijącego serca Amelii na widok Nino w scenie ich drugiego spotkania.

powraca do zewnętrznego świata jako nowa osoba. „Dla wędrowca, który zapuszcza się w labirynt, celem jest osiągnięcie centralnej komory, krypty tajemnic, ale gdy już ją osiągnie, powinien z niej wyjść i powrócić do świata zewnętrznego, to znaczy na nowo się narodzić”²⁸⁰.

2.3.3. Powrót

Amelia przechodzi przez ostatni próg, czego symbolem jest otwarcie drzwi Nino. Powraca do rzeczywistości w momencie, gdy się z nim całuje. Nie rozmawiają ze sobą, ale poznają się ustami. Najpierw ona składa pocałunki na jego twarzy, a następnie on czyni to samo. Ten fizyczny kontakt obrazuje nawiązanie przez bohaterkę relacji ze światem zewnętrznym. Ważny jest fakt, że odbywa się to w całkowitej ciszy. Nie przerywa jej nawet najmniejszy dźwięk. Nie słychać również w tle żadnej muzyki. W całym filmie nie ma podobnej ciszy. Podkreśla więc ona wagę tej miłosnej chwili, w której dokonuje się powrót dziewczyny z wewnętrznej wędrówki.

Po delikatnych pieszczotach zakochani zaczynają się namiętnie całować w usta i powoli rozbierać. Widz obserwuje ich cienie z perspektywy podglądającego tę scenę Luciena. Chłopak filmuje ją z mieszkania Dufayela. „Człowiek ze szkła” każe mu przestać i Lucien kieruje kamerę na znajdującą się przed nim pustą szklankę. Zwrócenie uwagi na ten rekwizyt, który jest mocno związany z Amelią przekazuje informację o tym, że zaszła w niej zmiana. Nie jest już odsuniętą od innych ludzi „dziewczyną ze szklanką”, co podkreśla puste naczynie. Do tej pory zawsze, gdy się pojawiało, było pełne.

2.3.4. Mistrz dwóch światów

„(...) mistrz przekracza linię dzielącą dwa światy i przechodzi od punktu widzenia znajdującego się w sferze ulotnych zjaw doczesności do spojrzenia z perspektywy będącej przyczyną wszystkiego, głębi i powrotu, nie psując przy tym zasad obowiązujących w jednym z tych światów przeniesieniem zasad rządzących drugim”²⁸¹. Amelia zyskuje szerszy ogląd

²⁸⁰ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, dz. cyt., s. 179.

²⁸¹ J. Campbell, *Bohater o tysiaku twarzy*, dz. cyt., s. 173.

rzeczywistości. Osiąga zrozumienie zarówno własnego „ja”, jak i zewnętrznego świata, który tak naprawdę nie może istnieć bez miłości. Główna bohaterka dochodzi do tej prawdy dzięki odrodzeniu, które stanowi stosunek płciowy z Nino. Podczas niego dziewczyna przebywa zarówno w przestrzeni wyobraźni, ponieważ dokonuje się on w jej mieszkaniu, jak i w świecie realnym, gdyż kontakt fizyczny z ukochanym jest prawdziwy. Po nim następuje wspólny powrót bohaterów do zwykłej rzeczywistości, kiedy jadą szczęśliwi na motorowerze.

Seks jest sprawdzianem dla Amelii. Okazuje się, że Nino jest właściwym mężczyzną. Kocha go i dzięki niemu osiąga rozkosz, której nie potrafili jej dać poprzedni partnerzy seksualni. Narrator dokonując prezentacji bohaterki na początku filmu mówi bowiem: *W życiu Amelii nie ma żadnego mężczyzny. Próbowala raz czy dwa, ale się zawiodła*. Tym razem tak się nie dzieje. Można powiedzieć, że Nino nie tylko powoduje, że Amelia porzuca wymyślony świat, ale również sprawia, że staje się ona kobietą. Dopiero w tym momencie główna bohaterka dorasta. Mimo iż wcześniej osiąga pełnoletniość i uprawia seks, to jednak pozostaje dzieckiem. Teraz zaś czuje się spełnioną kobietą i wreszcie żyje naprawdę. Stosunek płciowy dwojga ludzi jest doskonałym wyrażeniem życia. Kochankowie mogą również ofiarować je nowej istocie, jeżeli dojdzie do zapłodnienia.

