

Katarzyna Żakieta
Uniwersytet Łódzki

„Spectacular, Spectacular!” – kampowy spektakl i stylistyka wideoklipu. *Moulin Rouge!* Baza Luhrmanna

Śmierć musicalu?

Pod koniec lat 90. popularne było stwierdzenie, że w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku nastąpiła śmierć musicalu. Nie jest to opinia bezpodstawna, bowiem między 1979 a 2002 rokiem żaden musical nie otrzymał prestiżowej statuetki Oscara, co we wcześniejszych dekadach właściwie nie miało miejsca¹.

Wiesław Godzic w swym artykule *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*² wskazuje, iż ma to podłoże w ogólnej degradacji gatunków filmowych. Ich schematyzm i konwencjonalność nie wzbudza już zainteresowania współczesnej widowni, a świadomi tej przemiany twórcy, tworzą raczej hybrydy łączące wiele gatunków, aniżeli „klasyczne” reprezentacje horrorów, westernów czy musicali. Ale czy jest to wystarczający powód, by „pochować” musical a filmy takie jak *Rocky Horror Picture Show* (1975, reż. J. Sharman) nazwać „postmodernistycznym gatunkiem modelu wyczerpania”³?

Pierwsze pęknięcie w historii musicalu wcale nie nastąpiło w latach 90. lecz około 30 lat wcześniej. Znudzenie formą poskutkowało gruntownymi przemianami. Najpierw zaczęto odchodzić od komediowego, czysto eskapistycznego tonu jak chociażby w *West Side Story* (1961, reż. J. Robins) czy w *Dźwiękach muzyki* (1965, reż. R. Wise), by w latach 70. uczynić z musicalu przestrzeń do podejmowania znacznie bardziej społecznie i politycznie zaangażowanych tematów⁴. Za przykład niech posłużą: kontrkulturowy

1 Żaden musical nie zdobył w tym czasie statuetki Oscara w kategorii głównej – najlepszy film.

2 Zob. W. Godzic, *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 84–96.

3 Tamże, s. 86.

4 Zob. O. Katafiasz, *Musical*, [w:] *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005, s. 397–401.

Hair (1979, reż. M. Forman) głoszący pacyfistyczne idee w dobie intensywnych, militarnych działań USA oraz *Cały ten zgiełk* (1979, reż. B. Fosse), w którym otwarciu ukazywano seksualność oraz nieuchronną, aczkolwiek hedonistyczną, podróż protagonisty ku śmierci. Te egzemplifikacje dość sugestywnie pokazują, że musical od czasów *Śpiewaka jazzbandu* (1927, reż. A. Crosland) czy nawet *Deszczowej piosenki* (1952, reż. S. Donen, G. Kelly) przeszedł gruntowną przemianę, co wcale nie świadczy o jego powolnym umieraniu, lecz o dostosowaniu się do zmieniających się gustów widowni.

Gdyby spojrzeć na gatunek z perspektywy politypicznej⁵, jawi się on jako zbiór elementów niekoniecznie tożsamy z główną cechą modelu idealnego, ale powiązanych z prototypem cechami drugorzędnymi o różnym nasileniu, co zdecydowanie rozszerza zasięg danego pojęcia. Z kolei w optyce Ricka Altmana, gatunek jest zbiorem dynamicznym, otwartym na nowe interpretacje, gdzie każdy kolejny film (semantycznie, syntaktycznie lub pragmatycznie) aktualizuje schemat, wywołuje zmiany kanonu, a nawet prowadzi do wyodrębnienia się nowych odmian⁶. Jeśli kultowy *Rocky Horror Picture Show* korzysta z ikonografii horroru, ale jednocześnie pojawiają się w nim liczne numery taneczno-wokalne (zintegrowane diegetycznie) nie oznacza to od razu, że nie można rozpatrywać go jako musicalu, skoro wykazuje więcej cech konstytutywnych dla gatunku⁷.

Hybrydyzacja jest pewnym znakiem czasów, ale niekonieczne degradacji. W dzisiejszych egzemplifikacjach najbardziej skonwencjonalizowanych gatunków (musicalu, horroru, westernu) widoczna jest wyraźna samozwrotność, która jednak wymaga od widza posiadania określonej znajomości kanonu czy reguł budowy danego gatunku. Choć faktycznie w latach 90. do kin trafiło znacznie mniej musicali, to filmy takie jak: *Wszyscy mówią kocham cię* (1996, reż. W. Allen), *Tańcząc w ciemnościach* (1999, reż. L. von Trier), *Zero patience* (1993, reż. J. Grierson) czy nawet *Beksa* (1990, reż. J. Waters) udowadniają, że twórcy nadal sięgają po ów gatunek i potrafią z niego wyzyskać wiele zupełnie odmiennych tonów.

5 Zob. S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

6 Zob. R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

7 Za cechy klasycznego musicalu uważa się: „połączenie numerów tanecznych i wokalnych z rozwojem akcji”, występowanie „pary romantycznych bohaterów i wątku miłosnego”, „realizm współbrzmi z rytmicznością opowiadanej historii”, „muzyka diegetyczna towarzyszy dialogom”, „dualizm gatunkowy wyraża się tu w opozycji męskie – żeńskie”. O. Katafiasz, *dz. cyt.*, s. 397.

Trylogia Czerwonej Kurtyny – przewrotne pragnienie Luhrmanna

Głównym tematem niniejszej pracy jest *Moulin Rouge!* (2001) Baza Luhrmanna, które zdecydowanie przeczy śmierci musicalu, a według twórcy najśłynniejszych dzieł musicalowych Roberta Wise'a, jest właściwie tryumfalną rezurekcją gatunku⁸. Obraz Luhrmanna zestawia tradycyjne motywy filmu muzycznego z nowoczesną formą, udowadniając, że wyszukany, inkrustacyjny styl nie musi zaburzać emocjonalnego odbioru.

