

Jakub Kornhauser

## Bruno Dumont: Francja, czyli Bailleul i okolice



Jeśli ostatnie zdanie mojego eseju otwierającego ten numer – w którym, posługując się terminologią Georges’a Pereca, próbowałem określić podstawowe kierunki dzisiejszej refleksji „tożsamościowej” w kulturze Francji – potraktować jako punkt wyjścia do analizy najbardziej interesujących zjawisk w nowym francuskim kinie, to bez wahania można wskazać reżysera, realizującego postulaty jednoczesnego bycia „w głębi podwórza” i „zamieszkującego planetę Ziemia”. To urodzony w 1958 roku Bruno Dumont, nauczyciel filozofii z małego flandryjskiego Hazebrouck, wciśniętego między Lille i Dunkierkę, tuż przy granicy z Belgią, oraz, przede wszystkim, rzecz prosta, reżyser i scenarzysta, zdobywca wielu prestiżowych nagród – by wymienić dwukrotną Grand Prix Festi-

walu w Cannes (za *Ludzkość* i *Flandrię*) czy Nagrodę Jeana Vigo (za debiutanckie *Życie Jezusa*). Ponadto najbardziej prestiżowy periodyk filmoznawczy, nie tylko we Francji, ale również w skali międzynarodowej, „Cahiers du Cinéma”, uznał Dumontowski czteroodcinkowy mini-serial *Mały Quinquin*, zrealizowany pierwotnie dla telewizji Arte, a następnie scalony w jeden, ponad trzygodzinny film fabularny pokazywany w kinach, za najlepszy film roku 2014 na świecie<sup>1</sup>.

W obejmującej osiem filmów pełnometrażowych filmów twórczości Dumonta – wymieńmy kolejno: *Życie Jezusa* (1997), *Ludzkość* (1999), *Twentynine Palms* (2003), *Flandria* (2006), *Hadewijch* (2009), *Poza szatanem* (2011), *Camille Claudel 1915* (2013) i wspomniany wcześniej *Mały*

*Quinquin* (2014) – znajdują wyraziste połączenie dwa przeciwstawne, jak mogłoby się wydawać, pierwiastki: zanurzenie w zapomnianej i odległej prowincji („głębokiej Francji”, *France profonde*, jak pisze jeden z krytyków<sup>2</sup>), najczęściej utożsamianej z rodzinnym Bailleul i okolicami Boulogne-sur-Mer, oraz tendencja uniwersalizująca, ukazująca człowieka jako pole odwiecznej walki dobra ze złem – a może walki ciała i duszy, dojmującej samotności oraz egzystencjalnego lęku i poszukiwania uczuciowego spełnienia? Zderzenie konsekwentnego naturalizmu bezimiennych miasteczek i wiosek północnej Francji, ich błotnistych obejść, wydłupionych uliczek, szarych pól i wydm, potęgowanego „niefilmowymi” twarzami aktorów – Dumont jest wierny aktorom nieprofesjonalnym, mieszkańcom regionu Nord-Pas-de-Calais, których „wylawia” na ulicach i obsadza w głównych rolach w większości filmów – z filozoficznym zacięciem i ambicjami nieledwie metafizycznymi, stało się znakiem rozpoznawczym Dumonta i zapewniło mu entuzjazm krytyki oraz pozycję nieomal współczesnego klasyka. Klasyka, czyli w tym kontekście twórcy osobnego, prowadzącego życie dalekie od show-businessowych centrów, ale przez to do głębi „swojego”, wiarygodnego w intencjach twórczych i prawdziwego w ekspresji.

Status tego reżysera dobrze opisuje Rafał Syska, oddając mu należny hołd – określa go mianem „fenomenu współczesnego kina europejskiego” – by w następnym zdaniu rozwinąć ten wątek o wyliczenie głównych cech jego kina: niespiesznej narracji, dekompozycji gatunkowej, formalnej ascetyczności<sup>3</sup>. Co szczególnie waż-