Motyw seksu odgrywa ważną rolę w historii Amelii. Pojawia się w filmie wielokrotnie. Ma to miejsce gdy: dochodzi do poczęcia tytułowej bohaterki; Amelia uprawia wspomniany niesatysfakcjonujący seks z pewnym mężczyzną; wyobraża sobie ile par w danym czasie przeżywa orgazm; Georgetta odbywa stosunek płciowy z Josephem; Amelia kocha się z Nino; a także przy okazji sex – shopu, który przecież ściśle wiąże się z tym tematem. Można powiedzieć, iż, jeżeli dzieło filmowe Jeuneta rozpoczyna się zbliżeniem seksualnym, to konsekwentnie nim się zakończy, zwłaszcza, że jest ono tak istotne dla fabuły. Elizabeth Ezra zwraca uwagę na „seksualny klimat” *Amelii*: „film zaczyna się w seksualnym klimacie, jak wszystkie działania wyliczone w sekwencji otwierającej film zbiegają się z poczęciem Amelii; możliwe, że film kończy się innym poczęciem, po seksualnym połączeniu Amelii i Nino, odprowadzanym przez podobne wyliczenie lokalnych warunków *atmosferycznych*, a zatem rozpoczęciem się cyklu od nowa”²⁸².

Stosunek seksualny, do którego dochodzi między zakochanymi, jest niezwykle istotny, zwłaszcza dla Amelii. „Ta chwila odmienia bohatera. Rodzi się on ponownie jako nowa istota

²⁸² E. Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, dz. cyt., s. 105.

z nowym spojrzeniem na świat²⁸³. Jest to pokazane za pomocą światła, jakie rankiem rozjaśnia sypialnię Amelii, a tym samym jej postać²⁸⁴. Uśmiechnięta młoda kobieta obejmuje śpiącego Nino. Kluczowe jest to, że ukochany mężczyzna naprawdę jest obecny w łóżku, w którym do tej pory tylko o nim marzyła przeglądając album. Nie bez znaczenia jest również pomarańczowa barwa kołdry bohaterki. Wiąże się ona z miłością i radością, gdyż dni szczęśliwej miłości Magdaleny Wallace i jej męża były w kolorze pomarańczy. Nie jest przypadkiem to, że Amelia czyta na pomarańczowej kołdrze list męża konsjerżki, w którym pojawiają się słowa o dniu w tym kolorze.

Główna bohaterka osiąga cel indywidualizacji, który stanowi doznanie jaźni, czyli jedności i całości osobowości. Jaźń łączy bowiem oba aspekty psychiki: świadomy i nieświadomy. „Jaźń można określić jako pewnego rodzaju kompensację konfliktu między światem wewnętrznym a światem zewnętrznym. (...) ma charakter rezultatu, osiągniętego celu, czegoś, co powstawało jedynie stopniowo i mogło stać się przedmiotem doświadczenia tylko dzięki wielu wysiłkom²⁸⁵. Jaźń jest najwyższym z archetypów, na który składają się wszystkie poprzednie etapy rozwoju osobowości, a więc: cień, nawiązanie relacji z osobą płci przeciwnej, animus i Stary Mędrzec. Bohater „umarłszy dla swego indywidualnego ego, pojawił się znowu, osadzony w Jaźni²⁸⁶”.

2.3.5. Wolność życia

Wolność życia łączy się z pojęciem eliksiru, który uzdrawia rzeczywistość. W *Amelii* eliksir stanowi świadomość tytułowej bohaterki, że jest kochana. „Dar, który z sobą przynosi, ocala świat²⁸⁷”. Wraz z nią szczęśliwe są inne postacie: Hipolit czytający swe słowa na murze, Dominik Bretodou odrywający kawałki kurczaka dla swojego wnuka, Rafael Poulain udający się w podróż. Miasto jest skąpane w słońcu, benedyktyнки bawią się ćwicząc

²⁸³ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 19.

²⁸⁴ Podobne światło pojawia się w scenie, w której Amelia leżąc w łóżku postanawia odnaleźć właściciela pudełka ze skarbami, a następnie uszczęśliwić innych. W jednym i drugim przypadku znajduje sens życia. Ważniejsza jest jednak ostatnia scena, ponieważ prawdziwym celem, który jej samej daje pełnię szczęścia, okazuje się Nino.

