

Zachodnie spojrzenie na fantazmatyczne widoki *Casablanki*

Western Gaze at the Phantasmatic Views of *Casablanca*

Kamil Lipiński

Galeria Sztuki Współczesnej Garbary 48, Poznań

e-mail: lipinski_kamil@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-5109-3698

Abstract

The article aims to address the dynamically changing western gaze on the oriental scenery of *Casablanca* analysed from the perspective of psychoanalytical theory. Crucial to the analysis is the psychoanalytical interpretation of visual culture whose time-space transformations coincide on the border of cultures. The interpretation is particularly focused on the interpersonal relationship between the characters and space-time flashbacks by the symptomatic reading of elements of narrative derived from textual analysis of storytelling. The psychoanalytical framework puts an emphasis on the interpretation of the places where the film's events occurred in terms of a phantasmatic scene.

Keywords

Phantasmatic scene, psychoanalytic theory, exoticism, westernization, orient

1. Wprowadzenie

Dogłębną ilustracją tego, co zachodnie spojrzenie określa jako obce kulturowo, a co niekiedy umyka naszej uwadze, jest pytanie o to, w jaki sposób europejsko-amerykański dyskurs konstruuje orientalnego Innego. Unikając jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, zachodni racjonalizm zachowuje dla siebie granice sensu i zaznacza biegunowość wpisaną w istotę orientalizmu. W szczególnej mierze to spojrzenie jednostronne utrzymujące podział na to, co europejsko-

-amerykańskie i odmienne kulturowo głosi, iż „pierwszy Świat siłą swojej dynamiki wytwarza Trzeci Świat w swoim wnętrzu”¹. Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób mamy do czynienia z konstruowaniem Orientalnego Innego i postrzegamy tożsamość Europy w kategoriach „najstarszego kontynentu”, a nas samych za Europejczyków. Zarysowana w tych kategoriach perspektywa prowadzi do „powstania geografii przeciwieństw służącej Europejczykom zarówno do wytwarzania tożsamości Europy, jak i do uzasadniania jej imperialistycznych działań”². Ten podział wynika z imperialnej perspektywy kreowanej wraz z „konsolidowaniem europejskiej tożsamości za pośrednictwem uświatowienia świata Innego”³. Potężną schedę kulturową z dziedzictwa europejskiego zaczerpnęły Stany Zjednoczone w efekcie powielenia niektórych kliszy światopoglądowych. Pragnąc rozwiązać ten problem bardziej szczegółowo, scharakteryzuję okcydentalne wyobrażenia dotyczące Europy, mogące posłużyć do zdekonstruowania typowych dla Europejczyków sposobów postrzegania Innych społeczeństw wyłożone w pracy *Orientalizm* Edwarda Saïda (1979)⁴. Szkicując perspektywę konstruowania Innego, można stwierdzić, że istota problemu polega na tym, iż „dwa systemy granic są wpisane w mapę mentalną, w której ciągła przestrzeń była przekształcona w nieciągłe miejsca zamieszkałe przez dwa dystynktywne plemiona: cywilizowanych «nas» i egzotycznych, często niecywilizowanych «Innych»”⁵. Owo znamienne rozgraniczenie dziedzictwa kulturowego odzwierciedla, iż

eurocentryczny dyskurs projektuje linearną historyczną trajektorię, która prowadzi od klasycznej Grecji [...] do imperialnego Rzymu i później do metropolitalnych stolic Europy i Stanów Zjednoczonych. Eurocentryczny dyskurs opiera się na [...] hierarchicznych relacjach sił generowanych przez kolonializm i imperializm, przyjmuje je za pewnik i normalizuje. Eurocentryczny dyskurs jest dyfuzjonistyczny i zakłada, że demokracja, nauka, progres wszędzie emanuje na zewnątrz od oryginalnego źródła, jakim są Europa i Europejczycy⁶.

Z punktu widzenia zachodniej kultury „Orient jawi się zatem jako całkowicie europejski wynalazek, będący od starożytności miejscem romansu, egzotycznych egzystencji, istnienia nawiedzonych wspomnień i krajobrazów, niesamowitych doświadczeń”⁷. Tropem Mieke Bal można zaobserwować, że westernizacja Orientu stanowi jeden z bardziej wyrazistych przykładów wędrujących konceptów przebiegających wzdłuż „wyobrażonej geografii”. Sygnalizowana oscylacja pomiędzy

¹ Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011, s. 162.

² Ibidem.

³ Gayatri Ch. Spivak, *The Rani of Sirmur*, w: *Europe and Its Others. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1984*, t. 1, red. Francis Barker et al., Colchester: University of Essex, s. 133. Cyt. za: Irvin C. Schick, *Seksualność Orientu. Przestrzeń i eros*, przeł. Anna Gąsior-Niemiec, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012, s. 39.

⁴ Irvin C. Schick, *Seksualność Orientu*, s. 15.

⁵ Michał Buchowski, *The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother*, „Anthropological Quarterly” 2006, vol. 79, s. 465.

⁶ Ella Shohat, Robert Stam, *Introduction*, w: eidem, *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*, New Jersey & London: Rutgers, The State University 2003, s. 137.

⁷ Ella Shohat, *Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*, w: *Visions of the East. Orientalism in Film, Introduction*, red. Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar, London–New Jersey: I. B. Tauris Publishers 1997, s. 32.

Europą a innymi kontynentami pozwala „generować intensywne utopijne pragnienia i często przemoc, szczególnie kiedy są powiązane z walkami terytorialnymi”⁸. Zarysowane napięcie pomiędzy strefami wpływów odzwierciedla, w jaki sposób „wyobrażona geografia stanowi strategię konstrukcji tożsamości postrzegającą przestrzenny dystans pod względem kulturowym, etnicznym i społecznych różnic w powiązaniu siebie i innego z poszczególnymi miejscami”⁹. Szczególnie zaś ten podział prowadzi do wytworzenia „wymagowanych przestrzeni zajmowanych przez ludy nieeuropejskie, a także tropów i opowieści organizujących ich egzystencję w umysłach Europejczyków”¹⁰. Obraz ten wywodzi to założenie od siedemnastowiecznego mitu „orientalnego despotyzmu” nazwanego przez Michela Montaigne’a mianem „projekcji rodzimych obaw na obraz Innego”, będących w rzeczywistości odzwierciedleniem własnych politycznych niepokojów reżimu Ludwika XIV¹¹ powiązanych z formowaniem się zachodniego spojrzenia na rzeczywistość społeczno-kulturową.