ne, a o czym często nie chce się pamiętać, u Dumonta w pierwotnej, brutalnej codzienności toczony siłami natury zawsze tli się płomień epifanii: wzniosłe humanistyczne idee nie są domeną heroicznego czynów na pierwszych frontach wojny (a nawet „walki” kulturowej) – jeśli jeszcze przetrwały, to są przynależne powszedniości, nawet powszedniości z pozoru złej, nikczemnej, wulgarnej, fizjologicznej. Bohaterowie filmów Dumonta, zwykli, niczym nie wyróżniający się mieszkańcy okolic rodzinnego miasta reżysera, Bailleul, którzy całe dni spędzają na wałęsaniu się bez celu, pracy na roli albo – w kilku znaczących wypadkach – na rozwiązywaniu zagadek kryminalnych, najczęściej odtwarzani przez naturyszczków o charakterystycznej fizjonomii, oszpeconej twarzy, kaczym chodzie, tikach nerwowych czy zniekształconej artykulacji, noszą w sobie boski – a przynajmniej: ponadnaturalny – pierwiastek.

Być może najpełniej widać to w *Poza szatanem*, opowieści o bezimiennym i niemym mieszkańcu wydm o nietypowej ekspresji (wciela się niego ulubiony „aktor” Dumonta, David Dewaele), który w atmosferę sennej wioski wprowadza elementy sytuujące się (i sytuujące samego bohatera) gdzieś „poza dobrem i złem”, by odnieść się do słynnej formuły Nietzschego. Samotny i bezdomny wędrowiec ukazany jest jako ucieleśnienie pierwotnego boga zrodzonego z natury (ziemi, wody) i siłami natury kierującego, surowego i sprawiedliwego zarazem. Sceny, w których klęczy (modli się? rozmyśla? kontempluje?) wpatrzony w ciągnące się kilometrami łagodne wzgórza i pola usiane snopkami siana, są skontrastowane

ze scenami „wykonywania wyroków (boskich?)”, w tym zastrzelenia ojca opiekującej się nim i pragnącej jego bliskości dziewczyny, który miał ją krzywdzić. Wszystkie zdarzenia ukazywane są z naturalistyczną precyzją, jednak nie wzbudzają w otoczeniu żadnej reakcji, zupełnie jak gdyby toczyły się zgodnie z normalnym rytmem natury (przeznaczenia, wyższego planu). Francja, reprezentowana z rzadka przez leniwych funkcjonariuszy policji, którzy nie są w stanie znaleźć w – najzwyczajszym przecież na pierwszy rzut oka – miasteczku żadnych materialnych dowodów na popełnienie przestępstwa, nie są również w stanie zauważyć, że zło czai się w innym miejscu. Oto jeden z rolników bestialsko morduje dziewczynę, przyjaciółkę tajemniczego „mężczyzny z wydm”. W końcowych scenach filmu to właśnie ten ostatni inicjuje (a raczej: przez niego dokonuje się) przejmujący – ale i zdumiewający, bo stojący w sprzeczności z dosłownością całego filmu – gest epifanii, akurat ponad (czy: poza) zagrodami z porozrzucanymi niedbale starymi oponami i brudnymi krowami w oborze: dziewczyna zostaje „wskrzyszona” (mocą natury – ożywa dzięki zanurzeniu w wodzie śródleśnego jeziora), a mężczyzna odchodzi w samotności w niewiadomym kierunku.

Trzeba zaznaczyć, że Dumont, sam określający się jako ateista, rzuca postać „świętego szaleńca”, jak pisze jeden z krytyków, „na tło flandryjskich wiosek”<sup>4</sup>, by zasygnalizować kryzys duchowy Zachodu, ale zarazem tkwiącą w każdym człowieku potrzebę sacrum, która uzewnętrznia się na różne, ale nie zawsze (a może: rzadko) związane z tradycyjnie pojmowaną insty-

tucją Kościoła, sposoby. W licznych wywiadach reżyser daje do zrozumienia, że taka postawa, którą sam streszcza w paru zdaniach – „Najsmutniejszy widok to dla mnie ludzie, którzy wciąż chcą chodzić do kościoła. Ale nawet ci, którzy z Kościoła odeszli, są nieszczęśliwi. Ateizm nie daje szczęścia, bo jest w nas naturalny głód sakralności, potrzeba świętości, wzbicia się na wyższy, duchowy poziom. O tym mówił André Malraux, kiedy sugerował, że XXI wiek będzie duchowy albo nie będzie go wcale”<sup>5</sup> – jest jednym z głównych motywów jego filmów. Wpisywanie dylematów rządzących własną twórczością w szerszy kontekst współczesnej dyskusji o duchowości, jaka przetoczyła się – i toczy nadal, rzecz jasna, zwłaszcza po zamachu w redakcji „Charlie Hebdo” – we francuskiej kulturze, nie do końca mogącej przystosować się do nowej sytuacji, w której coraz bardziej liczący się głos należy do imigrantów oraz muzułmańskich fundamentalistów – znajduje u Dumonta odzwierciedlenie i rozwinięcie w dwóch jeszcze odmiennych postaciach.