²⁸⁵ C. G. Jung, *Archetypy i symbole...*, dz. cyt., s. 105.

²⁸⁶ J. Campbell, *Bohater o twarzy*, dz. cyt., s. 182.

²⁸⁷ Tamże, s. 184.

backhand, wyrabiana jest masa na cukierki ślazowe. Życie prezentuje się jako piękne i słodkie. Odwzajemniona miłość, z jaką Amelia powraca ze swej podróży, ma niezwykłą moc.

Bohaterka jest zupełnie inną osobą. Już nie boi się zewnętrznego świata. Nie obawia się szybkiej jazdy na motorowerze, podczas której jej ukochany na moment puszcza kierownicę. Oboje się z tego śmieją i cieszą swoją obecnością. W tle słychać *La Valse D'Amelie*.

Podsumowanie fazy powrotu

Faza powrotu w *Amelii*, tak jak faza odejścia, jest specyficzna. Jest to powrót tytułowej bohaterki do prawdziwego świata, który początkowo porzuciła. Dojrzała i odmieniona Amelia wraca do owej rzeczywistości, a nie tej stworzonej przez swoją wyobraźnię. Nawiązuje w końcu kontakt z realnym ukochanym. Mimo iż najpierw zaprasza go do własnego mieszkania, będącego obrazem jej wnętrza i jednocześnie fantazji, to jednak w ostatniej scenie zostawiają je za sobą, kiedy, nie bojąc się zewnętrznego świata, gdyż mają siebie, roześmiani mkną ku przygodzie na motorowerze.

Chociaż podróż bohatera w filmie Jeuneta jest dosyć nietypowa i skomplikowana, to jednak wpisuje się w triadyczną strukturę wyprawy opisaną przez Campbella i podjętą następnie przez Voglera. Ten ostatni zauważa, że przecież „każdy z autorów²⁸⁸ nagina mityczny wzór do własnych celów bądź potrzeb kultury, z której wyrasta i którą chce odzwierciedlić. Dlatego właśnie bohater ma tysiąc twarzy²⁸⁹”.

²⁸⁸ Mowa o pisarzach, reżyserach. Odnosi się to więc i do Jeuneta (przyp. A. L.).

²⁸⁹ Ch. Vogler, *Podróż autora...*, dz. cyt., s. 7.

ZAKOŃCZENIE

Każde ujęcie w *Amelii* jest starannie dopracowane, wszystkie wykorzystane w nim elementy obrazu filmowego mają znaczenie i komponują się w dokładnie przemyślaną całość. Dzieło Jeuneta zaskakuje bogactwem szczegółów zarówno od strony wizualnej, jak i narracji. Mamy w nim do czynienia z prawdziwą zgodnością formy i treści odpowiadającej stanowi marzenia. W filmie można odnaleźć wiele kontekstów interpretacyjnych. Duże znaczenie mają wątki autobiograficzne. Odczytuje się go również w kategoriach francuskości i poetyckiego realizmu. *Amelia* jest utrzymana w konwencji baśni, w której olbrzymią rolę pełni miłość romantyczna. Istotny jest także występujący w niej impresjonizm i filozofia *carpe diem* (epikureizm). Ponadto, w obrazie filmowym znajduje się wiele elementów charakterystycznych dla groteski, animacji i komiksu. Ważny kontekst stanowi też surrealizm oraz wstęga Möbiusa. Dzieło Jeuneta jest jednak przede wszystkim opowieścią o podróży tytułowej bohaterki.

Na proces przemiany Amelii składają się trzy fazy: odejście, inicjacja i powrót, które są także podzielone na etapy. W filmie Jeuneta jest obecnych wiele struktur mityczno – inicjacyjnych. Bohaterka w swoim świecie powszedniości otrzymuje wezwanie do wyprawy, któremu początkowo się sprzeciwia, ale dzięki pomocy sił nadprzyrodzonych przekracza pierwszy próg. Trafia do „brzucha wieloryba”, czyli zostaje „wessana” przez nieznaną. Podczas podróży napotyka różne sprawdziany oraz poznaje swoich sprzymierzeńców i wrogów. Zbliża się do najgłębszej groty, a następnie przechodzi pomyślnie próbę. Dostępuje inicjacji i otrzymuje nagrodę w postaci ukochanego mężczyzny. Dzięki Nino powraca odmieniona do rzeczywistego świata, chociaż początkowo nie chce zdecydować się na ten powrót. Za sprawą swojego mentora przechodzi jednak przez ostatni próg, w wyniku czego odradza się nie tylko Amelia, ale również cały świat.