Wielki podział pomiędzy Zachodem a Wschodem – jako całością zarówno geograficzną, jak i kulturową – jest przykładem takiej strategii, która „pracuje na poziomie jednostki i wspólnoty”¹². Westernizację cechuje „hieroglificzne uprzedzenie” w rozumieniu Jacques’a Derridy oznaczające aprioryczne spojrzenie na rzeczywistość. Podtrzymuje on kartezjański perspektywizm oznaczający „odseparowanie widza od widzianego świata, oddzielenie spektatora od spektaklu”, podczas gdy widz przywołuje koncepcję „ahistorycznego, beznamietnego, bezcielnego podmiotu znajdującego się całkowicie poza światem, który, jak twierdzi, poznaje z daleka”¹³. To kartezjańskie spojrzenie przedstawia obraz kultury w separacji, z dala od tematyki, o której mowa, gdy wskazuje podział pomiędzy podmiotem a światem osadzonym w kontekście wyobrażonych geografii. Stąd też wnioskuję, że zarysowana w tej perspektywie „imperialistyczna nostalgia dotyczy aktywnego obiegu uspołecznionego kapitału, w którym można wyobrazić sobie prawdziwe podporządkowanie innego w realiach Pierwszego Świata”¹⁴. Spojrzenie imperialne pociąga za sobą myśl o wyniesieniu hierarchii miejsc przeświecających – „nowe teksty literackie, podział między Europą i społecznościami nieeuropejskimi”¹⁵. Opisuując specyfikę „systemu reprezentacji” wywodzoną z „tradycyjnej marksistowskiej teorii ideologii”, nie przywiązywano wystarczająco dostatecznie wiele uwagi do pojęć artykułujących „historyczność” i fantazję (rozumianą jako scena pragnienia) w procesie tworzenia „politycznych” efektów dyskursu. Aby przybliżyć specyfikę tego systemu przedstawieniowego, Edward Said rozwija semiotykę władzy „orientalistycznej”, odzwierciedlającej, w jaki

⁸ Teshome H. Gabriel, *The intolerable gift: residues and traces of journey*, w: *Home, Exile and Homeland. Film, Media and Politics of Place*, red. Hamid Naficy, New York: Routledge 1998, s. 76.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Irvin C. Schick, *Seksualność Orientu*, s. 15.

¹¹ Peter Wollen, *Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body*, w: idem, *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth-Century Culture*, London–New York: Verso 2008, s. 5.

¹² Irvin C. Schick, *Seksualność Orientu*, s. 15.

¹³ Anne Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012, s. 96–97.

¹⁴ Gayatri Spivak, *Strategie postkolonialne*, przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011, s. 186.

¹⁵ Irvin C. Schick, *Seksualność Orientu*, s. 15.

sposób „europejskie dyskursy uznają Orient za część świata jednolitą rasowo, geograficznie, politycznie i kulturowo. Nieostrość tej tematyki jest nader widoczna w łatwej akceptacji poglądu, że reprezentacje są [...] formacjami albo raczej deformacjami, jak określał Roland Barthes wszystkie operacje językowe”¹⁶. Czy zatem Said ukazuje wiele istotnych kwestii związanych z dyskursem kolonialnym, poświęconych rodzajom języka, myśli i obrazów nazywanych orientalizmem? Początkowo ustanawia on opozycję pomiędzy obiema scenami dyskursu w spójnym systemie reprezentacji, ujednocionym przez interwencję polityczno-ideologiczną, gdy Europa może w sposób pewny i zgoła niemetaforyczny zbliżyć się do Orientu. Wraz z przyjęciem optyki postkolonialnej można tropić podteksty i ukryte klisze łączące się z imperialną władzą. Said zwraca uwagę na ten aspekt; podkreśla jego biegunowość czy też podział wpisany w istotę orientalizmu. Jednocześnie tekst cechuje zmienność interpretacji, a jego kluczowe kategorie są oparte na krytyce postkolonialnej, w której można wyróżnić „wymierny i rozpoznawalny konstrukt społeczny, część «drugiej natury» socjalizującej i transformującej zawarte w niej przestrzenie fizyczne i psychiczne”¹⁷.

Warto zauważyć, iż ta widzialność Wschodu jest zakorzeniona w dyskursywności obrazów i doświadczeniu przestrzennym. Tym zaś, co cechuje wyobrażoną geografę, jest orientalizm niejednokrotnie określany jako „społeczny konstrukt zbiegający się z kolonialnymi ideologiami dominującymi w 1800, szczytem brytyjskich i francuskich imperiów”¹⁸. Należy pamiętać, że spojrzenie postkolonialne, zwłaszcza Europejczyków, „reprodukuje kolonialny mechanizm, przez który Orient, oddawany jako pozbawiony aktywnej historycznej i narracyjnej roli, staje się obiektem studiów i spektaklu”¹⁹. Orientalne przedstawienia mogą służyć jako soczewki, przez które ogląda się Orient i które kształtują język, percepcję i formę konfrontacji Zachodu ze Wschodem. Obraz tego, co obce, określa na zasadzie przeciwieństwa charakter czegoś „oswojonego” i tym samym zapewnia fantazji warunki do pożądania. W tym znaczeniu można by rzec, że „kraje Wschodu zachowują nadal nieco egzotyczny charakter, gdyż nie mają jednocześnie wystarczających środków, by dołączyć do światowej przestrzeni konsumpcji”²⁰. Orient jawił się jako temat dla nauki, odkryć i działania z jednej strony, z drugiej zaś – jako miejsce marzeń, obrazów, fantazji, mitów obsesji i pragnień. Podobnie „w Hollywood, reprezentacja Wschodu typowo tytułuje widzów z emocjami, niepoahamowaną pasją, krzyżowaniem ras, dziką przygodą w rzadkim i naturalnym ustawieniu, zdominowaną przez konwencjonalne konstrukcje. Zachód postrzegał przestrzenie orientalne w kategoriach pustyni powiązanej z produktywnym, kreatywnym pionierstwem, dzikością. Otóż spojrzenie na jałową ziemię przedstawia emocje metaforyzujące i eksponujące represjonowaną pasję i niecenzuralne emocje Orientu”²¹. Ogółem rzecz biorąc, można powiedzieć, że proces wykształcenia się zachodnich wizji Orientu zachodził „dwuetapowo w dobie wielkich odkryć

¹⁶ Ella Shohat, *Gender and Culture of Empire*, s. 65.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Matthew Bernstein, *Introduction*, w: *Visions of the East*, s. 3.