W *Hadewijch* Dumont po raz pierwszy opuszcza rodzinne Bailleul i przenosi się do Paryża, by opowiedzieć o młodej dziewczynie, Céline (w tej roli debiutantka Julie Sokolowski), pochodzącej z elitarnego domu i liberalnego środowiska, która – wbrew otoczeniu i wszechobecnemu relatywizmowi moralnemu – odczuwa głęboką, ale trudną do wyrażenia inaczej niż poprzez fizyczną namiętność, masochistyczną wręcz miłość do Boga: Boga ucieleśnionego i materialnego. Tytułowa bohaterka, przybierająca imię trzynastowiecznej poetki i mistyczki z terenów pogranicza belgijsko-holenderskiego, nie

może znaleźć sobie miejsca ani w katolickim klasztorze, którego sztywnych reguł i hierarchicznej struktury nie rozumie, ani w lekturze świętych ksiąg, które oddalają ją od upostaciowionej figury Boga. Odrzuca jednocześnie wyzwoloną i nastawioną na konsumpcję codzienność Paryża, który w filmie Dumonta wcale nie kokietuje atrakcjami turystycznymi i widokówkowymi pejzażami, przeciwnie, jest surowy i nieprzenikniony, ograniczony do anonimowych uliczek i blokowisk na przedmieściach, co oczywiście koresponduje z wewnętrzną żarliwością dziewczyny. Kondensacja „prowincjonalności” w Paryżu, jaką osiąga reżyser, przenosząc coś z Nord-Pas-de-Calais wprost do stolicy, jest dobrym przykładem na to, co nazwałem wcześniej „byciem w Paryżu przejazdem”, a więc reakcją na kryzys tożsamości wywodzący się ze zlaicyzowania społeczeństwa francuskiego, a szczególnie jego wielkomiejskich elit. Jak powiada Dumont, „[...] skoro religia i Kościół przywłaszczyły sobie życie duchowe, trzeba je odzyskać, wprowadzić w świat laicki. Czyli w świat sztuki”<sup>6</sup>. Młodej Céline-Hadewijch to się nie udaje: nie znajduje ukojenia duchowych rozterek w muzyce Bacha, nie jest również zainteresowana odwzajemnieniem uczucia przypadkowo spotkanego skromnego muzułmanina, którego bliskość skutecznie oddala dziewczynę od rodziców, dla których taki związek to megalians. Dumont idzie jeszcze dalej: chłopak, wykorzystując duchowe zaangażowanie Céline, które nie może znaleźć ujścia w – instytucjonalnych czy intelektualnych – ramach katolicyzmu, wprowadza ją w świat gorliwego islamu, który z czasem okazuje się tylko „przy-

krywką” dla zorganizowanego fanatyzmu religijnego. Namiętności i chęć działania w imię boże, które Céline oddaje na rzecz terrorystów, przynoszą straszliwy skutek: dziewczyna bierze udział w zamachu na paryskie metro. Przerazona, próbuje koić ból sumienia powrotem do klasztoru: jednak to się nie udaje, więc chce popełnić samobójstwo, topiąc się w przyklasztornym stawie; wtedy następuje właściwy, znów nieomal epifaniczny finał filmu<sup>7</sup>: w ostatniej chwili ratuje ją jeden z bezimiennych robotników pracujących przy remoncie kościoła. Kim jest ten człowiek? Ano bezdomnym wędrowcem z *Poza szatanem*, kolejnego filmu Dumonta.