O tym, co dzieje się w świecie wewnętrznym bohaterki, opowiada język filmu. Wyprawę Amelii opisuje jej kostium, fizjonomia, zachowanie i słowa, jakie wypowiada, a także ścieżka dźwiękowa, barwa, światło, ruch kamery, jej punkt widzenia, plany filmowe, rytm, scenografia z rekwizytami, wśród których szczególną rolę odgrywają telewizor, postać księżnej Diany (Lady Di), krasnal ogrodowy, płaszcz, pociąg, lustro oraz okno, szyba i drzwi. Trzy ostatnie wymienione elementy wyrażają granicę.

Zmiana dokonująca się w marzycielce jest prawdziwa, choć ma miejsce w surrealistycznym, tworzonym przez Amelię świecie. Bohaterka rzeczywiście nie jest już tą samą osobą, co na początku. Istnieje kilka przyczyn tego faktu, z których najważniejszą jest zrozumienie samej siebie, połączone ze zmierzeniem się z własnymi „demonami” i ich przewyciężeniem przez bohaterkę. Dziewczyna przechodzi przez wszystkie stadia rozwoju osobowości. Najpierw „spotyka się” ze swoim cieniem i go pokonuje. Następnie nawiązuje relację z osobą płci przeciwnej, czyli z Nino. Po zmierzeniu się bohaterki z własnym animusem ujawnia się w niej Stary Mędrzec. Zwieńczeniem procesu indywiduacji jest doznanie jaźni.

Amelia odbywa wewnętrzną wędrówkę, podczas której nieraz, sparaliżowana przez swoją nieśmiałość i lęki, zastanawia się czy nie zawrócić. Dzięki swojemu przewodnikowi – Raymondowi Dufayelowi, który motywuje ją do dalszej pracy nad sobą i udziela cennych rad, osiąga jednak cel wyprawy. Powraca z niej odmieniona i szczęśliwa.

Wydaje się, że w pracy osiągnięto zamierzony cel, którym było ukazanie na tle dotychczasowych odczytań dzieła Jeuneta interpretacji *Amelii* jako duchowej podróży tytułowej bohaterki poprzez analizę występujących w filmie struktur mityczno – inicjacyjnych.

BIBLIOGRAFIA

A. Książki i artykuły

1. *Amelia*, „Tele Świat” 2001, nr 42.
2. *Antropologia doświadczenia*, red. Victor W. Turner, Edward M. Bruner, tłum. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Kraków 2011.
3. bea, *Czarodziejka z Parislandii, czyli o kulisach realizacji filmu „Amelia”*, „Video and DVD Reporter” 2002, nr 7- 8.
4. Bellantoni Patti, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. Monika Dańczyszyn, Warszawa 2010.
5. Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, tłum. Danuta Danek, Warszawa 1985.
6. Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, tłum. Danuta Danek, Warszawa 1985.
7. Block Bruce, *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, tłum. Magdalena Kuczbajska, Warszawa 2010.
8. Błażewicz Bogna, *Amelia*, „Głos Wielkopolski” 26.10.2001.
9. Bukowiecki Andrzej, *Amelia*, „Życie Warszawy” 19.10.2001, nr 27.
10. Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Poznań 1997.
11. Cirlot Juan E., *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2000.
12. Cooper Jean C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, tłum. Anna Kozłowska – Ryś i Leszek Ryś, Poznań 1998.
13. Cumrning Robert, *Najsłynniejsze obrazy świata*, tłum. Halina Andrzejewska, Warszawa 1998.
14. Cybulski Władysław, *Amelia*, „Dziennik Polski” 2.11.2001.
15. Dudek Zenon W., *Cień w kulturze*, „Albo Albo: inspiracje jungowskie. Problemy psychologii i kultury: samopoznanie, terapia, rozwój” 1992, t. 2.
16. Dudziak Arkadiusz S., *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000.
17. Ezra Elizabeth, *Jean-Pierre Jeunet*, University of Illinois Press Urbana And Chicago 2008.
18. Freud Sigmund, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 2009.