¹⁹ Ella Shohat, *Gender and Culture of Empire*, s. 32.

²⁰ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 73.

²¹ Ibidem.

geograficznych i ich bezpośrednich następstw. Proces poznawczy doprowadził najpierw do wytworzenia braku wiedzy, a następnie wiedzy pozostającej w zgodzie z określonymi imperatywami politycznymi²². Stąd też wynika schematyczne myślenie poświęcone problematyce egzotyki wpisujące się w teorię białych plam na mapie. W tej wizji obrazów egzotycznej kartografii można wyróżnić:

przedstawienia tego, co nieznanne, w postaci białych plam na mapach. Nie odzwierciedla ona po prostu brakujących elementów wiedzy Europejczyków, lecz aktywnie wymazuje (i uprawomocnia wymazywanie) istniejące formacje społeczne i geokulturowe, przygotowując tym samym grunt pod nowy porządek – wpięty rzutowany na mapę, a następnie umiejscawiany [w przestrzeni]²³.

Tym, co odróżnia orientalizm od kolonialnego dyskursu, jest „częściowo wstępne spojrzenie na Północną Afrykę i wschodnie Morze Śródziemne i bardziej znaczące ich podstawy w historycznym zagrożeniu, które kultura islamska reprezentowała w zachodniej Europie”²⁴. Podczas gdy według Lindy Nochlin istnieje zależność polegająca na tym, że:

o ile dla malarzy takich jak Gérôme, Bliski Wschód istniał jako rzeczywiste miejsce, które czynili tajemniczym za pomocą „efektu realności”, o tyle dla innych artystów istniał on tylko jako projekt wyobraźni, przestrzeń fantazji lub ekran, na który bezkarnie mogły być rzutowane silne pragnienia – erotyczne, sadystyczne bądź jedne i drugie²⁵.

Z tego punktu widzenia można uchwycić relację opartą na przesądach wyniesionych z opowieści podróżników, w których krystalizuje się dwudziestowieczne tło kultury artystycznej i filmowej. Nieco inaczej z kolei w teorii psychoanalitycznej fantazja stanowi „przeciwieństwo wobec rzeczywistości”, jakie wyłania się jako „tajemniczy” obszar transakcji, której psychoanaliza pozwala na to, aby otrzymać dostęp poprzez teorię nieświadomości²⁶. Oznacza to, iż tajemniczość Orientu będąca tematem fantazmatycznych aspektów stanowi formę szerszych dyskusji skupionych wokół globalnego ustroju, możliwości podróżowania i środków wizualnych, przez pryzmat których oglądamy odległe społeczeństwa. Orientalizm został podzielony przez Saïda na orientalizm jawny i utajony. Ten utajony zbliża się do pracy marzenia sennego jako bezpośrednie odwołanie do nieświadomionego przekonania pozostającego w napięciu z ustaloną wiedzą i poglądami o Oriencie nazywanymi „orientalizmem jawnym”²⁷. Orientalizm utajony Saïd uważa za nieświadomą skarbnicę fantazji, fikcji literackiej i kluczowych idei, tymczasem jawny orientalizm cechuje historię i aspekt diachroniczny dyskursu. Odzwierciedla on nieustanne zagrożenie ze strony diachronicznych form historii i narracji jako znaków niestabilności. Orientalne reprezentacje, zwłaszcza zaś filmowe, za pomocą zachodnich

²² Irvin C. Schick, *Seksualność Orientu*, s. 62.

²³ Ibidem, s. 62–63.

²⁴ Matthew Bernstein, *Introduction*, s. 3.

²⁵ Linda Nochlin, *Orient wyobrażony*, przeł. Magda Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 606.

²⁶ Victor Burgin, *Preface*, w: *Formations of Phantasy*, red. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan, London–New York: Methuen 1986, s. 1.

²⁷ Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 63–64.

środków konstruuja spojrzenie na egzotyke. Sa one locusem irracjonalnego prymitywizmu i niekontrolowanych instynktow metaforyzujacych i eksponujacych „represjonowana pasje i niecenzuralna emocje Orientu”²⁸. Zauwazmy, iz wedlug Michèle Lagny, Pierre’a Sorlina i Marie-Claire Ropars-Wuilleumier kolonialny film we francuskim kinie reprodukuje cechy kulturowego Innego²⁹. Oznacza to, iz powiela klisze swiatopogladowe wylanajace sie w toposach estetycznych obrazow filmowych jako miejsca debat na temat zasad rzadzienia, celow, dziedzictwa i historii. Do najbardziej sugestywnych zrodel wyobrazen naleza „egzotyczne filmy delegitymizujace Trzeci Swiat narodowych tozsamosci. Mass media zintensyfikowaly cyrkulacje orientalnych stereotypow w kulturze popularnej”³⁰. Jedna z dominant kina orientalnego jest uprzywilejowanie filmow charakteryzujacych sie dzisiejszym spojrzeniem na egzotyke rozumiana w kategoriach orientalnego innego. Elementem tych klisz swiatopogladowych jest interpretacja obrazow filmowych w kategoriach symptomatyki czytania tego, co egotyczne i nacechowane seksualnoscia.

2. Temat Casablanki w terazniejszym dyskursie filmowym i estetycznym

Do wazniejszych filmow ilustrujacych zachodnie spojrzenie na wyobrazona przestrzen z orientalnym watkamiem w tle mozna zaliczyc bez watpienia *Casablanca* (1942, rezh. Michael Curtiz). Uznawana powszechnie za dzieło kina klasycznego, przedstawia sytuacje Amerykanow na obczyznii, w mieście portowym objętym nadzorem kolonialnym przez Francje w trakcie II wojny swiatowej, w ktorym dwójka bohaterow odnajduje miłosc osadzona w scenerii wojny. Casablanca stanowi wazny przystanek dla uchodzcow z Europy poszukujacych drogi do Stanow Zjednoczonych. Choc nietrudno tam wjechać, nader klopotliwe wydaje sie zdobycie wizy wyjazdowej na samolot do Lizbony, skad mozna by bylo udać sie do Ameryki. Casablanca jest przedstawiona jako miejsce skorumpowane, skrzyzowanie kultur, mieszanie sie roznorodnych narodowosci, w ktorym ogladamy zwlaszcza napiecia pomiedzy policja francuska a niemiecka, jak rowniez wewnatrz grupy Amerykanow.