Postać, w którą wciela się w obydwu filmach David Dewaele, ma zatem dwójki charakter: z jednej strony funkcjonuje jako uosobienie siły natury (odpowiednik boga, a może raczej Boga), z drugiej jako nośnik, by tak rzec, „prowincjonalności”: prosty człowiek z okolic Bailleul, który przychodzi na pomoc zagubionej dziewczynie z centrum Paryża. Dumont sprytnie podkłada pod refleksję nad dobrem i złem (znów sprzężonych w żelaznym uścisku między sacrum a profanum) wiarę w siłę natury, której prawa, nie do końca zrozumiałe i wymykające się aksjologicznej dogmatyce, zakłętę są w nieprzeniknionej i steranej życiem twarzy tego aktora-naturyszczyka. W tym sensie Francja nie ma rysów Joanny d’Arc, ani nawet seksapilu Brigitte Bardot czy non-szalancji Jean-Paula Belmondo, ale właśnie koślawe i beznamienne oblicze Davida Dewaele, który jest jej ostatnim – i jedynym – ratunkiem.

Warto dodać, że przez pewien czas Dumonta wiązano z nurtem New French

Extremity (Nowy Francuski Ekstremizm), którego czołowymi eksponentami od lat 90. byli Catherine Breillat, Philippe Grandrieux czy Gaspar Noé. Nazwę dla tego – skandalizującego i trudnego do zaakceptowania dla szerokiej publiczności, jak wówczas mawiano – prądu zaproponował wpływowy amerykański krytyk James Quandt w artykule *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema*<sup>8</sup> („Ciało i krew: seks i przemoc w najnowszym kinie francuskim”, 2004). Esej był w gruncie rzeczy nie dość przenikliwą, za to efektowną reakcją na Dumontowskie *Twenty-nine Palms*, zaprojektowane jako coś w rodzaju radykalnej odpowiedzi na *Zabriskie Point* Michelangela Antonioniego. Trzeci pełnometrażowy film reżysera z Bailleul był eksperymentem na wielu płaszczyznach – gatunkowej (połączenie ascetycznego kina drogi z horrorem w stylu *gore* i seksualnym naturalizmem), warsztatowej (akcja filmu rozgrywa się prawie w całości na pustyni wokół tytułowego miasta, zaś aktorzy, mówiący różnymi językami David Wissak i Katia Gołubiewa – jedyna przed Juliette Binoche w *Camille Claudel 1915* aktorka profesjonalna u Dumonta – ograniczają dialogi do minimum), a przede wszystkim twórczej. Dumont wówczas po raz pierwszy opuścił dobrze znane, smagane deszczem i wiatrem krajobrazy Nord-Pas-de-Calais i przeniósł się do słonecznej Kalifornii. Skonsternował krytykę swoją brutalnością i ekshibicjonizmem: bohaterowie, w naturalistycznych, niemal pornograficznych scenach seksu, byli podglądani przez oko kamery niczym zwierzęta na safari. Ten specyficzny behawioralizm i antypsychologizm, dość typowy dla kilku

filmów reżysera, był potęgowany przez gwałtowną brutalność kadrów, w tym szeroko komentowanej sceny zbiorowego gwałtu na pustyni, jakiego dopuszczają się nieznani mężczyźni na głównym bohaterze, w dodatku na oczach jego kochanki. Dumontowi nie chodziło jednak (a przynajmniej nie tylko) o szokowanie dla samego szokowania – choć takie, bardzo nieprzychylnie, głosy krytyki przeważały<sup>9</sup> – a o udowodnienie prymatu praw naturalnych, pierwotnego instynktu i nieumotywowanych psychologicznie emocji nad kulturą, dobrem, rozumem, którymi szczył się społeczeństwa Zachodu (by nie mówić już o innej, trójkolorowej triadzie); byłaby to zatem próba ostatniego z Perecowskiej triady elementu: perspektywy „zamorskiej”.