19. Gross Rudolf, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. Anna Porębska, Warszawa 1990.
20. Hollender Barbara, *Publiczność tęskni za filmami o szlachetnych ludziach. Rozmowa z reżyserem Jeanem-Pierre'em Jeunetem*, „Rzeczpospolita” 10.02.2005.
21. Howard Michael, *Impresjonizm*, tłum. Ewa Cander – Karolewska, Warszawa 2004.
22. Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
23. Jopkiewicz Tomasz, *Cały świat jest Paryżem*, „Życie” 19.10.2001.
24. Jung Carl G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1993.
25. Kandinski Wasilij, *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996.
26. Kowalski Krzysztof, Krzak Zygmunt, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003.
27. Korwin Piotrowska Karolina, *Ktoś, kto odmieni twój los*, „Pani” 2001, nr 10.
28. Kuczok Wojciech, *Zauważalność*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 30.
29. Kurpiewski Lech, *Zaczarowany motorower*, „Film” 2001, nr 10.
30. Kuśmierczyk Seweryn, *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. Na przykładzie „Pętli” Wojciecha Hasa i „Zabicia ciotki” Grzegorza Królikiewicza*, „Kwartalnik filmowy” wiosna – lato 2000, nr 29 – 30.
31. Larcher Jérôme, „Cahiers du cinéma” 2001, nr 5.
32. Lenarciński Michał, *Intrygi szczęścia*, „Dziennik Łódzki” 20 – 21.10.2001.
33. MAK, *Amelia*, „Nowa Trybuna Opolska” 3.12.2001.
34. Malatyńska Maria, *Amelia*, „Gazeta Krakowska” 3 – 4.11.2001.
35. Materiały promocyjne filmu *Amelia* wydane przez Gutek Film.
36. Merleau –Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. Stanisław Cichowicz, Gdańsk 1996.
37. Niemojewski Rafał B., *Amelia*, „Machina” 2001, nr 10.
38. Orzechowska Joanna, *Artysta osobny*, „Film” 2005.
39. Orzechowska Joanna, *Wolę komputerowe niebo*, „Film” 2005, nr 2.
40. P, *Amelia*, „Kulisy” 21.10.2001.
41. Płażewski Jerzy, *Historia filmu francuskiego 1895 – 2003*, Warszawa 2005, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
42. pMoss, *Amelia*, „Gazeta Wyborcza” 19.10.2001.
43. Prokopiuk Jerzy, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w: C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1993.

44. Propp Władimir, *Morfologia bajki*, tłum. Wiesława Wojtyga – Zagórska, Warszawa 1976.
45. Przyłipiak Mirosław, *Amelia, córka Weroniki*, w: *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2006.
46. Rewald John, *Historia impresjonizmu*, tłum. Justyna Guze, Warszawa 1985.
47. Salvi Francesco, *Impresjoniści: początki nowoczesnego malarstwa*, tłum. Maria Mach, Łódź 1995.
48. Santarcangeli Paolo, *Księga labiryntu*, tłum. Ignacy Bukowski, Warszawa 1982.
49. Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2007.
50. Turner Victor W., *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Dzurak, Warszawa 2010.
51. Vincendeau Ginette, „Sight and Sound” 2001, nr 8.
52. Vogler Christopher, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. Karolina Kosińska, Warszawa 2010.
53. Wojnicki Piotr, *Amelia*, „Cinema” 2001, nr 10, s. 40.
54. Wójcik Jerzy, *Czarodziejka z Montmartre’u*, „Rzeczpospolita” 23.10.2001.
55. Z Jean-Pierre’em Jeunetem rozmawia Elizabeth Conter, „Unifrance” 2001, nr 5.

B. Źródła internetowe

1. <http://www.akademiafilmowa.pl/dynamic/?widok=film&semestr=4&wyklad=38> (dostęp 21.06.2013).
2. <http://www.avclub.com/articles/jeanpierre-jeunet,13742/> (dostęp 28.11.2012).
3. <http://www.filmweb.pl/reviews/Ba%C5%9B%C5%84+na+ulicach+Pary%C5%BCa-307> (dostęp 23.03.2013).
4. <http://www.gutekfilm.pl/amelia/tresc1.htm> (dostęp 7.04.2013).
5. http://www.indiewire.com/article/interview_the_fabulous_destiny_of_jean-pierre_jeunet (dostęp 28.11.2012).
6. http://www.rfi.fr/actupl/articles/087/article_674.asp (dostęp 21.06.2013).
7. http://wyborcza.pl/1,76842,8356431,Kino_z_puszki_na_ciastka.html (dostęp 7.04.2013).

FILMOGRAFIA

Tytuł polski: *Amelia*

Tytuł oryginalny: *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*

Reżyseria: Jean-Pierre Jeunet

Scenariusz: Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant

Zdjęcia: Bruno Delbonnel

Muzyka: Yann Tiersen

Scenografia: Aline Bonetto

Dźwięk: Jean Umansky, Gérard Hardy

Montaż: Hervé Schneid

Kostiumy: Madeline Fontaine, Emma Lebail

Efekty specjalne: Yves Domenjoud

Obsada: Audrey Tautou – Amelia Poulain, Mathieu Kassovitz – Nino Quincampoix, Rufus – Raphaël Poulain, Lorella Cravotta – Amandine Poulain, Serge Merlin – Raymond Dufayel, Jamel Debbouze – Lucien, Urbain Cancelier – Collignon, Dominique Pinon – Joseph, Artus de Penguern – Hipolito, Yolande Moreau – Madeleine Wallace, Maurice Bénichou – Dominique Bretodeau, , Isabelle Nanty – Georgette, Claire Maurier – Suzanne, Clotilde Mollet – Gina, Michel Robin – Pan Collignon, Andrée Damant – Pani Collignon, Claude Perron – Eva, Isis Peyrade – Samantha, Armelle – Philomène, Ticky Holgado – Mężczyzna na fotografii, Flora Guiet – Amelia jako dziecko, Amaury Babault – Nino jako dziecko, Kevin Fernandes – Bretodeau w dzieciństwie, André Dussollier – Narrator i inni

Producent: Claudie Ossard

Kierownik produkcji: Jean-Marc Deschamps

Nagrody: Bafta 2002 – w kategorii najlepszy scenariusz oryginalny oraz najlepsza scenografia; Cezary 2002 – w kategorii najlepszy film, najlepszy reżyser, najlepsza muzyka filmowa oraz najlepsza scenografia; Amanda 2002 – w kategorii najlepszy kinowy film zagraniczny; Critics' Choice 2002 – w kategorii najlepszy film zagraniczny; Czeskie Lwy 2002 – w kategorii najlepszy film zagraniczny; Goya 2002 – w kategorii najlepszy film europejski; Europejska Akademia Filmowa 2001 – w kategorii najlepszy europejski film roku, najlepszy europejski reżyser roku, Nagroda publiczności – najlepszy europejski reżyser oraz najlepszy europejski operator roku; ADG w Amerykańskiej Gildii Scenografów 2002 – w kategorii najlepsza scenografia w filmie współczesnym; Independent Spirit w Film Independent 2002 – w kategorii najlepszy film zagraniczny; Kryształowy Globus w MFF w Karlowych Warach 2001 – w kategorii najlepszy film; Nagroda Publiczności w MFF w Toronto 2001 – w kategorii najlepszy film; Robert 2003 – w kategorii najlepszy film nie-amerykański; Złote Szpule 2002 – w kategorii najlepszy montaż dźwięku w filmie zagranicznym; Złote Żuki 2002 – w kategorii najlepszy film zagraniczny; WSA w Światowej Akademii Muzyki Filmowej 2001 – w kategorii najlepsza oryginalna muzyka roku

Festiwale: Cannes 2001, Karlowe Wary 2001, Rabat 2001, Moskwa 2001 (otwarcie festiwalu), Monachium 2001 (otwarcie festiwalu), Edynburg 2001 (otwarcie festiwalu), San Sebastian 2001 (otwarcie festiwalu)

Kraj produkcji: Francja, Niemcy

Rok produkcji: 2001

Czas trwania: 120 minut

Premiera: 19 października 2001 (Polska) 25 kwietnia
2001 (świat)

Dystrybutor kinowy, video i dvd: Gutek Film