

ADA MINGE
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

CUDA ALICE ROHRWACHER W ŚWIETLE
TEORII HETEROTOPII MICHELA FOUCAULTA

STRESZCZENIE

Film Alice Rohrwacher pod tytułem *Cuda* (*Le Meraviglie*, 2014) można uznać za ilustrację konceptu heterotopii sformułowanego przez Michela Foucaulta w latach sześćdziesiątych, co stanowi jeszcze jeden dowód na to, że jest on we współczesnym kinie jedną z najchętniej podejmowanych idei dotyczących postmodernistycznej przestrzeni w zglobalizowanym świecie. Heterotopia w *Cudach* dotyczy zarówno poziomów czasowych, jak i relacji przestrzeni rzeczywistej i medialnej.

SŁOWA KLUCZOWE

heterotopia, Foucault, Cuda, Rohrwacher, przestrzeń

INFORMACJE O AUTORCE

Ada Minge
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: minge.ada@gmail.com

W *Cudach* (*Le Meraviglie*, 2014), nagrodzonym na festiwalu w Cannes drugim filmie pełnometrażowym Alice Rohrwacher, opowieść o dorastaniu głównej bohaterki, nastoletniej Gelsominy, na włoskiej prowincji rozgrywa się równolegle

w dwóch rejestrach. Jeden z nich stanowi teraźniejszość, w której żyje bohaterka i jej rodzina, drugi zaś współtworzą symboliczne elementy historyczno-kulturowego imaginariu związanego z etruskim dziedzictwem regionu Toskanii, gdzie toczy się akcja. Wypadkową odpowiadających tym dwóm poziomom poetyk jest w filmie atmosfera, którą można by przyrównać do magicznego realizmu – aury miejsca jednocześnie konkretnego i abstrakcyjnego, pozornie skontekstualizowanego, a jednak znajdującego się niezaprzeczalnie poza czasem – która przekłada się również na sposób pojmowania całości filmowej przestrzeni, nadając jej heterogeniczną jakość. Tym samym *Cuda* można uznać za realizację Foucaultowskiego konceptu heterotopii.

W przemowie zatytułowanej *Inne przestrzenie (Espaces autres)*, wygłoszonej w 1967 roku podczas konferencji Koła Studiów Architektonicznych, opublikowanej w 1984 roku w piśmie „Architecture, Mouvement, Continuité”, Michel Foucault wymienił heterotopię jako drugi, obok z zasady nierealnej utopii, typ miejsca, które „posiada właściwość pozostawania w relacji ze wszystkimi innymi miejscami w taki sposób, że zawiesza, neutralizuje lub odwraca zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany”¹. Heterotopie właściwe „kulturom prymitywnym” Foucault ochrzcił mianem kryzysowych, to znaczy powiązanych z różnymi rytuałami przejścia oraz – jak wskazuje sama nazwa – momentami kryzysu (okres dojrzewania, starzenia czy menstruacji). Według filozofa heterotopie kryzysu z czasem straciły na znaczeniu na rzecz heterotopii dewiacji, a więc tych związanych raczej z marginalizacją określonych jednostek (przestrzenie takie jak więzienia, szpitale psychiatryczne czy sanatoria). Niezależnie od tego podziału autor wymienia sześć cech właściwych wszystkim heterotopiom. Należą do nich: fakt, że istnieją one w każdej kulturze, choć w różnych formach; sposoby ich funkcjonowania są zmienne w zależności od praktyk społecznych; mogą one zestawiać w jednym miejscu różne, niekompatybilne przestrzenie; są powiązane z warstwami czasu (heterochronie); nie są tak łatwo dostępne jak przestrzeń publiczna; pełnią funkcję w stosunku do pozostałej przestrzeni.

Od momentu, w którym Foucault wprowadził pojęcie heterotopii do domeny publicznej, było ono wielokrotnie adaptowane na gruncie nauk humanistycznych, politycznych i społecznych. W książce *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering* (1997) socjolog Kevin Hetherington przyjmuje heterotopie za przestrzenie kluczowe dla rozwoju nowoczesności i definiujące ją². Heterotopyczną logikę dostrzega autor w takich instytucjach, jak XVIII-wieczne łoże

¹ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 120.

² K. Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, London 1997.

masońskie w relacji do społeczeństwa obywatelskiego czy paryski Palais Royal w czasie rewolucji francuskiej, wskazując, że ideały, które zrodziły epokę nowoczesną (takie jak suwerenność ludu, afirmacja nauki), związane były nieodłącznie z niejednoznacznymi przestrzeniami społecznymi. Wraz z wejściem w erę ponowoczesności heterotopijna jakość przekłada się zaś na aktualne procesy związane z transgresją, znoszeniem granic, wolnym przepływem informacji, dóbr i ludzi – wszystkie te czynniki sprzyjają bowiem niejednorodności. Na przełomie wieków, na fali zjawisk związanych z globalizacją geografia społeczna i urbanistyka ugruntowały pojęcie heterotopii w domenie badań przestrzeni marginalnych i ich relacji do gospodarczych oraz politycznych centrów, jak również w odniesieniu do współczesnych wielokulturowych metropolii. W tym ostatnim kontekście stosują Foucaultowską koncepcję Michiel Dehaene i Lieven De Caeter, analizując funkcjonowanie przestrzeni publicznych w antologii *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society* (2008)³. Wielkie, multietniczne miasto, w którym wobec nieustającej mobilności ludzi i towarów bohaterowie zachowują anonimowość, to też bodaj najpopularniejsza odsłona heterotopii we współczesnym kinie. Wystarczy tu wspomnieć niedawno nagrodzone w Berlinie filmy *Victoria* (2015) Sebastiana Schipperera czy *Taxi Teheran* (2014) Jafara Panahiego, jak również nieco starsze *Między słowami* (2003) Sofii Coppoli. W tego rodzaju filmach pojęcie heterotopii sąsiaduje z ideą nie-miejsca (*non-lieu*) autorstwa Marca Augé: typowej dla ponowoczesności przestrzeni, w której jest się zarazem wszędzie i nigdzie, takiej jak hotele, lotniska, centra handlowe czy Internet⁴. Na związkach heterotopii z globalizacją skupiają się również Mariangela Palladino i John Miller w publikacji *The Globalization of Space* (2015)⁵. Na gruncie filmoznawczym teoria heterotopii często znajduje zastosowanie przy okazji analiz kina queer i tak zwanych queerowych przestrzeni, w których bohaterowie negocjują swoją seksualną tożsamość.

W *Cudach* Alice Rohrwacher, podobnie jak w przytoczonych wyżej przykładach, również można dopatrzeć się globalizacyjnego kontekstu, choć akcja nie rozgrywa się w multikulturowej metropolii, lecz na peryferiach. Przy bliższej analizie filmu można zauważyć, że zarówno jego ogólna struktura, jaki i konkretne miejsce (wyspa, na której będzie miał miejsce finał teleturnieju) odpowiadają sformułowanemu przez Michela Foucaulta konceptowi heterotopii. Toskańska „mała ojczyzna” jest tu heterotopijna w tym sensie, że jak pisze Foucault, stanowi „miejsce rzeczywiste [w przeciwieństwie do utopii] [...], które jest czymś

³ *Heterotopia and the City: Public Space in a Post-Civil Society*, eds. M. Dehaene, L. De Caeter, Abingdon 2008.

⁴ Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2012.

⁵ *The Globalization of Space*, eds. M. Palladino, J. Miller, London 2015.

w rodzaju kontr-miejsca, rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Miejsca tego typu są poza wszystkimi miejscami, chociaż nie jest wykluczona możliwość wskazania ich lokalizacji⁶. Toskańska wioska w *Cudach* składa się, w myśl tej tezy, z „szeregu miejsc wzajemnie sobie obcych”⁷. Dzieje się to za pośrednictwem takich elementów, jak nieprzystawalność przestrzeni życiowej Gelsominy i jej medialnej (telewizyjnej) reprezentacji, przenikanie etruskiej przeszłości do teraźniejszości bohaterów filmu (heterochronia), jak również niekompatybilność samych bohaterów w stosunku do regionu, objawiająca się poprzez ich językową odmienną, która czyni ich de facto „obcymi” mimo solidarności z regionem.

Protagonistka filmu Rohwacher, Gelsomina (Maria Alexandra Lungu), dorasta na farmie, w podupadłej ekonomicznie włoskiej Toskanii, gdzie razem z rodzicami, ciotką i trzema młodszymi siostrami pracuje przy wyrobie miodu. Zaradna i bystra dziewczyna jest prawą ręką ojca, który pragnie widzieć w niej swoją następczynię. Jednak stojąca na pograniczu dzieciństwa i kobiecości „Gelso” już od pierwszych scen wykazuje oznaki zniecierpliwienia wobec życia podporządkowanego pszczelarskiej rutynie. Kiedy w okolicy niespodziewanie pojawia się ekipa telewizyjna promująca teleturniej *Il paese delle Meraviglie* („Kraj cudów”), związany z praktykowaniem przez mieszkańców lokalnych tradycji kulturowych, dziewczyna widzi w nim szansę na wyrwanie się z hermetycznego uniwersum i otwarcie swojej wyizolowanej rodziny na świat. To ten pociąg ku nowemu stanie się podstawą jej konfliktu z ojcem, który hołduje zasadom samowystarczalności i tradycjonalizmu.

Fakt interwencji nowoczesnego medium, jakim jest w filmie telewizja, w anachroniczną, wiejską rzeczywistość jest dominantą organizującą film Rohwacher. To za jej pośrednictwem skądinąd ubogi i pod wieloma względami zacofany region przemienia się w „kraj cudów”. Dla mieszkańców wioski – w szczególności tych najmłodszych – cuda te reprezentują możliwość obcowania z przestrzenią medialną, pobyt na pograniczu jawy i snu, odgrywanie spektaklu z własnej codzienności, jak również mniej dookreślone poczucie bezpośredniego sąsiedztwa czegoś nowego, atrakcyjnego i obiecującego. Siła i znaczenie medialnej ingerencji przejawia się w filmie również w motywie włoskiej piosenki popowej, w choreografii, której uczy się na pamięć i którą odtwarza młodsza siostra Gelsominy, Marinella (Agnese Graziani). Obydwa z wymienionych medialnych elementów stanowią domenę marzeń i obiekt admiracji – wrażenie, które oddają twarze dziewczynek, kiedy po raz pierwszy rozmawiają z prowadzącą program, wystylizowaną na mityczną Afrodytę

⁶ M. Foucault, wyd. cyt., s. 120.

⁷ Ibidem, s. 122.

Milly (Monica Bellucci) niczym z nadprzyrodzonym zjawiskiem. Wprowadzona za pośrednictwem *Kraju cudów* świadomość alternatywy innego, lepszego życia stanie się w filmie katalizatorem dojrzewania Gelsominy.

Heterotopiczną jakość od samego początku wprowadza więc do filmu Rohrwacher właśnie medium telewizji. Tworzy ono pomost nie tylko pomiędzy rzeczywistością a uniwersum medialnym, ale również między rzeczywistością rozumianą jako teraźniejszość a dziedzictwem przeszłości – kulturą etruską, którą program stara się ożywić. Już w otwierającej film sekwencji zarysowana zostaje rola telewizji w życiu bohaterów. Obudzona przez młodszą siostrę Gelsomina schodzi w nocy do salonu, gdzie zastaje ojca rozpartego w pijackim półśnie na kanapie przed włączonym telewizorem. Dziewczyna zagapia się na chwilę na sylwetki roześmianych ludzi przebiegających przed kamerą, po czym wyłącza odbiornik szybkim ruchem i pociąga ojca za ramię, żeby poprowadzić go do sypialni na piętrze. Już w tej jednej scenie przestrzeń małego ekranu objawia się jako iluzoryczna i kompensacyjna i pozostanie taka aż do momentu, kiedy w punkcie kulminacyjnym – finale teleturnieju – w miejsce nagrody przyniesie bohaterce rozczarowanie.

Obok niekwestionowanej roli telewizji jako medium łączącego w filmie kontrastowe przestrzenie, płaszczyzną, na której najpełniej realizuje się heterotopiczność *Cudów*, jest czas. Jak pisał Foucault: „heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem”⁸. Przestrzeń tego rodzaju nazwał heterochronią, jako jej przykłady podając muzea (służące konserwacji „innego” czasu), jarmarki (wybrane przestrzenie celebracji, na których obowiązuje czas odświętny) i wczasowiska (miejsca zerwania z rutyną codzienności). Model heterochronii jest również wyraźny w filmie Rohrwacher. Wprowadzając motyw etruskiego dziedzictwa wpisanego w bagaż kulturowy współczesnej Toskanii, wokół którego zbudowana jest idea teleturnieju *Kraj cudów*, i splatając go z teraźniejszością losów rodziny Gelsominy, reżyserka nadaje filmowi i jego postaciom symboliczny wymiar. Rodzina ta pojawia się jak gdyby znikąd na początku filmu i równie tajemniczo znika w jego finale, co odczytać można jako nawiązanie do losów enigmatycznej etruskiej cywilizacji, co do istnienia i kresu której naukowcy wciąż nie są zgodni. Można pokusić się o stwierdzenie, iż poprzez obecność tych archetypicznych elementów wychowana na toskańskiej prowincji reżyserka oddaje hołd tradycjom, które nieuchronnie odchodzą w przeszłość – znikają tak, jak promowana (pozornie) przez *Kraj cudów* zamierzchnia cywilizacja i jak rodzina Gelsominy, spychane na margines przez kryzys ekonomiczny z jednej strony i uniformizujące regulacje Unii Europejskiej z drugiej (trop globalizacyjny). To zespolenie płaszczyzn czasowych

⁸ Ibidem, s. 123.

skutkuje w *Cudach* wrażeniem ponadczasowości, które polega właśnie na wpisaniu cyklu życia rodziny w ten dotyczący tradycji czy kultury; te dwa aspekty (historyczno-kulturowy i ekonomiczny) łączą się w filmie poprzez ukazanie ich pokrewnej dynamiki. Diegeza *Cudów* zbudowana jest na zasadzie heterochronii, wymykając się możliwości sprowadzenia do jednego, konkretnego momentu w czasie. Postaci Rohrwacher, pomimo pozornie silnego uwikłania w kontekst własnej terażniejszości (problemy finansowe i konieczność modernizacji miodowni), po nadaniu przez telewizję miana dziedziców Etrusków dostają możliwość wyjścia poza swój czas i zanurzenia się w odświeżonej „szopce” przeszłości.

Pojęcie heterotopii zyskuje jednak swoją najbardziej namacalną realizację w postaci grotu – nazwanej na potrzeby programu romantycznym „Necropolis” – znajdującej się na pobliskiej wyspie. To tutaj rozegra się punkt kulminacyjny filmu – finał teleturnieju, do którego zakwalifikowało się kilka rodzin, w tym rodzina Gelsominy. Przestrzeń wyspy stanie się przestrzenią heterogeniczną, pełniącą szczególną, odświeżoną rolę w stosunku do przestrzeni lądu, identyfikowanego z codziennością uczestników, którzy na krótką chwilę staną się tym, czym chce ich widzieć medium: aktorami folkloru, dziedzicami etruskiej cywilizacji. Necropolis reprezentuje więc przestrzeń rytualną, iluzoryczną i ponadczasową, a zatem również heterochroniczną. Mieszkańcy przybywają na wyspę tak, jakby wkraczali jednocześnie w inny wymiar czasoprzestrzenny, ucharakteryzowani na antyczną modłę; starszki, zachęczone do występu w programie ze względu na swoją telegeniczność, intonują pod okiem kamery tradycyjną, lokalną pieśń; Gelsomina prezentuje sztuczkę polegającą na uwalnianiu pszczoły z ust bez uządlenia; inne dziewczęta tańczą. Głowa każdej z rodzin ma za zadanie przedstawić w kilku zdaniach swoje zajęcie i udowodnić telewidzom oraz jurorom jego znaczenie dla dziedzictwa kulturowego regionu. Fakt, że program kręony jest w grotcie, dodatkowo zawęża pole spektaklu i wyznacza jego ścisłe granice. Spotykają się tu trzy niekompatybilne przestrzenie: trudna codzienność Gelso, jej rodziny oraz pozostałych rodzin, jarmarczność telewizyjnego *show*, które ignoruje takie treści, jak bieda i problemy społeczne regionu, eksponując wyłącznie jego telegeniczny aspekt i uprzedmiotawiając tym samym czynnik ludzki, oraz zamierzchły tokański folklor, reprezentowany przez przygotowany specjalnie na tę okazję ubiór i występy uczestników. Kiedy starszki kończą śpiew, z ust jednego z jurorów konkursu pada żartobliwe pytanie, dlaczego kobiety nie znajdują się w muzeum razem z innymi eksponatami stanowiącymi świadectwo historyczne i obrazami sławnych artystów włoskich. Nieprzystawalność i absurdalność zestawienia tych trzech wymiarów życia podkreśla dodatkowo niezręczność reżyserii programu, sztuczność i wymuszony entuzjazm prowadzącej, wreszcie – groteskowa wypowiedź ojca Gelsominy, Wolfganga (Sam Louwyck), który zaprzepaszcza

szansę atrakcyjnej autoprezentacji i nieoczekiwanie zaczyna mówić o zbliżającym się końcu świata, dopóki gospodyni programu nie przerwie mu gwałtownie w pół zdania, przejmując mikrofon.

Ostatecznie w teleturnieju zwycięży rodzina, która najlepiej wypełni stojące przed nią zadanie, czyli podporządkuje się linii programu. Przemawiający w imieniu farmerskiego klanu mężczyzna zapewni, że pieniądze z wygranej przeznaczy na założenie agroturystyki, która umożliwi mu dalszą kultywację lokalnych tradycji i przyciągnięcie turystów, którzy będą mogli napawać się pięknem regionu. Przy tego rodzaju deklaracji niepokojący spektakl Gelsominy i zaadoptowanego przez rodzinę małego Martina, w którym dziewczyna wypuszcza z ust pszczołę, podczas gdy chłopiec akompaniuje jej swoim tajemniczym gwizdaniem, wypada co najmniej niepożądanie – chociaż jest dużo bardziej autentyczny niż gorączkowy populizm wypowiedzi poprzednika.

Ta niezgodność rejestrów zauważalna jest również na poziomie obrazu. Większość scen przedstawiających codzienność rodziny Gelsominy ma miejsce w świetle dnia, spektakularna przestrzeń Necropolis jest zaś „magiczną” domeną nocy, rządzącą się odmienną estetyką i tempem. Zerwanie z atmosferą idylli i święta oraz gwałtowna interwencja rzeczywistości nastąpi wraz z ucieczką Martina z grotty, co sprowokuje atak wściekłości Wolfganga na Gelsominę i zburzy odświętny nastrój.

Kolejnym elementem, który w diegezie filmu odznacza się obcością, wprowadzając jeszcze jeden rodzaj heterogenicznej interwencji, jest pojawienie się wielbłąda, którego Wolfgang kupuje dla swojej najstarszej córki mniej więcej w połowie filmu, chcąc spełnić jej dziecięce marzenie. Kiedy mężczyzna wraca z miasta, wydawszy na ekscentryczny prezent całość wynagrodzenia otrzymanego z tytułu opieki nad małym Martinem, dowiaduje się, że Gelsomina bez jego zgody zgłosiła rodzinę do konkursu *Kraj cudów*. To sprzeniewierzenie się ojcowskiemu autorytetowi położy w oczach mężczyzny kres szczególnej więzi łączącej go z córką. Od tej chwili wielbłąd, którego nie tak łatwo się pozbyć, zajmujący stałe miejsce przed domem, stanie się dokuczliwym przypomnieniem zerwanego przymierza, symbolem dzieciństwa, które przechodzić zaczęło w autonomiczną dojrzałość, będąc jednocześnie, ze względu na swoją geograficzną obcość, komponentem egzotycznym i niekompatybilnym z przestrzenią gospodarstwa.

Równie kluczową składową, czyniącą z *Cudów* film przestrzeni heterogenicznej, jest lingwistyczna odmienność głównych bohaterów. Wielojęzyczność rodziny Gelso i kwestia pochodzenia jej członków burzą jednorodność przestrzeni w *Cudach* i przyczyniają się do potęgowania paradoksalnej obecności obcości w tradycji. Wolfgang i jego rodzina nie są bowiem rdzennymi mieszkańcami toskańskiej wioski – mężczyzna jest z pochodzenia Niemcem. Z żoną rozmawia niekiedy po francusku, do mieszkającej z rodziną Coco (Sabine Timoteo) zwraca się po niemiecku, przez resztę czasu postaci prowadzą dialog w języku włoskim.

Powoduje to kolejny rozdźwięk pomiędzy nietrafionym kontekstem czasoprzestrzennym, jaki narzuca im teleturniej, a stanem faktycznym. Trudno bowiem nazwać ten eklektyczny klan „obcych” dziedzicami Etrusków, jak chce tego włoska telewizja.

Rohrwaher powołuje zatem do życia bohaterów, których nie można jednoznacznie wpisać w żadną ze składowych przestrzeni, gdyż przynależą właśnie do hybrydycznej z natury heterotopii. Konsekwencją takiej kondycji jest finalne zniknięcie rodziny, które upodobni ją do klanu duchów, swoistego tokańskiego *genius loci*. Chociaż pod koniec filmu, po przegranej w teleturnieju, obserwujemy przygotowania do przeprowadzki, to ostateczny sposób wyprowadzenia Gelsominy i jej rodziny ze świata przedstawionego będzie mniej konwencjonalny i posłuży podkreśleniu ich obcości czy wręcz braku racji bytu. Kiedy Gelso wróci o świcie z samotnych poszukiwań Martina, zastanie resztę rodziny zwinętą na wielkim łóżku polowym przed domem. Dziewczyna usiądzie obok i patrząc w przestrzeń, zacznie gwizdać tak, jak zwykł to robić Martin, prowokując krzyk młodszych sióstr: „duch!”. Kamera przesunie się za jej spojrzeniem w stronę przywiązanego na podwórzu wielbłąda, a kiedy zawróci po swojej osi, łóżko będzie zupełnie puste, a głosy umilkną. Oko kamery przesunie się po obdrapanych ścianach domu, obrazie pustym i samotnym, na tle którego przechadza się tajemniczy, biały ptak. Nic nie wskazuje na to, że ktokolwiek kiedykolwiek tu mieszkał.

W tego rodzaju zabiegu narracyjnym – kłamrze zniknięcia – można dopatrywać się komentarza na temat pustoty i hipokryzji postulatów kulturywowania tradycji, gdy towarzyszy mu jednoczesne ich wyrugowanie: w tym przypadku za pośrednictwem modernizujących przepisów, które prowokują mieszkańców regionu do porzucenia długo hołubionych interesów. Wsparcia nie można spodziewać się ani od władz, które wobec tradycyjnego trybu życia działają destrukcyjnie, ani od mediów, które żerują na folklorystycznym obliczu biedy, po czym wycofują się tak szybko i niespodziewanie, jak się pojawiają. Niczym heterotopie, o których pisze Foucault, że „dają wrażenie czystego i prostego otwarcia, ale zazwyczaj skrywają osobliwe wykluczenia”⁹, tak i tutaj przestrzeń wykreowanego na potrzeby teleturnieju, „gadziarskiego” Necropolis jest tak naprawdę przestrzenią wykluczenia, ponieważ rodzina Gelsominy nie znajduje w niej swojego miejsca. Heterotopie bowiem „mają za zadanie tworzyć przestrzeń iluzji, która odsłania całą realną przestrzeń, wszystkie miejsca, między które podzielone jest ludzkie życie, jako jeszcze bardziej złudne”¹⁰. Takie też wrażenie pozostawiają po sobie *Cuda* – mimo realistycznego obrazowania, jest to w gruncie rzeczy pobyt w przestrzeni heterotopicznej uludy.

⁹ Ibidem, s. 124.

¹⁰ Ibidem.

ALICE ROHRWACHER'S *THE WONDERS* IN THE LIGHT OF MICHEL FOUCAULT'S THEORY OF HETEROTOPIA

Alice Rohrwacher's *The Wonders* (2014) can be seen as an illustration of the term of heterotopia, as coined by Michel Foucault in the 1960s. Thus, it constitutes, next to such films, as *Lost in Translation* (2003), *Taxi Teheran* (2014) or *Victoria* (2015), yet another proof that heterotopia is one of the most prominent ideas used in the contemporary cinema to represent postmodern space in a globalized world. Heterotopia in *The Wonders* concerns both the temporal level as well as the relation of reality to its media image.

KEYWORDS

heterotopia, Foucault, *The Wonders*, Rohrwacher, space

BIBLIOGRAFIA

1. Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2012.
2. Foucault M., *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96).
3. *Heterotopia and the City: Public Space in a Post-Civil Society*, eds. M. Dehaene, L. De Cauter, Abingdon 2008.
4. Hetherington K., *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, London 1997.
5. *The Globalization of Space*, eds. M. Palladino, J. Miller, London 2015.