Na tym tle bardzo trudno interpretować ostatnie dzieło Dumonta, *Małego Quinquina*, którym – po drobnym skoku w biograficzny bok (mam na myśli nie do końca udany film poświęcony Camille Claudel, a właściwie okresowi, w którym została uznana za chorą psychicznie i zamknięta w przytułku) – reżyser powraca w swoje rodzinne strony. Film, a właściwie złożony z czterech całości mini-serial, jest niczym gest przepisania *à rebours* nagradzanej wielokrotnie *Ludzkości* z 1999 roku, z kryminalną (a właściwie pseudo-kryminalną) intrygą jako kołem zamachowym fabuły. Podobieństw jest znacznie więcej – nie mówię tu o ocenach krytyki, które są równie entuzjastyczne, bowiem entuzjazm ten wynika, jak sądzę, z odmiennych przyczyn – i świadczą one o nieusuwalności stałych punktów w twórczości reżysera. Główny bohater *Ludzkości*, autystyczny policjant próbu-

jący wyjaśnić niewytłumaczalny gwałt i morderstwo małej dziewczynki (grany przez Emmanuela Schotté, pierwszego „natuszczyka” w historii uznanego za najlepszego aktora na Festiwalu w Cannes), nosi to samo imię i nazwisko, co krajan Dumonta z Bailleul, malarz Pharaon de Winter, dziewiętnastowieczny portrecista, przedstawiciel szkoły flamadzkiej. Malarz ten, co ciekawe, często przedstawiał tematy biblijne i znany jest z doskonałych zbliżeń twarzy modeli, zupełnie jak sam Dumont, który z dużą starannością i czułością – niejako wbrew założonemu naturalizmowi kadrów – filmuje twarze swoich bohaterów. Natomiast protagonista *Małego Quinquina*, również policjant, również nieco autystyczny (choć może raczej cierpiący na zespół Tourette’a, objawiający się zaburzeniami neurologicznymi w postaci wielu tików ruchowych i werbalnych, znakomicie zagrany przez Bernarda Pruvosta, z zawodu ogrodnika), również prowadzący śledztwo w niewyjaśnionej – i do tego zdumiewającej w swej nietypowości – sprawie, obejmującej szereg zabójstw mieszkańców małego miasteczka, których szczątki znajdowane są wewnątrz krów, również „otrzymuje w spadku” nazwisko po znanym belgijskim malarzu chętnie korzystającym z motywów religijnych: tym razem piętnastowiecznym portreciście Rogierze van der Weydenie. W obydwu filmach intryga kryminalna jest zepchnięta na dalszy plan: właściwie od początku możemy dostrzec, że zagadki, które stoją przed policjantami, są nie do rozwiązania. A może inaczej, że ich rozwiązanie nie przyniesie spodziewanej satysfakcji – i samym bohaterom, i widzom, i reżyserowi.

To, co wydaje się najważniejszym motywem filmów, okazuje się tylko tłem dla ukazania prawdziwego dramatu, rozgrywającego się na opuszczonych ulicach okolic Bailleul, dobrze naświetlonego w *Ludzkości*: apatycznych mieszkańców, zastygłych w oknach swoich skromnych, identycznych domów, wśród codziennych, nieistotnych spraw, chwilę oddechu znajdujących tylko w ciasnych pomieszczeniach lokalnych knajp i dyskotek czy na zimnych plażach Morza Północnego, pełnych walających się glonów i starych sieci rybackich. O takiej Francji nikt nie chce pamiętać, a przecież i tu, zdaje się mówić reżyser, czy właśnie szczególnie tu, w tym mikroklimacie, rozgrywa się prawdziwa walka dobra ze złem, wpisana w trójkąt De Winter – Domino (dziewczyna, w której kocha się policjant, wspaniale zagrana przez Séverine Caneele, podobnie jak Schotté nagrodzoną główną nagrodą aktorską w Cannes) – chłopak Domino, Joseph. W *Małym Quinquinie* tymczasem – i to jest główna różnica między filmami, właściwie przyćmiewająca w jakimś stopniu większość podobieństw – w miejsce nudy, niezrozumienia i miłosnych dramatów otrzymujemy na wskroś śmieszną, bo karykaturalną i przepelnioną wdzięcznym absurdem wizję świata rządzonego przez serię nonsensownych, to znaczy: tragicznych, ale przenicowanych swoją nonsensownością zdarzeń (jak choćby pożarcie młodej dziewczyny przez stado świń), których rozwikłania podejmuje się policjant – ów van der Weyden – o fizjonomii i zachowaniu jednego z braci Marx, wraz z fajtłapowatym pomocnikiem-mistrzem kierownicy. Pomaga im, a właściwie własne, prywatne, wakacyjne