Pomimo intrygujacej akcji ambiwalentne odczucia estetyczne moze budzic fakt kreacji swiata przedstawionego na kliszach orientalnych wynikajacych z kręcenia filmu z dala od zalozonego miejsca akcji. Ze względu na redukcje budzetu zdjecia nie odbyly sie w Casablance, tylko na lotnisku Van Nuys w Arizonie, Warner Bros Studios w Burbank w Kalifornii i Flagstaff w Arizonie. Powierzchniowo zarysowana egzotyke orientu w dekoracjach i ubraniach w *Casablance* mozna interpretowac jako ilustracje symptomow zachodniej perspektywy, w ramach ktorej klisze orientalne odgrywaja role poboczna wobec dobrze zarysowanej fabuly. Orientalnosc miasta Casablanki moze wydawac o tyle problematyczna,

²⁸ Ibidem.

²⁹ Matthew Bernstein, *Introduction*, s. 3.

³⁰ Ella Shohat, *Gender and Culture of Empire*, s. 26.

że jest ono uważane za najbardziej europejskie obok Tangeru ze wszystkich marokańskich miast, upodobnione i stylizowane na przemysłowy port Morza Śródziemnego, osadzone na skrzyżowaniu szlaków handlowych. O egzotycznej scenerii filmu decydują już pierwsze sceny filmu ukazujące nabrzeże, panoramę miasta, wylaniający się przed naszymi oczyma wyobrażony świat Orientu przypominający „kartę pocztową”. Sceny rozpoczynające film wskazują na „stereotypową egzotyczność ulic Kasbah”³¹ i określenie miejsca akcji w kategoriach jednego z francuskich miast kolonialnych. Większość scen, zwłaszcza tych mówionych, odgrywano w zamkniętych pomieszczeniach lub przy sztucznych scenografiach stosunkowo nadających się do rejestracji przez sprzęt nagrywający. Film ten zrealizowany krótko po przełomie dźwiękowym, gdy niedoskonały system nagrywający uniemożliwiał nagrywanie dialogów w otwartej przestrzeni. Przeważają zdjęcia kręcone we wnętrzu lokalu „U Ricka” i w innych miejscach wybranych ze względu na system specjalnych form nagrywających. Umberto Eco zauważał, iż „Lokal Ricka to magiczne miejsce, gdzie wszystko może się zdarzyć i rzeczywiście się zdarza: miłość, śmierć, pościgi, gry hazardowe, uwiedzenie, muzyka, patriotyzm”³². W tych scenach można wyróżnić symptomy orientalizmu jawnego uwidaczniające motywy orientalne, począwszy od stylistyki arabeskowej wewnątrz po spojrzenie kamery skierowane na tancerkę orientalną w lokalu prowadzonym przez Ricka, będące wyrazem instrumentalnych fantazji orientalnych i okulocentryzmu utożsamianego z takimi cechami Orientu jak taniec egzotyczny lub falowanie ciała. Pomimo zainteresowania nim kobiet Rick, przebywający na emigracji, nie może sobie poradzić z nostalgią za domem i wspomnieniami. W ocenie Alicji Helman jest to mężczyzna „skrzywdzony, zawiedziony przez kobietę, spustoszony wewnątrz, wypalony”³³. Nieoczekiwany zwrot akcji następuje wówczas, gdy w życiu Ricka pojawia się ponownie fantazmatyczna zjawia – Ilsa, miłość sprzed lat, objawiając się „w wejściu do kabaretu, któremu towarzyszy w tle *As times goes by* jako *leitmotiv* grany przez Sama, czarnego pianistę”³⁴. W teorii psychoanalitycznej stanowi on ilustrację fantazji odsłaniającej „podmiot sprowadzony do czystego, beznamiętnego spojrzenia, jako świadka fantazmatycznej sceny, w trakcie której rzeczywistość ulega zawieszeniu”³⁵. Obraz ten odzwierciedla jego wewnętrzne frustracje pod postacią „goryczy spowodowanej historią, której nie może przetrwać, będąc oszukany, zdradzony przez Ilsę (Ingrid Bergman), kobietę z jego snów, kobietę o kryształowym spojrzeniu i promieniującym głose”³⁶. Rick przeżywa nostalgicznie swoją utratę. Prześladują go zwłaszcza „flashbacki z Paryża, gdzie Ilsa go zostawiła na dworcu kolejowym, niepozwalające wrócić mu do wcześniejszej kondycji psychicznej”³⁷.

³¹ Marc Augé, *Casablanca. Movies and Memory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009, s. 5.

³² Umberto Eco, *Casablanca*, przeł. Joanna Ugniewska-Dobrzańska, „Studia Filmoznawcze” 2005, nr 26, s. 18.

³³ Alicja Helman, *Dekonstruuje „Casablanke”*, <http://www.edukacjafilmowa.pl/materialy-edukacyjne/teksty-jubileuszowe/item/2237-dekonstruuje%20C4%99-casablanke%20C4%99> [dostęp: 20.11.2015].

³⁴ Ibidem.

³⁵ Slavoj Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. Marek J. Mosakowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2013, s. 113.

³⁶ Marc Augé, *Casablanca. Movies and Memory*, s. 28.

³⁷ Ibidem.

Te ilustracje powrotów do przeszłości, będące próbą przywrócenia drogiej mi osoby, można postrzegać w kategoriach „fantazmatu”, w którym obraz pamięci jawi się

stroną zorganizowaną w jedną historię [...] stosunkowo spójną z sekwencjami akcji, ludzi, miejsc, czasami momentów, które nie wypierają logiki sztuk narracyjnych lub reprezentacyjnych. [...] lecz podkreśla, iż „konstruuje nasze poządanie, nadaje mu współrzędne”³⁸.

Dopełnieniem tych scen są zaś zbiegi ilustrujące paryskie wspomnienia (flashbacki) określane w teorii filmu mianem

szwów od początku w erze kina mówionego. Te urządzenia pojawiły się w tradycyjnej chronologii. Funkcjonowały one jako jasno zaznaczone obejsca wzdłuż linearnej ścieżki chronologicznej zwrócone w stronę przyszłości. Raczej niż odwracając sens czasowego ruchu w filmie, wykorzystanie flashbacku i antycypacji miało na celu podkreślenie temporalności³⁹.

Do najważniejszych cech flashbacków wpisanych w oniryczną narrację należy uświadomienie zakorzenienia w wyobrażonym „gdzie indziej”, gdzie nowoczesność – pozbawiona empirycznego umiejscowienia – jawi się utopią. Aby podkreślić hiperrzeczywisty, wyśniony wymiar poszczególnych scen, Marc Augé twierdził, że: „stacja, gdzie Rick, bez Ilsy ostatecznie, wsiada w pociąg do południowej Francji była oczywiście rekonstruowana w studiu”⁴⁰. Powracające flashbacki kształtują w filmie w terażniejszej narracji specyfikę cyrkulujących obrazów w kinematografii, odzwierciedlając, w jaki sposób: „te anonimowe klisze krążą w otaczającym świecie, lecz także przenikają każdego z nas i tworzą nasz wewnętrzny świat, tak, że każdy ma klisze psychiczne, za pomocą, których myśli i czuje, jest odczuwany, staje się kliszą jak wszyscy w otaczającym świecie – owe klisze to unoszące się obrazy”⁴¹.

Obecnie łatwo zauważyć, że obrazy w *Casablance*, złożone z klisz, dają do zrozumienia, iż flashback znajduje kontynuację w terażniejszej narracji. W tym ujęciu fikcyjne sny za dnia są scenami, epizodami, romansami lub fikcjami pokazującymi, iż: „fantazja [...] nie jest przedmiotem pragnienia, lecz jego ustawieniem. W fantazji podmiot [...] ujawnia się złapany w sekwencję obrazów. On nie formuje żadnej reprezentacji upragnionego przedmiotu, lecz sam w sobie jest reprezentowany w fantazmatycznej scenie”⁴². Obraz widziany w tajemniczej mgle odzwierciedla, w jaki sposób „fantazmatyczna scena i porządek symboliczny są ściśle skorelowane: nie mają porządku symbolicznego bez fantazmatycznej przestrzeni”, nie mają idealnego porządku logosu, gdzie bez pseudomaterialnej „wirtualnej” Innej Sceny, mogą pojawiać się fantazmatyczne zjawy⁴³. Ta scena widziana w świetle teorii psychoanalitycznej skrycie reprodukuje stratyfikacje społeczne

³⁸ Victor Burgin, *Preface*, s. 1.

³⁹ Todd McGowan, *Out of Time. Desire in Atemporal Cinema*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2011, s. 8.

⁴⁰ Marc Augé, *Casablanca. Movies and Memory*, s. 60.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2008, s. 220.

⁴² Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Fantasy and the Origins of Sexuality*, w: *Formations of Fantasy*, red. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan, London–New York: Methuen 1986, s. 26.

⁴³ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2009, s. 188.

będące symptomem orientalizmu utajonego w sytuacji, w której ukazują Murzyna w roli wiernego służącego, muzyka Sama. Pomimo to woli on jednak pozostać z Rickiem, aniżeli pracować za dwukrotnie większą stawkę w innym miejscu. Obraz ten potwierdza tezę o „łatwym zaadaptowaniu pozycyjnej wyższości ludzi Zachodu, wikłającej ich w rozliczne relacje z Orientem”⁴⁴. Nakreślona w tym filmie hollywoodzka konwencja i normatywność genderowa kreowały iluzję kina zerowego podyktowaną zgodnością z konwenansami społecznymi. Film mający pobudzić heroiczną w czasach II wojny światowej pokazywał wyższość moralną Victora Laszlo kreowanego na bohatera wojennego. Obserwujemy bowiem w jednej ze scen, w jaki sposób nakłania on bohaterów w restauracji u Ricka do zagłuszenia pieśni Trzeciej Rzeszy śpiewanej przez Niemców za pomocą wykrzykiwanej *Marsylianki* będącej oficjalnym hymnem okupowanej przez Francuzów kolonii.

3. Analiza form postkolonialnych widoków *Casablanki*

Elementarnym wątkiem, wokół którego krąży fabuła, jest prośba Ilsa skierowana do Ricka o zdobycie paszportu dla jej męża Victora Laszlo. Ten ostatni mógłby wtedy uciec do Stanów Zjednoczonych, a tam pomóc w działaniach na rzecz oswobodzenia Europy. Sytuacja zaczyna się komplikować, gdy Ilsa przypomina sobie uczucie do Ricka i jednocześnie przeżywa kryzys miłości do męża walczącego o wolność. Powrót do dawnej miłości przedstawia obraz fantazji będący próbą uchwycenia wielości „pozycji przedmiotu”, wyrażającej, że „(obserwujący, fantazjujący) podmiot może się swobodnie unosić, zmieniając obiekt swego utożsamienia z jednego na inny”⁴⁵. Jednym z bardziej istotnych zabiegów zastosowanych w *Casablance* jest zamiana naturalnego wzrostu bohaterów. Otóż Humphrey Bogart, będący niskiego wzrostu, w scenach granych z Ingrid Bergman (Ilsa) był ustawiany na podwyższeniu, żeby był wyższy od kobiety. W tym celu ustawiano specjalne kamery filmujące zamiast planu pełnego parę na planie amerykańskim, czyli od pasa w górę, żeby nie można było dostrzec zastosowanych trików. Zabieg ten można odczytać jako dowód, w jaki sposób „egzotyzowanie i erotyzowanie Trzeciego Świata pozwoliło imperialnej wyobraźni grać na własnych fantazjach seksualnej dominacji”⁴⁶. Owa zmiana perspektywy jest zwierciadłem fantomatyki Orientu przedstawianej w formie karnawałowej gry z narodowymi i genderowymi tożsamościami. Rick nie pozostaje jednak wyłącznie przykładem gorzkiego egocentryka, ponieważ okazuje się, że wyświadcza przysługi i pomaga innym. Według Alicji Helman „najbardziej wyraziście charakteryzuje go epizod, w którym bohater pomaga młodej mężatce, natrętnie prześladowanej przez kapitana policji [...]. Rick pomaga im zdobyć pieniądze w grze w ruletkę. Incydent kończy

⁴⁴ Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań: Zysk i S-ka 2005, s. 37.

⁴⁵ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 23.