Takie właśnie zamierzenie przyświecało reżyserowi przy tworzeniu całej *Trylogii Czerwonej Kurtyny*. W jej skład, oprócz *Moulin Rouge!* wchodzi także *Roztańczony buntownik* (1992) oraz *Romeo i Julia* (1996)⁹. Wszystkie części tryptyku charakteryzuje zamierzona, przesadna teatralność, której wyrazem jest czerwona kurtyna, zdradzająca widzom, że to, co niebawem ujrzą, ujęte jest w cudzy-słów fikcji oraz celowej sztuczności. Zamiast zacierać fikcjonalność dzięki wykorzystaniu przezroczystości stylu zerowego, Luhrmann celowo bawi się istnieniem tzw. „czwartej ściany”. Z jednej strony podkreśla samozwrotność swoich filmów i ich natrętną stylistykę, ale z drugiej – próbuje angażować widza emocjonalnie.

Tom Gunning wczesne kino nazywa „kinem atrakcji”, ponieważ jego najważniejszą funkcją było zaskakiwanie obrazem¹⁰. Jednak skupienie się na warstwie wizualnej, przesunęło na drugi plan kwestie opowiadania. Nie narracja była najistotniejszym elementem, na przykład w filmach Georges'a Mélièsa, ale raczej pokazywanie („widzialność”) magicznych sztuczek, zapewniona przez medium filmowe. Podobny mechanizm działa w obrazach Luhrmanna. Fabuła każdej części trylogii oparta jest na tym samym koncepcie – wielkiej miłości kochanków, na których drodze staje wrogię społeczeństwo (lub rodzina) próbujące ich rozdzielić¹¹. Finały tych

25

„Spectacular, Spectaculari!” – kampowy spektakl

8 Zob. G. Andrew, *Guardian Interviews at the BFI. An Interview with Baz Luhrmann* (I), <http://www.theguardian.com/film/2001/sep/07/1> [data dostępu: 03.07.2015].

9 *Roztańczony buntownik*, (ang. *Strictly Ballroom*); *Romeo i Julia* (ang. *William Shakespeare's Romeo + Juliet*). Podaję tytuły w jęz. angielskim, ponieważ polskie tłumaczenia nie oddają w całości charakteru oryginału.

10 Zob. T. Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, Vol. 8, nr 3–4.

11 Zob. K. Bellmore, *Raise the Curtain: Playing with the Narrative in Baz Luhrmann's Red Curtain Trilogy*, <https://reelclub.wordpress.com/2011/07/24/raise-the-curtain-playing-with-the-narrative-in-baz-luhrmann%E2%80%99s-red-curtain-trilogy/> [data dostępu: 03.07.2015].

opowieści są co prawda różne – happy end w *Roztańczonym buntowniku*, samobójstwo kochanków w *Romeo i Julii* oraz śmierć kurtyzany Satine w *Moulin Rouge!*, ale każdorazowo zakończenie zostaje zasygnalizowane już na wstępie filmu¹². Luhrmann w wywiadach często podkreśla, że jeszcze w szkole zachwycała go książka Josepha Campbella¹³. Autor, poprzez analizę wielu mitów z różnych obszarów kulturowych, dowodzi w swym sztandarowym dziele¹⁴, że podróż archetypicznego bohatera wygląda w nich prawie identycznie, różnią się tylko drugorzędne szczegóły. Reżyser zafascynowany taką koncepcją mitu postanowił zastosować podobny mechanizm w swoich filmach. Oczywiście, jest on w nich wysoce sfunkcjonalizowany. Widz zna zakończenie na samym początku, co pozwala mu na skupienie uwagi na innym aspekcie dzieła – wizualnym i muzycznym bogactwie. Tym, co odróżnia od siebie poszczególne części trylogii jest rozwijany motyw wiodący: w *Roztańczonym buntowniku* – taniec, w *Romeo i Julii* – poezja (słowa), a w *Moulin Rouge!* – śpiew¹⁵. Prosta, przewidywalna fabuła stanowi jedynie punkt wyjścia do nadbudowywania sensów przez dany motyw – wybrzmiewający w stylistycznym nadmiarze.

Trylogia może uchodzić niejako za manifest drogi twórczej, jaką obrał Luhrmann¹⁶. Składa się na to kilka cech. Połączenie sztuki wysokiej (opera) i niskiej (musical), poważnej (melodramat) i komicznej (komedia) przy jednoczesnym odrzuceniu zbędnego wartościowania. Opowieść ma być oparta na uniwersalnym micie, aby nadrzędną rolę mógł pełnić styl oparty na przesadzie oraz emfazie. Jednak forma nie będzie pozbawiona ładunku semantycznego, bowiem w optyce Luhrmanna spektakularność czy widowiskowość może znaczyć. Za ostatnie przewrotne pragnienie autora *Australii* (2008) można uznać przywołanie emotywniej funkcji sztuki sprzed 100 lat. Skoro wszystko już zostało opowiedziane, a historie są w nieskończoność powielane, należy skupić się na zaskakiwaniu poprzez niecodzienne połączenia, a widz powinien być oszołomiony tym, co widzi. Ta w pewnym sensie kampa wizja najpełniej realizuje się w *Moulin Rouge!*

12 Zob. tamże.

13 Zob. G. Andrew, *dz. cyt.*

14 Chodzi tu o publikację: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997.

15 Zob. G. Andrew, *dz. cyt.*

16 Por. tamże.

Moulin Rouge!

Moulin Rouge! stanowi ostatnią odsłonę Trylogii Czerwonej Kurtyny. Film rozpoczyna się w Paryżu w roku 1900. W rozbudowanej retrospekcji opowiada o miłości biednego poety Christiana (Ewan McGregor) do ekskluzywnej kurtyzany Satine (Nicole Kidman), która jest gwiazdą tytułowego Moulin Rouge. Nocny klub prowadzony jest przez Harolda Zidlera (Jim Broadbent), który namawia swą najcenniejszą podopieczną do zostania kochanką bogatego Księcia (Richard Roxburgh). W zamian za erotyczne usługi zamożny sponsor godzi się na sfinansowanie wystawnej rewii z udziałem Satine. Jednak na skutek pomyłki, kurtyzana zakochuje się w biednym poecie, będącym także autorem przygotowywanej sztuki – *Spectacular, Spectacular!* Przekreśla to szanse na awans z kabaretowej tancerki na prawdziwą aktorkę. Kiedy Satine podejmuje decyzję o ucieczce z Christianem, Zidler informuje ją, że jest śmiertelnie chora, co więcej tylko wsparcie finansowe Księcia może uchronić „Czerwony Młyn” przed upadkiem. Budzące się uczucie, rozterki kochanków, próby zwodzenia Księcia, ale i zazdrość czy przemoc mają realny wpływ na kształt przygotowywanego przedstawienia – jego fragmenty, a nawet zakończenie zmienia się wraz z perypetiami bohaterów. Jedynie finał pozostawia rozdzwięk. Początkowo kurtyzana decyduje się opuścić poetę, ale na końcu *Spectacular...* kochankowie znów się łączą, a zły Książę zostaje pokonany. Niestety drugie zakończenie, mające miejsce w kulisach, jest zdecydowanie bardziej tragiczne – wyczerpana Satine umiera w objęciach Christiana, aby ten mógł opowiedzieć widzom swą smutną historię.

Przedstawiona wyżej historia stanowi jawne odwołanie do mitu orfickiego, gdzie miłość, sztuka i śmierć pełnią znaczące role, ale nie jest to jedyna inspiracja. *Moulin Rouge!* to film wyjątkowy, bowiem spaja w jedność zaskakująco wiele wątków fabularnych, które pojawiły się w wielu wcześniejszych tekstach kultury. Opowieść o paryskiej bohemie doby *fin de siècle* jest paralelna do antycznych losów Orfeusza i Eurydyki, ale także do złudzenia przypomina wątki słynnych oper: *Cyganerii* (1830) Giacomo Pucciniego oraz opartej na *Damie Kameliowej* (1848) Alexandra Dumasa – *Traviaty* (1853) Giuseppe Verdiego. Idealnie wpisuje się też w schematy fabularne dominujące przez lata w hollywoodzkich melodramatach i musicalach. Z campbellowską wizją mitycznego opowiadania idealnie współgra postmodernistyczna kolażowość, wyrażona w mash-upach XX-wiecznych szlagierów, krzykliwej estetyce wideoklipów

i odwołaniach do wczesnego kina. Luhrmann zapewnia widzom wizualną rozkosz, która mimo uproszczonej fabuły, doskonale komentuje charakter rozbitej, fragmentarycznej i nostalgicznej teraźniejszości.

Kampowy smak – kampowa strategia

Marek Haltof przy okazji omawiania zdobyczy najnowszego kina australijskiego, wpisuje twórczość Luhrmanna w szerszy trend, zauważalny w filmach Antypodów:

W skład ich poetyki wchodzi: skłonność do brawurowej przesady w portretowaniu postaci, epatowanie trywialnością i uproszczeniami, które sprowadzają wszystko do stereotypowego wymiaru, ucieczka od wąsko pojmowanego realizmu na rzecz sztuczności, stylizacji, ekstrawagancji i dziwności; słowem – poetyka kampu. [...] Konserwatywny „dobry smak” historycznych filmów nowofalowych, uprzednio utożsamianych z kinem narodowym, ustępuje miejsca poetyce przerysowania i „złego smaku”. Znajduje to swój wyraz w nadmiarze użytych środków filmowych, budowaniu sztucznego (choć osadzonego w teraźniejszości) świata, sposobie przedstawiania postaci i relacji między nimi, który ociera się o parodię lub pastisz tego, co oferuje kino światowe¹⁷.

Powyższy cytat trafnie opisuje strategię autora *Moulin Rouge!*. Posługiwanie się nadmiarem i sztucznością stawia na pierwszym miejscu kwestię stylu a kamp jest kluczem do zrozumienia przewrotnego pragnienia reżysera.

Czym zatem jest kamp? Przede wszystkim jest to pojęcie, które wymyka się naukowym analizom. Jedni chcą go wiązać wyłącznie z dyskursem homoseksualnym lub odmiennościowym (m.in. D. Bergman, A. Medhurst, R. Dyer), inni twierdzą, że z powodzeniem można o nim mówić w kontekście popkulturowej estetyki (m.in. mocno poddana krytyce S. Sontag)¹⁸. Przedstawiciele tych odmiennych stanowisk spierają się ze sobą od lat i nie potrafią wypracować konsensusu. Nie sposób wymienić tu wszystkie poglądy

17 M. Haltof, *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*, Gdańsk 2005, s. 273.

18 Zob. P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 7–48.

dotyczące omawianej kategorii¹⁹, dlatego wybrałam tylko te, które wykazują znaczne podobieństwo do twórczości Luhmanna.

W wielu opracowaniach pojawia się stwierdzenie, iż kamp to rodzaj smaku, określonej wrażliwości, która powoduje osobliwe postrzeganie otaczającego świata jako „zjawiska estetycznego”²⁰. Estetyzm doprowadzony jest do granic, przez co treść traci swą rolę nadrzędną, ustępując miejsca stylowi, aczkolwiek całkowita dominacja stylu (stanowisko Sontag) jest niemożliwa, ponieważ każdy przekaz, a zwłaszcza ten mieszczący się w obrębie sztuki, zawsze nacechowany jest znaczeniem. Styl jest dla kampu bardzo ważny, ale nie pozbawia go treści. Przesada i sztuczność nadaje zwykłym przedmiotom nowe znaczenie, umieszcza je w uniwersum kampu, w którym wszelka powaga brana jest w ironiczny cudzysłów. „Zde-tronizowana powaga”²¹ rodzi komizm, miesza wysoki styl i „niskie” tematycznie wydarzenia lub też niski styl z istotnymi zdarzeniami, co wskazuje, że kampowi często towarzyszy groteska. Rozwarstwione zostają znaczenia, odrzucony podział na to, co dosłowne i symboliczne. Kamp jest daleki od naturalności, wymyka się kategoryzacji, a więc ignoruje także podział na męskie – żeńskie. Ujawnia się w androgynii, współistnieje z przedstawieniami hermafrodytów, aczkolwiek nie polemizuje z biologicznym ukształtowaniem, lecz niejako przedrzeźnia pewne powierzchowności, daje możliwość gry z własną tożsamością. Ważne dla kampu są: fantazja, zapał i naiwność, wspomagane przez ogromną siłę indywidualizmu jednostki wybitnej, często widzianej jako ekscentryczna, ekstrawagancka. Wartościowanie nie jest istotne, nie ma utworów dobrych czy złych, dlatego kamp nierzadko mylony jest z kiczem. Jednak kicz jest zamierzoną kopią produkowaną na skalę masową, pozbawioną elementów frywolnej zabawy z odbiorcą, natomiast kamp może być zarówno intencjonalny jak nieintencjonalny (może być intencją twórcy bądź efektem kampowego odczytania przez odbiorcę) oraz zawsze stanowi nową, oryginalną jakość²².

19 Więcej informacji w języku polskim można odnaleźć w: *Kamp Antologia...*; *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko., Warszawa 2008; „Red” 2007, nr 3–4, „Panoptikum” 2007, nr 6.

20 S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 308.

21 Tamże, s. 320.

22 Zob. M. Booth, *Campe-toi! O genezie i definicjach campu [fragm.]*, tłum. M. Telicki, „Red” 2007, nr 3–4, s. 21.

Kiedy zestawimy teoretyczne rozważania z poczynionymi wcześniej uwagami o strategii Luhrmanna okaże się, że mają one zaskakująco wiele zbieżności:

- hiperestetyzm z nadmiarem, sztuczną i przesadną dekoracyjnością;
- teatralizację zachowań;
- brak wartościowania;
- zabawę: kiczem, stereotypami, kliszami;
- wykorzystywanie konwencji, ale także ich podważanie poprzez ironię czy ostentacyjną stylizację;
- i co najważniejsze, skupienie się na stylu.

Stosunek twórcy *Moulin Rouge!* do swojego dzieła można metaforycznie przyrównać do kreowania wizerunku przez prekursora kampu – dandysa (w stylu Oskara Wilde’a czy George’a Bryana Brummella), który całe swe życie zamienia w spektakl. Sontag mówi, że:

Dandys w dawnym stylu nienawidził pospolitości. Dandys w nowym stylu – wielbiciel kampu – ceni pospolitość. Tam, gdzie dandys byłby stale obrażony lub znudzony, wyznawca kampu jest stale rozbawiony, zachwycony²³.

Takim popkulturowym dandysem współczesnego kina jest Luhrmann, ale jego kreacja obejmuje film, a nie osobę.

Symulakrum z klisz i stereotypów

Zanim rozpocznie się właściwa akcja *Moulin Rouge!* widzom ukazuje się ciemny ekran, a w tle słyszać tylko dźwięk strojonych instrumentów. Odsłonięciu czerwonej kurtyny w czołówce towarzyszy kilka melodii: charakterystyczny motyw wytwórni 20th Century Fox (1933), *The Hills are Alive z Dźwięków muzyki* (1965), fragment orkiestralnej wersji *Roxanne* (1978) zespołu The Police i *Piekielny galop* (nieprzypadkowo) z operetki *Orfeusz w piekle* (1858) Jacquesa Offenbacha, bardziej znany jako słynny kanikan. Owo muzyczne zestawienie idealnie anonsuje hybrydyczny kształt filmu, w którym zarówno przeszłe, jak i teraźniejsze elementy będą współistnieć w obrazie pozbawionym oczywistej podstawy referencjalnej.

23 S. Sontag, *dz. cyt.*, s. 321.

W *Moulin Rouge!* przedstawione są dwa przełomy – XIX i XX wieku (akcja filmu) oraz XX i XXI wieku (czas powstania filmu). Symboliczne momenty liminalne – narodziny kultury masowej oraz jej wejście w kolejne stulecie są łatwo dostrzegalne dzięki wykorzystaniu klisz kulturowych. Stereotyp stanowi u Luhrmanna główny budulec świata przedstawionego. Mimo początkowej informacji o konkretnym czasie akcji (1899/1900), brak tu historycznej precyzji. Zostaje ona zastąpiona „historyzowaną teraźniejszością”²⁴, w której rządzą obrazy Paryża i Montmartre’u przez lata utrwalane na pamiątkowych reprodukcjach, pocztówkach, w promocyjnych folderach, romantycznych filmach, etc. Efekt wzmacnia inscenizacyjny przepych, umowność scenografii i sztuczność oświetlenia. Wszystkie zdjęcia do filmu odbywały się w szczelnie zamkniętych halach zdjęciowych w Sydney, gdzie brak naturalnego oświetlenia odgrywał znaczącą rolę:

Nawet sugestywne światło dzienne w niektórych scenach rozgrywających się w sali tanecznej (kręconych de facto w nocy) było stworzone przez zespół oświetleniowy). [...] nie tuszowano sztuczności oświetlenia, ale podkreślano je teatralnie, stosując wyraziste barwy z całej palety chromatycznej (np. purpurę na oznaczenie zachodu słońca, czy ultramarynę przy gwieździstej nocy) oraz rozwiązania techniczne nie tylko nietypowe dla filmu, ale również anachroniczne, jeśli chodzi o historyczne realia²⁵.

Odbiorca nie ma wątpliwości, że to, co widzi jest tylko konstruktem – precyzyjnie wystylizowanym symulakrum²⁶. Całość przekazu osadzona jest na powierzchni. Zarówno miejsce, jak i czas akcji są umowne, zawierają w sobie w tym samym stopniu fragmenty współczesności oraz te wyjęte z przeszłości. Wiąże się to ze zdolnością kampu do ocalania resztek:

Idea historycznego odpadu może także wyjaśniać zaangażowanie kampu we wskrzeszanie odrzuconych wytworów kultury lub ich

24 S. Gopal, S. Moorti, *Bollywood in Drag: Moulin Rouge! and the Aesthetics of Global Cinema*, tłum. własne „Camera Obscura” 2011, Vol. 25, nr 3, s. 32.

25 M. Zbańska, *Tańczenie o obrazie – o tworzeniu i znaczeniu filmowego obrazu w Moulin Rouge! Baza Luhrmanna*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, tom 61, zeszyt 4, s. 258.

26 Zob. M. Yang, *Moulin Rouge! And the Undoing of Opera*, „Cambridge Opera Journal” 2008, Vol. 20, nr 3, s. 269–272.

ratowanie – jako że zostały skazane na zagrzebanie w dziurze kulturowej pamięci²⁷.

W *Moulin Rouge!* pojawiają się w równym natężeniu: kultowe szlagiery Madonny (*Like a Virgin*) czy Nirvany (*Smells Like Teen Spirit*), ikoniczne miejsca – Wieża Eiffla, tytułowy „Czerwony Młyn”, ale też elementy przykryte kurzem lub uważane za kiczowate, gorsze, niemodne – za przykład niech posłuży zapomniana przestrzeń teatrów varietés, operowa tradycja i wreszcie sam gatunek eskapistycznego musicalu.

Na wizerunek Paryża składają się również charakterystyczne postaci drugoplanowe, epizodyczne czy statystujące. Bohema i arystokracja, prostytutki i alfonsi, biedni i bogaci są nakreśleni „grubą kreską”. Ich wygląd (kostiumy, charakteryzacja) podkreśla funkcjonujące w zbiorowej wyobraźni emblematyczne przedstawienia. Christian po przybyciu do Paryża poznaje przedstawicieli cyganerii. Wśród nich znajdują się postaci historyczne, czyli kompozytor Eric Satie (Matthew Whittet) i malarz Henri Toulouse-Lautrec (John Laguizamo), ale ich pojawienie się na ekranie w żadnym aspekcie nie przenosi widza w stronę historycznych realiów. Są oni kolejną wersją artystycznego ekscentryzmu i są równorzędni w swych dziwactwach z bohaterami całkowicie fikcyjnymi – transseksualną Audrey (David Wenham) czy Argentyńczykiem z narkolepsją (Jacek Koman). W konstrukcji paryskich przyjaciół Christiana uwidacznia się kamp związany z kreowaniem tożsamości. Choć nie jest to główny wątek filmu, zasługuje na odnotowanie. Joanna Maleszyńska zauważa, że prawdziwy Lautrec uwielbiał się przebierać: „dał się w 1892 r. sfotografować w kostiumie gwiazdy Moulin Rouge, Jane Avril”²⁸, a strój ten został wiernie odtworzony w omawianym filmie. Gra z własną seksualnością, podkreślanie umownego charakteru płci poprzez strój to cechy typowe dla kampu. Z resztą zabawa z „zamienialnością płci” jest nie tylko domeną Lautreca. W filmie wyrazistą egzemplifikacją jest też pisarka Audrey – mężczyzna w damskim stroju o bardzo intensywnym makijażu, przypominający nieco *drag queen*. Audrey znika z ekranu dosyć szybko, ponieważ Christian zajmuje jej miejsce w pracach nad *Spectacular, Spectacular!*, ale na krótko dodaje większego kolorytu grupie artystów. Ponadto,

27 M. Perkovich, *Michaśki, kamp, cioty i literatura amerykańska*, [w:] *Kamp. Antologia...*, s. 158.

28 J. Maleszyńska, *Moulin Rouge! Musicalowy palimpsest*, [w:] *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Poznań 2013, s. 117.

w tej optyce dałoby się rozpatrywać pojawienie na ekranie Kylie Minouge jako Zielonej Wróżki. Ta australijska piosenkarka, jak twierdzi Celina Dębowska, jest niezwykle popularna w swym rodzimym kraju w środowiskach LGBTQ²⁹. Gdyby dodać do tego sentymentalną konstrukcję męskości Christiana i melodramatyczno-patetyczną kobiecość Satine³⁰, można uznać, że kampowy smak nie objawia się tu wyłącznie poprzez popkulturowy nadmiar, ale ujawnia go również specyficzne podejście do płci jako kolejnego poziomu gry z powierzchownością.

Kampowa hybryda

Moulin Rouge! jest współczesną hybrydą, ale jako film bazujący na śpiewie, tańcu i tendencji do przesady, należy uznać go za musical. Fabuła oscyluje wokół przygotowania spektaklu, a więc wskazuje na typową odmianę *backstage musical*. Z kolei geometryczne układy taneczne, jawnie nawiązują do choreografii Busby'ego Berkeleya³¹. Widoczne są one w przedstawieniach organizowanych przez Zidlera, jak chociażby w intensywnej sekwencji, w której Christian po raz pierwszy odwiedza *Moulin Rouge*. Mężczyźni w garniturach odtwarzają skomplikowaną choreografię, poruszają się po prostych liniach lub formują koła wokół kurtyzany. Istotne wydają się także cytaty i aluzje do klasyki gatunku – m.in. *Dźwięków muzyki* czy *Mężczyźni wolą blondynki* (1953, reż. H. Hawks). Uczynienie musicalu bazą wyjściową do dalszych przekształceń nie jest przypadkowe. Spotkać można nawet opinie, że dzięki pewnym charakterystycznym chwytom, musical z natury wykazuje podobieństwo do kampu:

kamp może stać się kategorią systemową, należącą do genologii musicalu. Podobieństwo estetyczne (humor, teatralizacja, niestosowność) i etyczne (demokratyzacja, pluralizm sądów, egalitarność) pozwalają na traktowanie kampu w obrębie musicalu jako kategorii wydobywanej, a nie nakładanej przez twórców³².

29 Zob. C. Dębowska, *Baz Luhrmann i trylogia czerwonej kurtyny*, „Kultura Popularna” 2002 nr 2, s. 84.

30 Zob. S. Gopal, S. Moorti, *dz. cyt.*, s. 31.

31 B. Berkeley był autorem choreografii m.in. do cyklu musicali *Poszukiwaczki złota* (1933, reż. M. LeRoy; 1935, 1937, reż. B. Berkeley) oraz do *Ulicy Szaleństwa* (1933, reż. L. Bacon).

32 P. Buśko, *Recital kampowej wrażliwości. Rocky Horror Picture Show, [w:] Musical. Poszerzanie pola...*, s. 127.

Luhrmann ów kampowy wydźwięk dodatkowo wzmacnia dzięki nadmiarowi nawiązań i ich natrętnej jaskrawości. Jednocześnie włącza je w szerszą dyskusję nad stanem kultury przełomów wieków. Intertekstualne, a właściwie intermedialne bogactwo, w którym najbardziej wyróżnia się szaleńczy montaż rodem z wideoklipów emitowanych w stacji MTV, objawia „kulturowy kanibalizm”³³. Polega on na specyficznym zintegrowaniu pozornie odległych od siebie elementów z obszarów: filmu, teatru, telewizji, muzyki. Dopiero wszystkie razem tworzą barwny konglomerat, oddający przesyt współczesnego świata, w którym przeszłość i przyszłość funkcjonuje obok siebie bez zbędnego wartościowania (kampowy egalitaryzm), a człowiek jest wręcz bombardowany różnymi odmianami zintensyfikowanej rozrywki.

Teatralizacja w twórczości Luhrmanna zasługuje na osobne omówienie, ale charakterystyczna czerwona kurtyna, emfaza w grze aktorskiej, podkreślanie umowności świata, nadrzędna funkcja spektaklu, scenograficzny przepych i patos rodem z opery (gatunku na przecięciu teatru i muzyki) to wystarczające argumenty, aby stwierdzić, iż w *Moulin Rouge!* aluzje teatralne pełnią znamioną rolę.

Odniesienia do historii filmu objawiają się we wspomnianych wcześniej cytatach z kultowych musicali, ale też uwidaczniają w stosowaniu rozwiązań reprezentatywnych dla wczesnego kina – na przykład w czarno-białej, nieco niewyraźnej stylizacji początku opowieści Christiana oraz w slapstickowej konstrukcji wielu scen: zapoznaniu poety z paryską bohemą czy przedstawianiu konceptu *Sceptacular, Spectacular* Księciowi. Sangita Gopal i Sufata Moorti twierdzą, że duże znaczenie dla filmu mają nawiązania do kina Bollywoodzkiego, którego uniwersalną zdolnością do łączenia tragedii i komedii zachwycił się Luhrmann wraz z żoną Catherine Martin (scenografką i kostiumografką jego filmów) podczas podróży do Indii³⁴. Wyraźną fascynację wątkami indyjskich *masala movies* widać w finałowym spektaklu, wypełnionym egzotycznymi rekwizytami.

Muzyka jest w *Moulin Rouge!* najważniejsza, ponieważ staje się istotnym komponentem fabuły. Dzięki precyzyjnie dobranym fragmentom znanych piosenek, przed widzem odkrywane są kolejne elementy opowieści. Na przykład kiedy Christian mówi przyjaciółom, czym jest miłość, używa kilku cytatów z popularnych piosenek, później zostają one wykorzystane w utworze wykonywanym

³³ M. Haltof, *dz. cyt.*, s. 273.

³⁴ Zob. S. Gopal, S. Moorti, *dz. cyt.*, s. 29, 42.

przez poetę i kurtyzanę na szczycie inkrustowanego słońca, w którym mieszka Satine. Połączenie *Like a Virgin* Madonny z *Diamond Are a Girl's Best Friend* Marilyn Monroe podczas występu kurtyzany lub *Roxanne* grupy The Police w mush-upie z eterycznym tangiem w scenie zazdrości, udowadniają, że znane utwory zyskują w filmie nowe oblicze, dzięki wpisaniu ich w nowy kontekst. Poza tym pokazują postulowany przez Luhrmanna uniwersalizm treści, którą od poprzednich realizacji odróżnia odrębna forma, czyli inna kompozycja muzyczna. Z warstwą audialną wiąże się jeszcze jeden aspekt – sposób organizacji obrazu nawiązujący do współczesnych wideoklipów.

Urszula Jarecka jako cechy stylistyczne dzisiejszych wideoklipów muzycznych wymienia:

służącą głównie symultaniczności „interpunkcję filmową”³⁵, np. „rozjaśnianie, ściemnianie, przenikanie obrazów, zamazanie, [...] kadr zatrzymany, montaż cięty [...] zmiany punktu widzenia, nieostrości itp.”³⁶,

„współistnienie kilku planów”³⁷ i „nakładanie na zapis filmowy [...] abstrakcyjnych form”³⁸

„intensywność przekazu”³⁹ opartą na „zasadzie szybkiego montażu”⁴⁰,

„zmianę dla zmiany”⁴¹ wzmagającą trans i konieczność powtarzania oraz wywołującą „destrukcję przyczynowo-skutkowych ciągów zdarzeń”⁴²,

dodatkowe, fakultatywne cechy takie jak: „błąd fotograficzny – grube ziarno, nieostrość, popękana taśma”⁴³, „zwielokrotnienie motywów – obrazowych, muzycznych, słownych”⁴⁴, „zabawę kolorem”⁴⁵ – np. mieszanie scen kolorowych z czarno-białymi.

Wszystkie powyższe cechy możemy swobodnie odnaleźć w *Moulin Rouge!* Są one wyraźnie widoczne choćby w imponującej sekwencji, w której cyganeria upija się absyntem a potem przenosi do „Czerwonego Młyna” na przedstawienie. Po skosztowaniu trunku

35 U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 129–130.

36 Tamże.

37 Tamże, s. 130–131.

38 Tamże, s. 131.

39 Tamże, s. 133.

40 Tamże.

41 Tamże, s. 134.

42 Tamże.

43 Tamże.

44 Tamże, s. 135.

45 Tamże.

montaż przyspiesza. Obrazy zmieniają się w oszołamiającym tempie, oddając alkoholowe upojenie bohaterów. Z etykiety na butelce trunku wylatuje Zielona Wróżka, która roztacza za sobą zieloną poświatę i brokat, a na kadrze „rysuje” nimi hasła śpiewane przez wesółą kompanię – wolność, piękno, prawdę i miłość, po czym następuje zmultiplikowanie wizerunku tańczącej kobiety na tle chmur. Później na obraz kręcących się ramion młyna i śpiewającej Wróżki nałożona zostaje zielona trąba powietrzna, która przenosi bohaterów do wnętrza teatru Zidlera. W międzyczasie obraz rejestrowany przez kamerę staje się chaotyczny, wymyka się klasycznym osiom i planom, traci konsekwencję czasoprzestrzenną, symuluje wir zabawy. Częściowo śledzi Zidlera – raz tańczącego a raz dryfującego czy skaczącego ponad *Moulin Rouge*, w innym momencie pokazuje na zbliżeniach twarze tancerek oraz zachwyconego Christiana. Żywiołowa kolorystyka ustępuje niekiedy zielonej poświacie absyntu, niebieskiemu światłu obejmującemu Satine i maszynę do pisania lub pełnemu odbarwieniu kadru podczas chwilowej zmiany pogody na deszczową. Czasami tempo odtwarzania raptownie przyspiesza (razem ze zremiksowaną muzyką przy kankanie), a czasami zwalnia, aby skupić się na kolorowych sukienkach czy nagich partiach ciała tancerek. Obecne są również stopklatki. Oddaje to wrażenie, jakie na Christianie wywołuje *rollercoaster* doznań, ale co ciekawsze, imitacja tego doświadczenia przenosi się na widza. Intensywność wszelkich zastosowanych środków sprawia, że odbiorca doznaje analogicznego oszołomienia zmiennością obrazów. Stylistyka wideoklipu pozwoliła Luhrmannowi odnaleźć paralełę między dwoma odległymi punktami w historii. Dzięki skupieniu się na stylu, przyjęciu kempowej wrażliwości, reżyser w pełni oddaje esencję dynamicznej kultury popularnej przełomów wieków.

Podsumowanie

Baz Luhrmann prezentuje w *Moulin Rouge!* zupełnie inne oblicze musicalu. Swój film opiera na wszystkich odmianach sztuki scenicznej związanych z muzyką – od opery, przez musical, aż po dzisiejszy nienarracyjny wideoklip. Stosuje prostą i powszechnie znaną fabułę o strukturze niemalże mitycznej. Dopiero na takiej bazie zaczyna tworzyć swoją autorską sygnaturę. Styl Luhrmanna przejawia się przede wszystkim w kempowym nadmiarze stosowanych środków i odniesień. Przesadnie sztuczna scenografia, jaskrawe

kostiumy, nienaturalne światło, szaleńczy montaż, nakładane obrazy, powtórzenia, nadużywane szwenki, modyfikacje tempa – to wszystko wpływa na finalny kształt dzieła, które sprawia wrażenie mieniającego się brokatem, nieprzerwanego spektaklu. Ilość intertekstualnych odniesień do różnych dziedzin sztuki oraz wykorzystanie odległych czasowo utworów muzycznych dodaje filmowi jeszcze więcej elementów popkulturowej hybrydy.

Kampowy smak w *Moulin Rouge!* uprawomocnia stylistyczną inkrustacyjność, jak również tłumaczy przewrotne pragnienie autora chcącego tworzyć uniwersalne filmy wywołujące u widza niemalże ekstatyczne doznanie. Luhrmann postuluje powrót do określonego „języka kina, gdzie publiczność brała udział w formie. Gdzie widzowie byli przez cały czas świadomi, że oglądają film oraz że podczas tego doświadczenia powinni być aktywni”⁴⁶. Wydaje się, iż przy pomocy videoklipowej stylistyki reżyserowi udało się osiągnąć swój cel, co więcej pozwoliło mu to na wskrzeszenie rzekomo martwego gatunku u progu XXI wieku.

Bibliografia

- Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Andrew G., *Guardian Interviews at the BFI. An Interview with Baz Luhrmann (I)*, <http://www.theguardian.com/film/2001/sep/07/1> [data dostępu: 03.07.2015].
- Bellmore K., *Raise the Curtain: Playing with the Narrative in Baz Luhrmann's Red Curtain Trilogy*, <https://reelclub.wordpress.com/2011/07/24/raise-the-curtain-playing-with-the-narrative-in-baz-luhrmann%E2%80%99s-red-curtain-trilogy/> [data dostępu: 03.07.2015].
- Booth M., *Campe-toi! O genezie i definicjach campu [fragm.]*, tłum. M. Telicki, „Red” 2007, nr 3–4.
- Buśko P., *Recital kampowej wrażliwości. Rocky Horror Picture Show, [w:] Musical. Poszerzanie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Rozszak, R. Koschany, Poznań 2013.
- CAMPania. *Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczuki, Warszawa 2008.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997.

46 K. Bellmore, *dz. cyt.*

- Czapliński P., *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
- Dębowska C., *Baz Luhrmann i trylogia czerwonej kurtyny*, „Kultura Popularna” 2002 nr 2.
- Godzic W., *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
- Gopal S. Moorti S., *Bollywood in Drag: Moulin Rouge! and the Aesthetics of Global Cinema*, „Camera Obscura” 2011, Vol. 25, nr 3.
- Gunning T., *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, Vol. 8, nr 3–4.
- Haltof M., *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*, Gdańsk 2005.
- Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999.
- Katafiasz O., *Musical*, [w:] *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.
- Maleszyńska J., *Moulin Rouge! Musicalowy palimpsest*, [w:] *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, red. J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, Poznań 2013.
- „Panoptikum” 2007, nr 6.
- Perkovich M., *Michaśki, kamp, cioty i literatura amerykańska*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
- Sawicki S., *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Stawiński, Kraków 1976.
- Sontag S., *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.
- Yang M., *Moulin Rouge! And the Undoing of Opera*, „Cambridge Opera Journal” 2008, Vol. 20, nr 3.
- Zbańska M., *Tańczenie o obrazie – o tworzeniu i znaczeniu filmowego obrazu w Moulin Rouge! Baza Luhrmanna*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, tom 61, zeszyt 4.

Filmografia

- Australia*, reż. B. Luhrmann, 2008.
- Beksa*, reż. J. Waters, 1990.
- Cały ten zgiełk*, reż. B. Fosse, 1979.
- Deszczowej piosenki*, reż. S. Donen, G. Kelly, 1952.
- Dźwiękach muzyki*, reż. R. Wise, 1965.

Hair, reż. M. Forman, 1979.
 Mężczyźni wolą blondynki, reż. H. Hawks, 1953.
 Moulin Rouge!, reż. B. Luhrmann, 2001.
 Poszukiwaczki złota (1933, reż. M. LeRoy; 1935, 1937, reż. B. Berkeley)
 Rocky Horror Picture Show, reż. J. Sharman, 1975.
 Romeo i Julia, reż. B. Luhrmann, 1996.
 Roztańczony buntownik, reż. B. Luhrmann, 1992.
 Śpiewaka jazzbandu, reż. A. Crosland, 1927.
 Tańcząc w ciemnościach, reż. L von Trier, 1999.
 Ulica Szaleństw, reż. L. Bacon, 1933.
 West Side Story, reż. J. Robins, 1961.
 Wszyscy mówią kocham cię, reż. W. Allen, 1996.
 Zero patience, reż. J. Grierson, 1993.

Abstrakt

Artykuł opisuje ostatnią część Trylogii Czerwonej Kurtyny Baza Luhrmanna – *Moulin Rouge!* (2001). Musical ten jest specyficzną hybrydą, która łączy w sobie intertekstualne odniesienia ze stylistyką typową dla wideoklipu. Reżyser korzysta tu z licznych cytatów i aluzji do dorobku operowego, wczesnego kina, tradycji teatralnej, a także XX-wiecznej muzyki popularnej. Wszechobecny nadmiar i sztuczność inscenizacyjną można przypisać wyraźnej tendencji kampowej, która staje się dominantą twórczości Luhrmanna. Odnajduje to potwierdzenie w wypowiedziach reżysera, którego pragnieniem było stworzyć obraz poruszający widzów dynamiczną zmiennością formy wizualnej.

Słowa kluczowe: *Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, kamp, wideoklip, spektakl

„Spectacular, Spectacular!” – Camp Spectacle and a Music Video Style in Baz Luhrmann’s *Moulin Rouge!*

The paper describes the third part of *The Red Curtain Trilogy* – *Moulin Rouge!* (2001) by Baz Luhrmann. This musical is a specific hybrid connecting intertextual references with a video music style. Director uses plenty of quotes and allusions to operas, early cinema, theatre and also 20th century popular music. The omnipresent excess and the artificiality of *mise-en-scène* is based here on camp aesthetics.

It is confirmed by the words of Baz Luhrman who has wanted to create a really stirring movie, but the dynamically visual aspect of picture should be the most significant part of it.

Keywords: *Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, camp, music video, spectacle

Katarzyna Żakieta – absolwentka filologii polskiej oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Obecnie doktorantka w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ, gdzie przygotowuje dysertację na temat groteski w filmie współczesnym. Zajmuje się szeroko rozumianą kulturą popularną, kinem gatunków, fantastyką oraz estetyką kampu. Swoje artykuły publikowała m.in. w: „Panoptikum”, „Politei” oraz „Ogrodach Nauk i Sztuk”.