śledztwo prowadzi grupka rezolutnych dzieci, wśród których prym wiedzie tytułowy Quinquin – swoją drogą, również zawdzięczający imię postaci z legend i opowieści okolic Lille. Natomiast w miejsce mrocznych pejzaży i błotnistych pól otrzymujemy rozświetlone obrazy pogodnych łąk i kolorowych ulic, a wreszcie, co najbardziej uderzające i na co zwrócili uwagę wszyscy krytycy, pojawia się tyle uśmiechu na ustach samych bohaterów, co nigdy dotąd („[...] może siedem filmów bez choćby jednego uśmiechu wystarczy?”<sup>10</sup>).

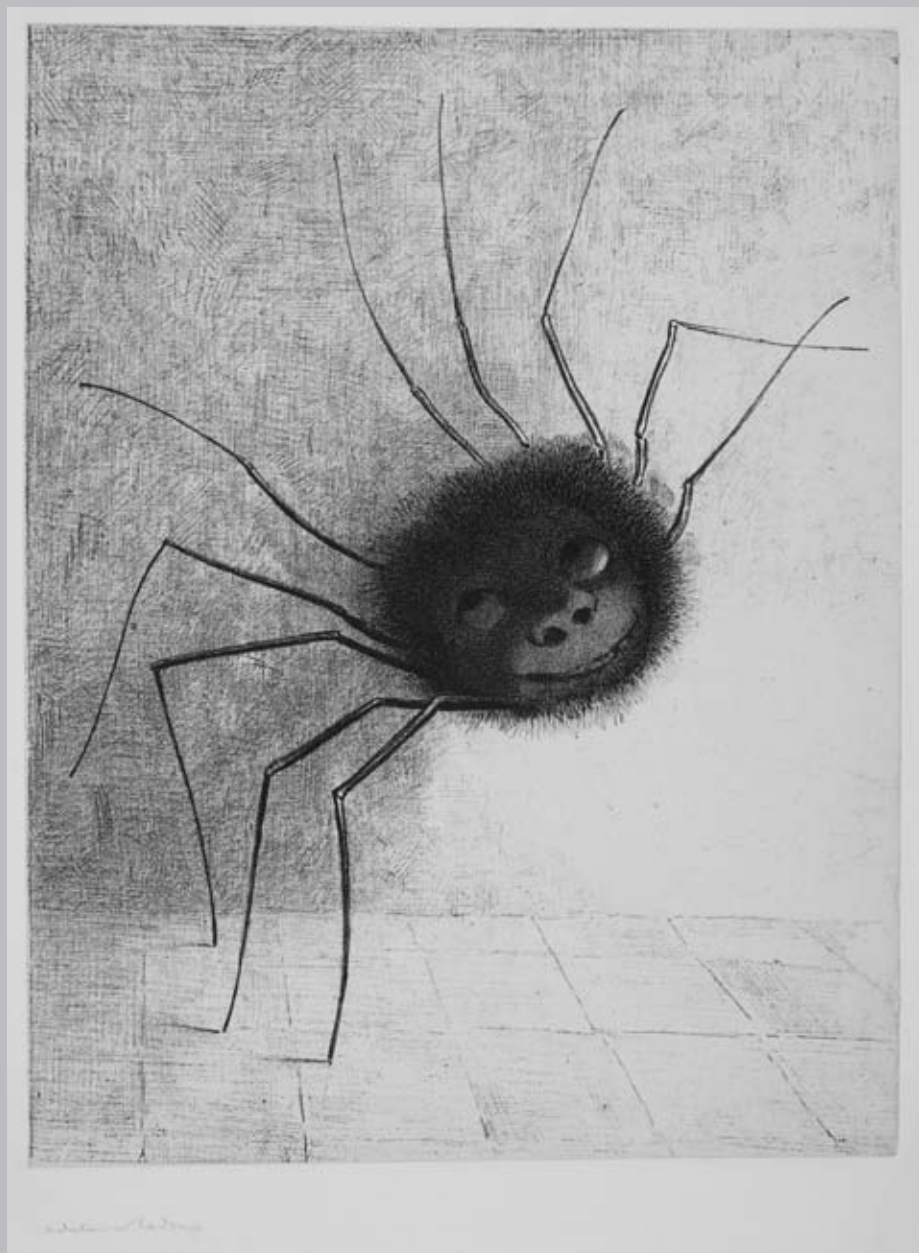
Francja, jakiej obraz dostarcza nam w ostatnim filmie Bruno Dumont, nie zmienia oblicza. Nadal toczy ją ksenofobia i rasizm (postać młodego czarnoskórego mużłmanina, dręczonego przez dzieci, który popełnia samobójstwo), ale pojawiają się tony delikatniejsze, jeśli wbijające szpilę w utuczone ego Republiki, to z wdziękiem. Tak jak w scenie obchodów Święta Narodowego 14 lipca, celebrowanego w nienagannym rytuale, które są zakłócone przez nadgorliwego porucznika van der Weydena slapstickowymi gestami i zachowaniem (wymachiwanie rękami, karykaturalne „szukanie potencjalnego mordercy” wśród uczestników parady), wprowadzającymi śmieszny nieporządek. Sama postać Quinquina (to rola Alané’a Delhayé’a), ciekawskiego, nieco bezczelnego chłopaka grającego na nosie policji i, w ogólności, dorosłym, przypomina bohaterów *Poza szatanem* i *Hadewijch*, granych przez Davida Dewaele. Podobnie jak on może się pochwalić fizjonomią daleką od ideału (zajęcza wargą i wada słuchu), ale za to z nadzieją na to, że w przyszłości nad „szatańskim” przewały w nim pierwiastek „boski”: asumpt