⁴⁶ Ella Shohat, *Gender and Culture of Empire*, s. 47.

się sentymentalnym «Niech Pana Bóg pobłogosławi»⁴⁷. Zważywszy na zmieniające się relacje obyczajowe, Eco sugerował w innej perspektywie, że „film ten jest Karuzelą Pożądań, z których dwa tylko zostaną zaspokojone w przypadku Victora Laszlo – bohatera bez skazy i dwojga bułgarskich nowożeńców. Wszyscy ci, których namiętności są nieczyste, ponoszą klęskę”⁴⁸. W tej perspektywie narracja snuta na tle zawirowań miłosnych niczym fantazja konstytuuje się w „wielokrotnych, rozproszonych pozycjach podmiotu”⁴⁹. Za najbardziej nieodgadnioną, ambiwalentną postać zarysowaną w opowiadaniu filmowym można uznać Ilse, ponieważ nie sposób jednoznacznie powiedzieć, czy to jest „zagadkowa kobieta, czy Kobieta Fatalna”⁵⁰. Do jej charakterystycznych cech należy to, iż pojawia się niczym fantazmatyczna zjawia, lecz już z mężem, w życiu Ricka, w którym wzbudza przebrzmiałe uczucie. Idealistyczny wątek filmu nie przyćmiewa jednak historii uwiedzenia stawiającej w teorii psychoanalitycznej na pierwszym planie pojęcie „nieświadomej fantazji, rzeczywistości psychicznej”⁵¹. Tej retrospekcyjnej próbie powrotu do Paryża towarzyszy scena z graną przez Sama piosenką *As times goes by* uwielbianą przez Ilse. Piosenka pełni w filmie podwójną rolę. Z jednej strony, uchodzi za formę „nostalgicznego wspomnienia”, z drugiej zaś, jak sugeruje Homi K. Bhabha, jest „chyba najbardziej znanym na całym Zachodzie żądaniem powtórzenia”, ponieważ, jak mówią słowa piosenki: „na pewno dobrze wiesz, czym jest i kiedy wzdycha się, najlepsze pozostaje w nas, gdy mija czas”⁵². Warto zauważyć, iż literalnie i w przenośni „melodia implikuje natychmiastowy flashback, ową przeszłość sprzężoną w teraźniejszości”⁵³. Jako ważne połączenie okresów w czasie opowiadany można przywołać scenę, w której pokazuje się, w jaki sposób „on pozostaje niezaangażowany. To ona przychodzi do niego, najpierw, aby się usprawiedliwić, (co nie odnosi skutku, Rick jej nie wierzy lub nie chce wierzyć), potem po wizy, lecz w gruncie rzeczy, żeby go odzyskać dla siebie, ponownie zdobyć nad nim władzę”⁵⁴. Zarysowana niepewność Ilsy zwracającej się do Ricka z prośbą o przepustkę dla swojego męża pozwala myśleć, że „pierwotne pytanie o pożądanie nie jest bezpośrednio pytaniem, «Czego ja chcę?», lecz «Czego inni chcą ode mnie»”⁵⁵. Warto podkreślić, że scenę tę odczytujemy jako ilustrację fikcyjnych alegorii wywołujących „przez świadomość rozbieżności istniejących w przedmiocie refleksji oraz zbiorze nowych odpowiedzi interpretacyjnych, w których panuje zgoda”⁵⁶. Przywołane wspomnienia prowadzą do odrodzenia starego uczucia między nimi. W tym ujęciu artykułowana senna fantazja powstaje wówczas, gdy „przez powtarzanie siebie sen staje przeobraża się,

⁴⁷ Alicja Helman, *Dekonstruuje „Casablanke”*.

⁴⁸ Umberto Eco, *Casablanca*, s. 16.

⁴⁹ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 23.

⁵⁰ Umberto Eco, *Casablanca*, s. 76.

⁵¹ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem Daniela Lagache’a, przeł. Ewa Mordzelewska, Ewa Wojciechowska, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1996, s. 350.

⁵² Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, s. 196.

⁵³ Gilles Deleuze, *Kino*, s. 22.

⁵⁴ Alicja Helman, *Dekonstruuje „Casablanke”*.

⁵⁵ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 26.

⁵⁶ Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika późnego kapitalizmu*, s. 170.

żeby spełnić fantazję [...] w swojej najbardziej natarczywej formie pragnienia powtórzenia”⁵⁷. Dodajmy, że rekurencję fantazji odnajdujemy w scenie ukazującej, jak Rick i Ilsa „piją ostatnią butelkę szampana, słuchając Sama grającego *As times go by*”⁵⁸. Następnie mamy do czynienia ze zbliżeniem i pocałunkiem. W efekcie zarysowana scena uosabia „fantazmat” określany jako: „wyobrażeniowa scena, w której podmiot jak protagonista reprezentuje zwińczenie życzenia, tak jak w snach zniekształcony w mniejszym lub większym stopniu przez mechanizmy obronne”⁵⁹.

Jedną z takich nieokreślonych fantazmatycznych scen jest to, iż nie sposób wywnioskować, co się wydarzyło między Ilsa i Rickiem, ponieważ scena następująca po pocałunku pozostawiła miejsca niedopowiedzenia dla następujących kolei historii⁶⁰. Wspomniana perspektywa wyraża „strukturę ambiwalencji” określaną przez Noëla Carrola jako zatrzymanie narracji w momencie o dwoistym znaczeniu. Ewentualną ekranizację kontynuacji wątku erotycznego uniemożliwiał obowiązujący wówczas Kodeks Haysa zabraniający ujęć pocałunków dłuższych niż trzy sekundy⁶¹ oraz prezentowania ludzi przynależących do zachodniego świata w sytuacjach jawnie erotycznych. Warner Bros, będąca jedną z sześciu dominujących wytwórni w tamtym czasie w Stanach Zjednoczonych, musiała liczyć się z cenzurą i obostrzeniami moralnymi zgodnymi z zasadami przezroczystości kina zerowego⁶². Jedną z przyczyn tych obostrzeń natury obyczajowej jest bowiem to, że:

społeczna presja w hollywoodzkim samoocenzurowaniu zmusiła filmowców, aby uęgotycznie i zerotyzować Trzeci Świat (włączając w to Amerykę Łacińską) w fantazyjną strukturę⁶³.

Film ten pozostawia wiele niedopowiedzeń na gruncie obyczajowym i szerokie pole do interpretacji, ponieważ jego scenariusz został tak ukształtowany, że połowa publiczności mogłaby sądzić, iż między Ilsa a Rickiem doszło do zbliżenia, a druga wręcz odwrotnie⁶⁴. Każdy z widzów postrzege dany obraz za pośrednictwem znanych mu kliszy. Dla Marca Augé „wszystkie te sceny nieprzerwanie ponownie odkrywamy w naszej w wyobraźni i z tej przyczyny zaskakują nas, gdy widzimy je wciąż i wciąż”⁶⁵. Historia, opowiedziana w filmie na podstawie purytańskich klisz, akcentowała przede wszystkim grę emocji spotykającą się

⁵⁷ Raymond Bellour, *Cine-Repetitions*, „Screen” 1979, nr 2 (20), s. 65.

⁵⁸ Marc Augé, *Casablanca. Movies and Memory*, s. 22.

⁵⁹ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Fantasy and the Origins of Sexuality*, s. 26.

⁶⁰ Richard Maltby, „A Brief Romantic Interlude”: *Dick and Jane Go to 31/2 Seconds of the Classical Hollywood Cinema*, w: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, red. Dawid Bordwell, Noel Carroll, Winoconsin-London: The University of Winoconsin Press, 1996, s. 438.

⁶¹ Gerald C. Gardner, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934-1968*, New York: Dodd, Mead 1988, s. 81.

⁶² Ibidem, s. 3. Przytaczam uwagę cenzora: „Sugestia, że Ilsa była zamężna przez cały czas, gdy miała romans, wydaje się nie do zaakceptowania”. Cechy stylu „zerowego” to jednoznaczność i zrozumiałość, realizm i obiektywizm, przezroczystość, oddziaływanie na emocje. Zob. Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 1994.

⁶³ Matthew Bernstein, *Introduction*, s. 5.

⁶⁴ Richard Maltby, „A Brief Romantic Interlude”: *Dick and Jane*, s. 438.

⁶⁵ Ibidem.

z racjonalną rzeczywistością wojny i społecznymi konwenansami. Nie uzyskujemy odpowiedzi na to pytanie, lecz wiemy, iż Ilsa waha się, czy pozostać z Rickiem, do którego odżyła jej miłość, czy powrócić do swojego męża po tym, jak ostatecznie Rick zdobywa dla niego paszport.

Orient jest postrzegany jako obiekt fantazyjnych rozkoszy lub snów ulegający „falsyfikacji przez obce spojrzenie”⁶⁶. Z odmiennym obrotem sprawy mamy do czynienia w sytuacji, w której Rick zachowuje chłodny dystans w momencie, kiedy oszukuje komendanta policji i przekazuje wspaniałomyślnie przepustki Ilsie i Viktorowi Laszlo. Ostatecznie więc widzimy, że Rick rezygnuje z wyjazdu, a Ilsa ponownie go opuszcza, gdy za jego namową zgadza się odlecieć i dołączyć do męża w podróży do Lizbony, i wchodzi do ostatniego samolotu. Efektem tych zmian jest rozwinięty związek Ricka i Ilsy snuty w fantazmatycznej narracji, „implikujący niemożliwe spojrzenie”⁶⁷. Otwarta przestrzeń zarysowana w scenie pożegnalnej odlatującej bohaterki usytuowana jest blisko hangaru, spowita mgłą wywołującą wrażenie tajemnicy. Nieprzypadkowo mgła w finałowej scenie odjazdu Ilsy może wydawać się bardzo tajemnicza. Nasuwa ona bowiem konotacje fantastycznej sceny, wykraczającej poza ramy opowiadanego czasu i przestrzeni. W teorii psychoanalitycznej transformacyjna rola fantazji polega właśnie na tym, „aby przekształcić okno w ramę fantazji”⁶⁸. Zmienność uczuć Ilsy jest nie tylko wyrazem jej wewnętrznych dylematów, lecz również można je odbierać ze względu na fantomatykę Orientu dającą ujście karnawałowej grze z narodowymi i genderowymi tożsamościami. Nieoczekiwana zmiana akcji wiąże się z przechyleniem szali zwycięstwa dzięki podstępowi Ricka. W tym przypadku można ją odczytywać jako „realizację fantazji uniwersalnej wiedzy i utopijnych scenariuszy oraz w stronę bardziej złożonej wielopozycyjności”⁶⁹. Trudno dociec, kogo kocha Ilsa (bardziej), ponieważ jako prawowita żona, zgodnie z zasadami moralnymi, pomimo chwil słabości, wybiera męża i powrót do domu, po egzotycznej przygodzie z byłym kochankiem. Niejednoznaczna perspektywa pozwala nam domniemywać, że „gdyby wybrali inną ścieżkę w 1945 roku, byłiby wciąż młodzi, mieliby inne przygody, inną historię”⁷⁰.

Orientalizm jako maniera estetyczna stylizacji świata przedstawionego ukazuje konwenanse społeczne, powtórzenia liryczne i ślady pamięci w retrospekcjach wyłaniające się jako „cudowny przypadek międzyrelacji pomiędzy społeczeństwem, historią i tekstualnością”⁷¹. W tej perspektywie mamy do czynienia z momentem definitywnego „przesunięcia, które sprawiło, że dawny związek z przedmiotem odniesienia został zastąpiony znakiem wewnętrznym lub uewnętrznionym”⁷². Szkicując obraz tego, co znajome i obce, warto zredukować nasze przesady w zakresie wiedzy o świecie do otwarcia się na to, co do nas przychodzi. Wizja reżyserska Curtiza zachowuje dystans wobec tego, co orientalne,

⁶⁶ Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press 2006, s. 377.

⁶⁷ Ibidem, s. 30.

⁶⁸ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 186.

⁶⁹ Irit Rogoff, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, London–New York: Routledge 2000, s. 11.

⁷⁰ Marc Augé, *Casablanca. Movies and Memory*, s. 73.

⁷¹ Victor Burgin, *Indifferent Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley: University of California Press 1996, s. 13.

⁷² Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika późnego kapitalizmu*, s. 182.

i zdaje się „de-egzotyzyzować” w ten sposób Casablankę, aby pokazać jej obcość⁷³. W zarysowanej perspektywie uosabia swojskość klisz uprzywilejowujących supremację Amerykanów, zwieńczonych happy endem, małżonkowie powracają do ojczyzny. Obok bardzo kreatywnie nakreślonego wątku społeczno-politycznego trudno w tym filmie mówić o wnikliwym zarysowaniu kulis miejskich Casablanki, uwzględniających amerykańsko-europejskie wpływy kolonialne, walkę o przepustki i teoretycznie poboczny wątek miłosny. Finalnie przyćmiewa on resztę historii, pozostawiając wszakże nadzieję na zwycięstwo w wojnie przez Amerykanów. Oznacza to, że Casablankę można traktować jako przystanek w podróży Ricka, Ilsy i Victora Laszlo w meandrach poczynań wojennych. Pomimo reprodukcji orientalnych klisz i uproszczeń dokonanych w hollywoodzkim systemie warto zadać pytanie, „w jaki sposób jednak kino może piętnować ponurą organizację klisz, skoro samo uczestniczy w ich fabrykowaniu i propagowaniu, tak samo jak czasopisma i stacje telewizyjne”⁷⁴. Tym, co cechuje opartą na kliszach wyobrażoną przestrzeń orientalną, jest specyfika skrywanych wspomnień i odzyskiwanych pragnień, jaka „nie tylko sytuuje podmiot w stosunku do obiektu jako przyczynę chęci, ale [...] idzie o to, aby przekraczać fantazmatyczne scenariusze, które mogą wyrazić takie artykulacje”⁷⁵. Tak wyrażona nostalgiczna wizja zarysowana w scenariuszu *Casablanki* stanowi ilustrację fantazji orientalnej osadzonej na skrzyżowaniu kultur i narracji czasowych. Film ten zmierza do pogodzenia wspomnienia z przeszłości, tężniejszych zawirowań wojennych i uczuciowych, jak również przyszłych nadziei na życie w spokoju z samym sobą. Sugestywną ilustracją tego myślenia jest moment, w którym Rick poradził Ilsi, aby wracała wraz z mężem. Klimaks finałowej sceny można interpretować jako rezygnację z własnych utopijnych pragnień. W takich kategoriach ten gest odwrócenia w teorii psychoanalitycznej jest postrzegany jako *la traversée du fantasme* („przemierzania fantazji”), będący określeniem dystansu, jaki „musimy przyjąć wobec naszych najbardziej autentycznych snów”⁷⁶.

Szkic ten przedstawia próbę psychoanalitycznej interpretacji *Casablanki* w kategoriach fantazmatycznej sceny postrzeganej w obrazach kultury orientalnej. Wizja przedstawiona przez Curtiza stanowi istotne pole interpretacyjnych dociekań, dzięki czemu tworzy ono filmową i estetyczną przestrzeń wylaniającą się pod postacią tajemniczej atmosfery roztaczającej się w opowiadaniu filmowym, znaczonej przez ślady przeszłości. Można traktować ten obraz jako dzisiejszy traktat na temat przemian obyczajowych w mieście ogarniętym konfliktem i grą sił. Nade wszystko obraz ten odznacza się fantazmatycznymi scenami cechującymi się egzotyką ujęć powiązaną z enigmatycznym traktowaniem poszczególnych części fabuły.

⁷³ Emmanuel Grimaud, Sophie Houdart, *Enthralling estrangement. Transits, arts, expeditions, ethnographies*, „Residents”, Paris: Éditions du Panama 2007, s. 56.

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Kino*, s. 222.

⁷⁵ Marina Gržinić, *Migrants, Hegemony, New Internationalism*, w: *Strangers to Ourselves*, red. Maud Belléguic, Mario Rossi, Judith Stewart, Hastings: Hastings Museum and Art Gallery 2003, <http://noemalab.eu/ideas/essay/imigrants-hegemony-new-internationalism> [dostęp: 15.03.2014].

⁷⁶ Slavoj Žižek, *Metastazy rozkoszy*, s. 126.

References

- Augé Marc, *Casablanca. Movies and Memory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.
- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Augé Marc, *Casablanca. Movies and Memory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.
- Bellour Raymond, *Cine-Repetitions*, „Screen” 1979, nr 2 (20).
- Bernstein Matthew, *Introduction*, w: *Visions of the East. Orientalism in Film, Introduction*, red. Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar, London–New Jersey: I. B. Tauris Publishers 1997.
- Bhabha Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.
- Buchowski Michał, *The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother*, „Anthropological Quarterly” 2006, vol. 79.
- Burgin Victor, *Preface*, w: *Formations of Phantasy*, red. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan, London–New York: Methuen 1986.
- Deleuze Gilles, *Kino*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2008.
- Eco Umberto, *Casablanca*, przeł. Joanna Ugniewska-Dobrzańska, „Studia Filmoznawcze” 2005, nr 26.
- Friedberg Anne, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012.
- Gabriel Teshome H., *The intolerable gift: residues and traces of journey*, w: *Home, Exile and Homeland. Film, Media and Politics of Place*, red. Hamid Naficy, New York: Routledge 1998.
- Gardner Gerald C., *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934–1968*, New York: Dodd, Mead 1988.
- Helman Alicja, *Dekonstruuje „Casablankę”*, <http://www.edukacjafilmowa.pl/materialy-edukacyjne/teksty-jubileuszowe/item/2237-dekonstruuje%C4%99-casablank%C4%99> [dostęp: 20.11.2015].
- Jameson Fredric, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Plaza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011.
- Laplanche Jean, Pontalis J.-B., *Fantasy and the Origins of Sexuality*, w: *Formations of Fantasy*, red. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan, London–New York: Methuen 1986.
- Maltby Richard, „A Brief Romantic Interlude”: *Dick and Jane Go to 31/2 Seconds of the Classical Hollywood Cinema*, w: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, red. Dawid Bordwell, Noel Carroll, Wiscconsin–London: The University of Wiscconsin Press 1996.
- McGowan Todd, *Out of Time. Desire in Atemporal Cinema*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2011.
- Nochlin Linda, *Orient wyobrażony*, przeł. Magda Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Said Edward W., *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań: Zysk i S-ka 2005.
- Shohat Ella, *Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*, w: *Visions of the East. Orientalism in Film, Introduction*, red. Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar, London–New Jersey: I. B. Tauris Publishers 1997.
- Shohat Ella, Stam Robert, *Introduction*, w: *idem, Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*, New Jersey–London: Rutgers, The State University 2003.
- Spivak Gayatri Ch., *The Rani of Sirmur*, w: *Europe and Its Others. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1984*, t. 1, red. Francis Barker et al., Colchester: University of Essex 1985.
- Spivak Gayatri, *Strategie postkolonialne*, przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011.
- Wollen Peter, *Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body*, w: *idem, Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth-Century Culture*, London–New York: Verso 2008.
- Žižek Slavoj, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. Marek J. Mosakowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2013.
- Žižek Slavoj, *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press 2006.
- Žižek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2009.