do tego daje nam historia jego znajomości z dziewczyną, równolatką z sąsiedztwa, która okazuje się jedynym czystym i nie ulegającym ironicznemu wykrzywieniu elementem filmu. Taki Dumont, komediowy i, jakkolwiek by to zdumiewająco brzmiało, optymistyczny, rozsadza Percowski trójpodział tożsamościowy, o którym wspominałem wcześniej, i, co istotne i nie tak częste we współczesnej kulturze, próbuje scalić – w sposób artystycznie niebanalny i nie wyrzekając się swoich ideałów – Bailleul z całą Francją.

**Jakub Kornhauser**

#### PRZYPISY

- 1 Stéphane Delorme, *Herbes folles*, „Cahiers du Cinéma”, décembre 2014, no 706, <http://www.cahiersducinema.com/Decembre-2014-no706,2088.html> [dostęp 16.06.2015].
- 2 Tegoż, *Bombe*, „Cahiers du Cinéma”, septembre 2014, no 703, <http://www.cahiersducinema.com/Septembre-2014-no703,2077.html> [dostęp 16.06.2015].
- 3 Rafał Syska, *Bruno Dumont: wpatrzenie*, [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2009, s. 59–60.
- 4 Paweł T. Felis, „Poza szatanem”. *Bóg dla barbarzyńcy*, [http://wyborcza.pl/1,75475,11213999,\\_\\_\\_Poza\\_szatanem\\_\\_\\_Bog\\_dla\\_barbarzyncy.html](http://wyborcza.pl/1,75475,11213999,___Poza_szatanem___Bog_dla_barbarzyncy.html) [dostęp 16.06.2015].
- 5 Rozmowa z Brunonem Dumontem [rozmawia Paweł T. Felis], [http://wyborcza.pl/1,75475,11213999,\\_\\_\\_Poza\\_szatanem\\_\\_\\_Bog\\_dla\\_barbarzyncy.html](http://wyborcza.pl/1,75475,11213999,___Poza_szatanem___Bog_dla_barbarzyncy.html) [dostęp 16.06.2015].
- 6 Tamże.
- 7 Na jego znaczenie zwracają uwagę krytycy, zob. Bartosz Żurawiecki, „*Hadewijch*”, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1740-hadewijchchrez-bruno-dumont.html> [dostęp 16.06.2015].
- 8 James Quandt, *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema*, „ArtForum”, February 2004.
- 9 Zob. Rafał Syska, dz. cyt., s. 70-72.
- 10 Roger Ebert, *L'il Quinquin*, <http://www.rogerebert.com/reviews/lil-quinquin-2015> [dostęp 16.06.2015].



ODILON REDON, *Araignée / Pająk*, 1887, litografia kredką, papier chiński, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK