

MARTA ZBAŃSKA

„TAŃCZENIE O OBRAZIE”  
– O TWORZENIU I ZNACZENIU FILMOWEGO OBRAZU  
W *MOULIN ROUGE!* BAZA LUHRMANNA

Od premiery filmu *Moulin Rouge!*<sup>1</sup> Baza Luhrmanna minęła ponad dekada. Choć musical ten (najczęściej określany wytrychowym terminem „post-modernistyczny”) wywołał żywiołową dyskusję pośród krytyków, znawców

---

Mgr MARTA ZBAŃSKA – e-mail: marta.zbanska@gmail.com

<sup>1</sup> *Moulin Rouge!*, reż. Baz Luhrmann; scenariusz Baz Luhrmann i Craig Pearce; scenografia i kostiumy Catherine Martin; zdjęcia Donald McAlpine; montaż Jill Billcock; Twentieth Century-Fox 2001. Obsada: Nicole Kidman (Satine), Ewan McGregor (Christian), John Leguizamo (Toulouse-Lautrec), Jim Broadbent (Harold Zidler), Richard Roxburgh (Diuk), Jacek Koman (Argentyńczyk), Mathew Whittet (Satie), Gary McDonald (Doktor), Caroline O'Connor (Nini), Deobia Oparei (Chocolate). Obraz otwierał festiwal filmowy w Cannes (2001), gdzie był nominowany do nagrody Złotej Palmy za najlepszy film zagraniczny. Zdobył dwie statuetki Academy Awards (Oscary) za scenografię i kostiumy, a nominowany był jeszcze w kategoriach: „film”, „aktorka pierwszoplanowa” (Nicole Kidman), „zdjęcia”, „montaż”, „charakteryzacja”, „dźwięk”. Brytyjska Akademia Filmu i Telewizji przyznała *Moulin Rouge!* trzy nagrody (tzw. BAFTA) – za muzykę, dźwięk oraz dla aktora drugoplanowego (Jim Broadbent), ponadto dziewięć nominacji w kategoriach: „film”, „reżyseria”, „scenariusz oryginalny”, „zdjęcia”, „montaż”, „efekty wizualne”, „kostiumy”, „charakteryzacja”, „scenografia”. Należy także wymienić trzy Złote Globy w kategoriach: „najlepszy film/komedia lub musical”, „najlepsza aktorka w komedii lub musicalu” (Nicole Kidman) oraz „najlepsza muzyka”; ponadto nominacje do teźże nagrody za reżyserię, aktora w komedii lub musicalu (Ewan McGregor) oraz piosenkę (David Baerwald). Europejska Akademia Filmowa przyznała *Moulin Rouge!* nagrodę Najlepszy Film Zagraniczny, a Stowarzyszenia Krytyków Filmowych Los Angeles wyróżnienie za scenografię i dla aktora drugoplanowego. Zwraca się także uwagę na nagrodę Hollywoodzkiego Festiwalu Filmowego, która nie należy co prawda do tych najbardziej prestiżowych, ale przyznawana jest przez komisję, w której zasiadają tacy twórcy filmowi, jak: Cnaan, Cameron, Craven, Hackman, Jewison, Schlesinger, Tarantino. Ponadto film Luhrmanna nagrodziła bezprofitem i niezwiązana komercyjnie z przemysłem kinematograficznym Narodowa Komisja Przeglądu Kinowego (National Board of Review of Motion Pictures), skupiająca dydaktyków, wydawców, scenarzystów, historyków filmu i studentów filmoznawstwa.

i miłośników sztuki filmowej, bez wątpienia stał się jednym z najbardziej znamienitych dzieł współczesnego kina, wchodząc do kanonu filmów, którym poświęca się uwagę w filmoznauczycielskiej analizie i teoretycznej refleksji nad sztuką filmową. Takie też zadanie przyświeca niniejszemu artykułowi, stanowiącemu część indywidualnych badań nad twórczością australijskiego reżysera. Zadanie to do łatwych nie należy – choć brzmieć to może zgoła trywialnie, gdy idzie o refleksję nad sztuką w ogóle, a zwłaszcza nad sztuką, która posługuje się obrazami wprawionymi w ruch z szybkością 24 klatek na sekundę i której nie można oddzielić od jej rudymen tarnej fabularności. Jednakże trudność opisywania filmu takiego, jak *Moulin Rouge!*, jest trudnością tytułowego „tańczenia o obrazie”<sup>2</sup>, a więc w pewnym sensie próbą sprostania rzeczy tak niemożliwej, jak wyrażenie ruchem kompozycji, kolorystyki, formy i treści. Pełna analiza tego ekstrawaganckiego i wirtuozerskiego filmu powinna zawierać wyczerpujące omówienie takich kwestii, jak m.in. znaczenie kodu teatralnego dla stylistyki i kompozycji treści, wielowarstwowość intertekstualna, sposób wykorzystania mitu orfickiego i współczesnych utworów muzyki popularnej, a także korelacja tychże z obrazem, przynależność gatunkowa tego filmu i wiele innych<sup>3</sup>. Część z tych zagadnień zostanie poruszona, niemniej jednak głównym celem niniejszego artykułu będzie omówienie problematyki wizualnej – tworzenia, charakterystyki i znaczenia elementów obrazu musicalu Baza Luhrmanna.

Film *Moulin Rouge!* powstał jako trzecia (po filmach *Strictly Ballroom*<sup>4</sup> oraz *William Shakespeare's Romeo + Juliet*<sup>5</sup>), finałowa odsłona, „finalny gest”<sup>6</sup> indywidualnego stylu kinematograficznego nazwanego przez Luhrmanna „Kinem Czerwonej Kurtyny”. Styl ten stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych (a także kontrowersyjnych) we współczesnej sztuce filmowej,

---

<sup>2</sup> Jak wyraził się w swojej recenzji Nick Davis, profesor akademicki i krytyk filmowy; vide <http://www.nicksflickpicks.com/moulin01.html>

<sup>3</sup> Problemy te szeroko omawiałam w poświęconej filmowi pracy magisterskiej – *Postmodernistyczna wizja mitu orfickiego w „Moulin Rouge! Baza Luhrmanna*, obronionej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II w 2008 r.

<sup>4</sup> *Strictly Ballroom* (polski tytuł *Roztańczony buntownik*) (1992), reż. Baz Luhrmann, scenariusz Baz Luhrmann i Craig Pearce, zdjęcia Steve Mason, montaż Jill Bilcock, scenografia Catherin Martin.

<sup>5</sup> *Romeo + Juliet* (1996), reż. Baz Luhrmann, scenariusz na podstawie dramatu Williama Shakespeare'a Baz Luhrmann i Craig Pearce, zdjęcia Donald McAlpine, montaż Jill Bilcock, scenografia Catherin Martin.

<sup>6</sup> B. Luhrmann, C. Martin, M. Billbrough, *Moulin Rouge!*, New York: Newmarket Press 2001, wyd. I.

a samemu Luhrmannowi przyniósł rozgłos i miano „szalonego wizjonera” współczesnego kina. Ta stylistyka pozostaje także „znakiem rozpoznawczym” australijskiego reżysera i jego współpracowników z wytwórni filmowej Bazmark (przede wszystkim żony, Catherine Martin, projektantki scenografii i *designu*). Głównym założeniem „Kina Czerwonej Kurtyny” jest – jak sama nazwa wskazuje – „teatralizacja kina”, upodobnienie dzieła filmowego do dzieła scenicznego, zaakcentowanie jego sztuczności i odwołanie się do umownych konwencji, przy jednoczesnym, swobodnym korzystaniu z wizualnych rozwiązań właściwych zarówno sztuce filmowej, jak i teatralnej, tak by film nie tracił charakteru widowiska, a widzowie poczucia, że nie jest to rzeczywistość „podglądana przez dziurkę od klucza”. Ta tendencja w filmach „Czerwonej Kurtyny” wynika przede wszystkim z teatralnych korzeni zawodowych Baza Luhrmanna i jego najbliższych współpracowników (Catherine Martin oraz Craiga Pearce’a), którzy zaczęli karierę jako twórcy operowo-teatralni (i nadal tak pracują). *Strictly Ballroom* było pierwotnie studencką sztuką teatralną, powstałą podczas studiów w Narodowym Instytucie Sztuk Dramatycznych (NIDA) w Sydney<sup>7</sup>. Luhrmann był także asystentem Petera Brooka przy realizacji spektaklu *Mahabharata* (1985). W Australian Opera Luhrmann wystawił sztukę *Lake Lost* oraz musical *Haircut*, będący trawestacją musicalu *Hair*, w 1990 r. (mając zaledwie 27 lat) po raz pierwszy operę *La Boheme* Pucciniego (w późniejszych latach realizowaną przezeń parokrotnie, ostatnio w 2002 na Manhattanie; była to pierwsza opera wystawiona na deskach Broadwayu), a także operę *Midsummer Night's Dream* Benjamina Brittena (również realizowaną parokrotnie, ostatnio w 2010 r.).

Film *Strictly Ballroom*, tak jak sceniczny pierwowzór, jest opowieścią łączącą motyw brzydkiego kaczątka z motywem walki słabszego z silniejszym, osadzoną w świecie turnieju tańców towarzyskich, zrealizowaną w przerysowanej, „kres-

---

<sup>7</sup> Opowiadała o utalentowanym i zbuntowanym młodym tancerzu, sprzeciwiającym się ustalonym przez federację sztywnym regułom tańca i „politycznym” rozgrywkom w świecie „sali tanecznej”. Sztuka, poza tym, że umieszczała akcję w środowisku doskonale Luhrmannowi znanym, była też poniekąd osobistą krytyką teatralnego akademizmu; aluzyjnie odwoływała się do studenckiego sprzeciwu wobec narzucania przez akademicką instytucję „jedynej słusznej metody opowiadania historii” (zob.: G. A n d r e w, *Interview with Baz Luhrmann*, „The Guardian”; źródło: [www.film.guardian.co.uk](http://www.film.guardian.co.uk)). Przedstawienie *Strictly Ballroom* miało kilka wersji w kilku realizacjach, ale generalnie było pierwszym dziełem (stworzonym wraz z Craigiem Pearce'em i Catherine Martin) w świadomie przesadzonym, przerysowanym, metaforycznym stylu. Rozbudowaną wersję tejże opowieści wystawiła założona po studiach przez Luhrmanna niezależna grupa teatralna „Six Years Old Company”. Sztuka Luhrmanna zdobyła dwie nagrody na Festiwalu Młodego Teatru w Czechosłowacji w roku 1986.

kówkowej” manierze (widocznej zarówno w scenografii, jak i charakteryzacji oraz grze aktorów). W drugim z „czerwono-kurtynowych” dzieł Baza Luhrmanna, *Romeo + Julii*, Szekspirowska Weronia stała się wykreowanym, „wyklejonym” z prasowo-medialnych wycinków miejscem, skrzyżowaniem Florydy, Las Vegas, Los Angeles, Mexico City i Rio de Janeiro, przybierając nazwę Verona Beach. Choć nie jest to jeszcze musical, muzyka – i to muzyka pop – zaczęła odgrywać rolę dodatkowego komentatora fabuły, w skutek czego powstał utwór „w poetyce gangsta-rapu”<sup>8</sup> i wyrazistej, bezkompromisowej stylistyce wideoklipu. Pojawiły się także nawiązania do kultury popularnej oraz różnych gatunków filmowych (m.in. westernów).

*Romeo i Julia* to również kolejny etap w tworzeniu teatralności filmu, nie tylko poprzez oczywisty ukłon w stronę angielskiego mistrza pentametru jambicznego, ale też poprzez wykreowanie na potrzeby filmowej historii „scenograficznej” rzeczywistości. Dzięki temu odrealnieniu filmu i stworzeniu świata na wskroś artycyjalnego, poetycki język dramatu, sztuczny dla współczesnego odbiorcy, zyskał w dziele Luhrmanna „naturalne” dla siebie środowisko<sup>9</sup>. Baz Luhrmann i Craig Pearce napisali scenariusz do *Moulin Rouge!* swobodnie, ale pomysłowo wykorzystując mit o Orfeuszu oraz elementy fabuły zaczerpnięte z XIX-wiecznych powieści – *Damy Kameliowej* Aleksandra Dumasa młodszego, *Nany Emila Zoli*, *La vie de Boheme* Henriego Murgera – oraz XIX-wiecznych oper: *Traviaty* Verdiego i *Cyganerii* Pucciniego. *Moulin Rouge!* opowiada historię młodego, pełnego ideałów i nieco naiwnego pisarza, Christiana (Ewan McGregor), który powodowany chęcią włączenia się w „rewolucję bohemy” u schyłku Belle Epoque, podróżuje do podparyskiego Montmartre, by napisać opowieść o miłości. Zrządzeniem losu poznaje artystyczną trupę z Toulousem-Lautrekiem (John Leguizamo) na czele i trafia do Moulin Rouge. Tam zakochuje się z wzajemnością w głównej gwiazdce kabaretu, Satine (Nicole Kidman) i włącza się w realizację planu impresaria Harolda Ziedlera (Jim Broadbent), który zamierza przekształcić swój klub na teatr. Christian, Satine i reszta bohemy przygotowują wielkie premierowe przedstawienie na otwarcie przyszłego teatru. Tymczasem o wyłączone względy i prawo do Satine zabiega potencjalny finansjer artystycznego przedsięwzięcia, psychopatyczny i odstręczający Diuk (Richard Roxburgh). Narastające komplikacje i dramatyczne wydarzenia prowadzą do spektakularnego, ale tragicz-

---

<sup>8</sup> P. Ł o p a t k a, *Trzy sposoby na Szekspira*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27, s. 199-209.

<sup>9</sup> Zob.: J. L i m o n, *Trzy teatry*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2004, s. 124-125.

nego finału, podczas którego śmiertelnie chora Satine umiera na scenie, a Christian na zawsze opuszcza Moulin Rouge.

Choć fabuła filmu rozgrywa się w 1899 r., z tytułowym, najświetniejszym klubem nocnym Paryża, stanowiącym *alter ego* mitycznego Podziemia i Christianem jako bohaterem orfickim, zarówno czas, jak i miejsce akcji są tylko punktem wyjścia dla wyobraźni reżysera. Zgodnie z przyjętą stylistyką, Luhrmann raczej wykreował, niż zrekonstruował Paryż, Moulin Rouge i schyłek Belle Epoque. Intencją reżysera nie było odtwarzanie historii, proste odsyłanie do „gdzieś i kiedyś”, ani też werystyczne uprawdopodobnienie obrazu miejsca, ale przeniesienie historycznego doświadczenia czasu i miejsca we współczesność, znalezienie aktualnego pola odniesień dla tego, czym prawdziwy Moulin Rouge mógł być w przeszłości, jakie mógł wywierać wrażenie na przestępującej jego progi klienteli. Za pomocą elementów rzeczywistości (miejsca, historycznych postaci i rekwizytów, popularnych piosenek i cytatów z różnych dzieł filmowych, operowych, literackich) wykreowano sztuczny świat fikcyjnej opowieści. W filmowym Moulin Rouge wszystko, co faktycznie istniało w tym miejscu w ciągu jego historii, zostało skupione w jednym momencie – fikcyjnym roku 1899; nigdy jednak nie miało ono takiego kształtu, jaki nadał mu Baz Luhrmann. Podobnie rzecz się ma z Paryżem, który istnieje tylko jako scenograficzna dekoracja ujęta w jeden tylko kadr (ze zmienionym na potrzeby jego kompozycji układem urbanistycznym) oraz całą rzeszą postaci, które nieustannie przewijają się przez świat filmowego Moulin Rouge. Są to „dziwacy i dziwolągi”, „nocne kreatury” rodem z cyrku, a cała ta „koszmarna zgraja” jest – z kilkoma wyjątkami – bezimienna i stanowi nierealistyczne tło dla „osób dramatu”. Wykreowany w ten sposób filmowy świat, pod każdym względem daleki od naturalizmu i mimetyczności, jest rodzajem „podwyższonej rzeczywistości” (jak nazywa to Luhrmann), którą charakteryzuje manierystyczna sztuczność. Donald McAlpine, jeden z czołowych fotografów filmowych, autor zdjęć zarówno do *Moulin Rouge!*, jak i *Romea i Julii*, zauważa, że oba filmy są dalekie od stylistyki wizualnej i sposobu prowadzenia narracji, uznawanych w świecie Hollywood za normę; praca nad nimi, zastosowane techniki filmowe i rozwiązania wizualne – zwłaszcza w *Moulin Rouge!*, z jego retoryką *mise-en-scène* – różniły się diametralnie od „solidnych i poprawnych” filmów, jakie współtworzył McAlpine<sup>10</sup>. W gruncie rzeczy, jak podkreśla fotograf, w musicalu Luhrmanna nie znalazłby się pojedynczy kadr, który nie został w jakiś sposób „usztuczniiony”.

---

<sup>10</sup> R. K. B o s l e y, *Bohemian Rhapsody*, „American Cinematographer” June 2001, s. 38-50.

Cały film był kręcony dawnym sposobem w studiach dźwiękowych wytwórni 20th Century Fox w Sydney, przez co praca nad nim z technicznego punktu widzenia bardziej przypominała filmowanie scenicznego przedstawienia<sup>11</sup>.

Akcja rozgrywa się niemal wyłącznie w zamkniętych sceneriach: na poddaszu Christiana i w studio Toulouse'a, na Sali tanecznej Moulin Rouge oraz w pomieszczeniach tzw. Gotyckiej Wieży i Słonia. Każde wnętrze zostało zbudowane, w zamkniętych halach kręcono także nieliczne partie rozgrywające się na zewnątrz, za tło służyła malowana dekoracja, a elementy takie, jak panorama Paryża, czy ulice i kamienice Montmartre'u zostały sfilmowane przy użyciu makiet i wygenerowane komputerowo. Ze względu na filmowanie w studiach dźwiękowych, nie korzystano z naturalnego oświetlenia; nawet sugestywne „światło dzienne” w niektórych scenach rozgrywających się w sali tanecznej (kręconych *de facto* w nocy) było stworzone przez zespół oświetleniowy. Steve Mathis, gafer (mistrz oświetlenia) współpracujący z Donaldem McAlpinem, zaznacza, że zgodnie z wizją reżysera i koncepcją „podwyższonej rzeczywistości” (a wbrew kodeksowym regułom filmowej pracy z obrazem) w *Moulin Rouge!* 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 realia<sup>12</sup>. Na przykład przy sekwencji tanga użyto obsługiwanych manualnie reflektorów scenicznych (tzw. *follow spots* pozwalające na „śledzenie” obiektu silnym, skupionym promieniem światła, którego rozmiar, natężenie i kolor można dowolnie zmieniać), a zarówno same reflektory, jak i obsługujące je osoby są w tej scenie w pełni widoczne. Stworzone dzięki temu podświetlenie uwydatnia tancerzy i podkreśla teatralność całej sekwencji. Tworząc scenografię według koncepcji „podwyższonej rzeczywistości” sięgano także po proste, teatralne rozwiązania wizualne, np. w jednej ze scen nocnych, w której główni bohaterowie tańczą ponad ulicami Paryża. Aktorzy odgrywają tę scenę wśród miniatur imitujących w odpowiedniej skali dachy kamienic na Montmartrze; dla uzyskania efektu migoczących gwiazd, w malowanej dekoracji wycięto dziurki, z tyłu zawieszono metalową folię i skierowano na nią wiatraki i źródło silnego światła.

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

Kolory, światło i ciemność („zmięch i świt złączone w jeden, groźny i kuszący zarazem poblask”<sup>13</sup>) w o wiele większym stopniu, niż przy naturalistycznej kinematografii, tworzą obraz i nastrój w *Moulin Rouge!*, odgrywając przede wszystkim rolę symboliczną. Przykładem kontrastowego, symbolicznego wykorzystania ciemności i światła jest np. moment, w którym Satine decyduje się uciec z Christianem z *Moulin Rouge*. W jasno oświetlonej alko- wie pakuje swoje rzeczy i po chwili zauważa siedzącego w ciemniejszym pokoju Zidlera (jego postać jest podświetlona czerwonym, pulsującym światłem, sugerującym palący się gdzieś w kominku ogień). Gdy po kłótni z impresariem Satine kieruje się w stronę wyjścia z ciemnego pokoju („więzienia”) do jasno oświetlonego korytarza (symbolizującego uwolnienie), Zidler zatrzymuje ją w przejściu słowami: *You’re dying, Satine*. Kurtyzana zostaje w pomieszczeniu, które w następnym ujęciu (wbrew logice) pogrąża się w zimnym, stalowo-niebieskim półmroku. Użycie intensywnych, czystych kolorów, takich jak głęboki błękit, ostra czerwień czy ponure szarości, jest podyktowane przede wszystkim ich rolą ekspresywną oraz funkcją symboliczną w przenoszeniu komunikatu wizualnego, wyrażaniu emocji i podkreśleniu uczuć lub wydarzeń (miłości, zazdrości, śmierci, cierpienia, szaleństwa, grozy itp.). I tak np. intensywne, stalowo-błękitne światło ewokujące zbliżającą się śmierć oświetla Satine, kiedy Christian widzi ją po raz pierwszy (podczas występu, który w końcówce filmu został sparafrazowany) i kiedy traci ona oddech przed odśpiewaniem ostatniej nuty; kiedy ma miejsce kolacja z Diukiem w Gotyckiej Wieży i gdy kurtyzana dowiaduje się od Zidlera, że umiera; wreszcie, gdy Satine pojawia się na scenie podczas premiery *Spectacular Spectacular*. W tym samym odcieniu utrzymane są zdjęcia w scenach z cierpiącym z powodu zazdrości Christianem (w sekwencji tanga; po rozstaniu z Satine) czy też z Diukiem, grożącym zabiciem pisarza. Czerwień dominuje we wnętrzach *Moulin Rouge* (głównie jako barwa wszelkiego rodzaju drape- rii, zasłon i kurtyń), z jednej strony jako symbol teatralności, przedstawienio- wych gier i aktorskiej zabawy, z drugiej zaś jako symbol miłości – i tej kupowanej, i tej prawdziwej; powtarza się więc w scenografii, strojach (np. w sukni Satine i spódnicach tancerek) i oświetleniu. Czerwień jest również wizualną metonimią orfickiego świata podziemi, a przez to zła i niebezpie- czeństwa: pojawia się np. jako odbłask na postaci Diuka, któremu prezento- wany jest projekt sztuki, czy też w tle za Zidlerem jako „władca Podziemia”, gdy ten nakazuje Satine zakończenie romansu, wypowiadając kwestię „We are

<sup>13</sup> P. Ł o p a t k a, *Muzyka i miłość*, „Didaskalia” 2002, nr 47, s. 105-109.

creatures of the underworld, we can't afford to love"<sup>14</sup>. Zdarzają się jednak momenty, w których kolorystyka staje się dla kontrastu dużo bardziej stonowana i „naturalna”. Dzieje się tak w scenach „zakulisowych” i tych, które mają wyraźnie zaznaczyć prawdę i autentyzm życia oraz prostotę relacji między parą kochanków, w odróżnieniu od fałszu i iluzoryczności scenicznego świata *showbiznesu*. Są to więc chwile, które Christian i Satine spędzają z dala od Moulin Rouge, na poddaszu kamienicy lub w studiu Toulouse'a; scena, w której lekarz diagnozuje chorobę kurtyzany i gdy Zidler wyjawia prawdę swojej głównej aktorce; momenty, gdy Christian jest narratorem spisującym i komentującym wydarzenia; czy w końcu scena śmierci Satine.

Wiele ze scen w *Moulin Rouge!* powstało jako inspiracja bądź wizualna aluzja do malarstwa Toulouse'a-Lautreca, choć obrazy tego bywalca najśłynniejszego nocnego klubu na Montmartrze nie pojawiają się ani jako elementy scenografii, ani fabuły.

Z twórczością Lautreca łączy poszczególne kadry przede wszystkim kompozycja (umieszczanie na pierwszym planie twarzy lub części sylwetek, które wydają się nienaturalnie duże – i ujęte z nieco innej perspektywy – niż postaci i scenografia na dalszym planie; tak dzieje się np. w scenach tańczącej klienteli Moulin Rouge) oraz kolorystyka (charakterystyczna „toksyyczna” zieleń bądź siny błękit oświetlający twarze). W scenografii można też dostrzec plakaty i rysunki doskonale imitujące prace artysty – np. w gabinecie Zidlera znajduje się reklama z sylwetką Satine, łudząco podobna (także z charakterystycznym motywem dłoni trzymającej zakończenie gryfu) do prawdziwych wizerunków Jane Avril, tworzonych przez hrabiego.

Dzięki tym zabiegom obraz *Moulin Rouge!* jest nie-werystyczny i nienaturalny: kolory z ultramarynowego albo brylantowego błękitu przechodzą w intensywną czerwień, z „absyntowej” zieleni w purpurę itd.; światło oscyluje między gęstym mrokiem a rozjarzoną jasnością; obrazy, ekspresjonistycznie nakładające się na siebie, łączone są symultanicznym, wyrazistym montażem. W pewnym sensie film ten „przekracza granicę” percepcji obrazu, wywołując efekt analogiczny do tego, jaki wywoływało kino na początku swego istnienia, gdy nienaturalność filmu zaskakiwała, szokowała, zachwycała lub oburzała, gdy zachwianie czasowości linearnej w montażu wydawało się absurdalne, a zbliżenia i oddalenia, zmiany kąta widzenia i szybkość ruchu

---

<sup>14</sup> *Jesteśmy stworzeniami ze świata podziemi, nie możemy sobie pozwolić na miłość.*



obrazów przyprawiały pierwszych kinomanów o zawrót głowy<sup>15</sup>. Ponieważ fabuła jest retrospektywną, subiektywną narracją głównego bohatera, szybkość zmieniających się scen, przeskoki montażowe, przechodzenie obrazów jednych w drugie – wszystko to sugeruje myśli i wspomnienia Christiana; będą to więc nieraz reimaginacje chaotyczne, zdawkowe lub przerysowane. Christian jest także postacią najbardziej „współczesną”, łączącą widza z samą opowieścią (wizualnie podkreśla to jego ubiór, najmniej stylizowany spośród strojów bohaterów *Moulin Rouge!*<sup>16</sup>), której jest narratorem i głównym bohaterem zarazem. Jako jedyny z bohaterów, w ciągu całej fabuły Christian „egzystuje” naprzemiennie w jej dwóch wymiarach: w przestrzeni pisanej opowieści i w przestrzeni swojej retrospekcji. Daje to możliwość utrzymywania w filmie ciągłego kontrastu i napięcia między „teraźniejszością” a „przeszłością”, zderzania ze sobą wspomnień bohatera z jego komentarzami.

Gdy na początku bohater przywołuje w pamięci *Moulin Rouge*, są to „migawki” miejsca: każde z kolejnych, krótkich zdań bohatera komponowane jest ze zwolnionymi scenami z sali Czerwonego Młyna, wypełnionymi tańczącymi, krzyczącymi, kolorowymi postaciami o dziwacznych (wręcz demonicznych) wyrazach twarzy i spojrzeniach szaleńców. Pojawia się również krótkie ujęcie Harolda Ziedlera, który w czerwonym surducie wyłania się zza karminowych zasłon z zawołaniem „*Moulin Rouge!*” i ujęcie Satine (czarno-białe zdjęcie z przedprodukcji, à la Marlena Dietrich, które nie pojawia się później w filmie). Prolog kończy się, gdy znikają stopniowo kształty i kolory, nałożone na obraz siedzącego przy maszynie do pisania Christiana. Słowa „*Moulin Rouge*”, pokazane wizualnym obrotem neonu i obrotem wyrazów zapisywanych na papierze (niczym obracające się skrzydła wiatraka), tworzą emblematyczny obraz pętli w prologu bohatera i pętli czasu: neonowy szyld z czasów rozkwitu nocnego klubu przekształca się w wystukany na maszynie napis na kartce papieru.

Podobnie „wspomnieniowo” potraktowany jest Paryż. Na początku filmu jest to czarno-biała (à la film niemy) panorama miasta: nie jest to fotorealistyczny widok, ale wykreowana, przesadna wizja, w której jedynym ostentacyjnie rozpoznawalnym elementem jest Wieża Eiffla, cała reszta zaś jest „beztwarzowym morzem domów”<sup>17</sup>. Wędrówka Christiana ulicami francus-

---

<sup>15</sup> Por. J. Ł o t m a n, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa: Omega 1983, s. 84.

<sup>16</sup> Catherine Martin, Interview with production designer and co-costume designer Catherine Martin, „*Moulin Rouge!*” DVD, double dvd edition, d. 2.

<sup>17</sup> S. S t o p p e, *Das „Red Curtain” – Kino*, Tectum Verlag 2006, s. 92.

kiej stolicy, a potem dzielnicą Montmartre, pokazana jest w serii szybko, poklatkowo zmieniających się obrazów, z przelotnym „zatrzymaniem wzroku” na twarzach mijanych osób (księdza, prostytutek, bohemy). Ten motyw pojawia się dwukrotnie, przy czym za każdym razem pokazany jest z użyciem innych środków stylistycznych: postaci, które na początku pojawiają się na ponurych, obskurnych uliczkach Montmartre’u, wyglądają odstręczająco i nieprzyjaźnie, a gdy motyw pojawia się po raz drugi, gdy Christian zaczyna właściwą opowieść, cofając się myślami do swojego przyjazdu do Paryża, w słonecznej dzielnicy wesoła bohema gra i śpiewa beztrzesko. Obraz ulicznych artystów i bywalców lokali z absyntem staje się tym samym odzwierciedleniem stanu emocjonalnego bohatera na różnych etapach jego podróży. Aby jeszcze bardziej zsubiektywizować filmową opowieść, Luhrmann często „synchronizuje” wrażenia widza z emocjami Christiana. Gdy bohater po raz pierwszy zjawia się w Moulin Rouge i oszałamia go nagromadzenie ruchu, kształtów, barw i dźwięków, widz – na innym poziomie odbioru – odczuwa podobny, synestezyczny zamęt. W scenie śmierci Satine, pokazanej bardzo emocjonalnie, przy jednoczesnym, znacznym ograniczeniu środków wizualnych, Luhrmann „zamyka” parę bohaterów w intymnej ciemności (światło w tej scenie staje się znacznie „twardsze” i kontrastowe, z białym podświetleniem bocznym<sup>18</sup>), pozostawiając ich sam na sam ze sobą. Luhrmann nie pozwala widzowi nabrać dystansu do śmierci bohaterki, która następuje w momencie pełnego rozluźnienia napięcia akcji (powoduje to wstrząs, będący udziałem zarówno samych postaci filmowych, jak i widza); wraz z dwójką bohaterów pozostawia także widza, by ten niejako „uczestniczył” w długiej scenie umierania.

Zaanonsowanie widzowi zakończenia, zanim ono nastąpi, jest jednym z założeń, które Luhrmann przyjął jako filary prowadzenia narracji filmowej. Znajomość tego, co się wydarzy w ciągu fabuły, pozwala przenieść energię narracji i skupić uwagę widza nie na samych wydarzeniach, ale na sposobie, w jaki zostały przedstawione, ze wszystkimi niuansami i modulacją powszechnie rozpoznawanego wzorca opowieści. Przez cały film reżyser na różne sposoby wyprzedza fabułę i wielokrotnie przypomina o śmierci Satine, która ma nastąpić. Tak więc już w prologu swojej opowieści Christian wyznaje: „The woman I loved is dead” (przy czym kluczowe, dramatyczne słowo „dead” jest dodatkowo zaakcentowane dzięki występującej przed nim

---

<sup>18</sup> Tamże.

dłuższej pauzie w monologu wewnętrznym bohatera)<sup>19</sup>, w scenach z udziałem pary kochanków, m.in. w momentach omdleń bohaterki i w ujęciach piszącego Christiana-narratora, będzie słycać w tle charakterystyczny motyw z parą dźwięków układających się w melodię przypominającą dźwięk bijącego dzwo-  
nu, zwiastuna śmierci.

Najważniejszymi prolepsjami<sup>20</sup> losu bohaterki są ujęcia, w których chora Satine traci oddech – zawsze pojawiają się one w punkcie kulminacji napięcia, na moment zawieszając pędzącą fabułę (gdy Satine kończy występ podczas pierwszego pobytu Christiana w Moulin Rouge; gdy Ziedler odkrywa jej romans, a zarówno Christian, jak i Diuk czekają na jej przyjście; gdy w końcu, po wielkim finale sztuki „Spectacular, Spectacular” i po opuszczeniu kurtyny, bohaterka umiera na scenie). Wyrazne spowolnienie obrazu (kontrastujące z szybko zmontowanymi scenami) nadaje tym ujęciom znamienne rolę w budowaniu napięcia i podkreśla ich znaczenie dla całej fabuły. Prolepsja śmierci bohaterki towarzyszy także scenie, w której Satine pojawia się po raz pierwszy, opadając na trapezie nad widownią Moulin Rouge – w zbliżenie jej twarzy (oświetlonej intensywnie błękitnym światłem) „wnika” na krótką chwilę ujęcie z zakończonego finałowego przedstawienia, gdy bohaterka traci oddech za zasłoniętą kurtyną (jej twarz i ramiona przechylające się bezwładnie do tyłu).

To „wtrącone” ujęcie jest w gruncie rzeczy tylko migawką i trudno je właściwie zinterpretować przy pierwszym seansie, niemniej jednak wprowadza wyraźny niepokój i suspens. Warto dodać, że gdy pojawia się ta wizualna prolepsja, bohaterka śpiewa słowa „to die” (dodatkowo zaakcentowane wydłużeniem) z wersu „The French are glad to die for love”. W filmie kilkakrotnie pojawiają się tego rodzaju sugestie, metafory wizualne i prolepsje, dzięki którym elementy akcji są wyprzedzane. Jest to także główna funkcja sceny tworzenia *ad hoc* przed Diukiem prezentacji spektaklu, w której bohaterowie-aktorzy przyjmują role i odgrywają wymyśloną przez siebie historię, nieświadomie zapowiadając przyszłe wydarzenia z ich rzeczywistości. Poszczególne partie z „prezentacji *ad hoc*” ujawniają się stopniowo w ciągu fabuły i znajdują swoje odzwierciedlenie w finałowym przedstawieniu „Spectacular, spectacular”. Koncepcja *mise-en-scène*, której częścią jest także fabularny chwyt tego „przedstawienia w przedstawieniu” („tworzącego oszałamiającą spiralę

<sup>19</sup> Tamże, s. 94.

<sup>20</sup> Termin zaczerpnięty z prac Jerzego Limona o sztuce teatralnej *Trzy teatry* oraz *Piąty wymiar teatru*, obie ukazały się nakładem wydawnictwa Słowo/Obraz Terytoria

podwójności”, zaznaczoną w samym tytule „Spectacular, spectacular”<sup>21</sup>), ujawnia się zresztą już w introdukcji filmu, skupionej na wywołaniu wrażenia oglądania sztuki teatralnej (a ściślej – operowej). Pierwsze sekundy filmu to ciemność, a pierwszą rzeczą, jaką wyłapują zmysły widza, jest szmer i cicha kakofonia dźwięków, charakterystyczna dla sali teatralnej tuż przed rozpoczęciem spektaklu. Z mroku wyłania się operowe proscenium z opuszczoną karminowo-złotą kurtyną, dźwięk orkiestry staje się intensywniejszy, a gdy światła przybywa, u stóp sceny zauważamy sylwetkę dyrygenta. Gdy kurtyna z wolna się odsłania, wyłania się, przy dźwiękach charakterystycznej fanfary logo wytwórni filmowej.

Kiedy ta prezentacja dobiega końca, kurtyna szybko zaszuwa się, ale tylko na moment; orkiestra płynnie przechodzi do uwertury – muzycznego wstępu zapowiadającego melodyczne tematy „przedstawienia”. Zza kurtyny wyłaniają się tymczasem białe-czarne pobłyskliwe napisy w ramkach, jak ze starej szpuli filmu niemego – w tym brunatno-czerwony napis *Moulin Rouge!*. Po tym wstępie miejsce tytułu zastępuje typowy dla konwencji kina niemego biały napis na czarnym tle: *Paryż 1900*; następuje powolny najazd kamery na „scenę operową” i stopniowe wypełnienie jego przestrzeni obrazem zasadniczej części filmu. Analogicznie, w zakończeniu filmu kurtyna zostaje zasunięta, zakrywając zbliżenie wystukanych na maszynie do pisania słów „The end”.

W dziejach teatru ramy proscenium miały za zadanie wprowadzać w sceniczną opowieść i ją komentować; pełniły więc rolę introwersyjną i jednocześnie stanowiły symboliczną granicę pomiędzy rzeczywistościami<sup>22</sup>. Luhrmann umieszcza swój fikcyjny świat „wewnątrz” ram scenicznych, dzięki czemu tworzy zamkniętą, *quasi*-teatralną całość, a także wskazuje na *modus* filmowego komunikatu (kurtyna jako motyw wizualny pojawia się wielokrotnie w ciągu fabuły, tworząc swego rodzaju strukturę dramatyczną utworu). Poza bezpośrednim odwołaniem do teatru jako miejsca prezentacji oraz zastosowaniem teatralnych konwencji, „steatralizowana forma kinowa” („theatricalized cinematic form”) *Moulin Rouge!* to również zbliżenie konstrukcji fabuły filmu do konstrukcji sztuki scenicznej oraz scenograficzne potraktowanie rzeczywistego miejsca, czasu, rzeczywistych zjawisk i ludzi. Jest to obszerne zagadnienie, które wymagałoby omówienia w oddzielnym artykule, dlatego też niniejszy tekst jedynie je zaznacza<sup>23</sup>. Wracając do kwestii wizualnych

<sup>21</sup> M. K i n d e r, *Moulin Rouge*, „Film Quarterly” 2002, nr 3(55), s. 57.

<sup>22</sup> Zob. J. L i m o n, *Piąty wymiar teatru*, Sopot: Słowo/Obraz Terytoria 2006, s. 175-176.

<sup>23</sup> Problem został zanalizowany w mojej pracy magisterskiej.

warto nadmienić, że obraz niemal całego filmu kręcony był pojedynczą kamerą, co pozwalało na skupienie uwagi i „energii” filmowania w konkretnym ujęciu. Musical był także kręcony w anamorficznym formacie 2.35:1, który w sali kinowej całkowicie wypełnia ekran, a przede wszystkim – jak podkreśla McAlpine<sup>24</sup> – przy użyciu średniego rozmiaru obiektywów daje możliwość zawarcia w kadrze, oprócz postaci aktorów, dużej ilości dekoracji, a tym samym uzyskania wrażenia naocznego oglądania wydarzeń. Przy ekstremalnych zbliżeniach (które są jedną z najbardziej charakterystycznych wizualnych cech filmów Luhrmanna) fotograf stosował bardzo szeroki obiektyw, co umożliwiało filmowanie gry aktorów z bardzo blisko (zwykle do zbliżeń takich, jak w scenach *Moulin Rouge!*, używa się długich obiektywów z dużej odległości). Efektem są „intymne”, „płaskie” kadry o małej głębi ostrości, ze „wzrokiem” kamery skupionym na twarzy postaci znajdującej się na pierwszym planie.

Takie ekstremalne zbliżenia pojawiają się zwykle wtedy, gdy fabuła filmu ukierunkowuje się na dramaturgię i tragizm. Wówczas całą scenę budują niemal wyłącznie ujęcia twarzy, podkreślając jej wyraz, mimikę i makijaż, które najbardziej „grają”, wyrażając emocje. Dzieje się tak np. w zbliżeniach twarzy piszącego Christiana, który przypomina sobie tragiczne wydarzenia; Zidlera, po odkryciu romansu swojej głównej aktorki; Diuka, grożącego zabiciem Christiana, czy też w tych częstych ujęciach, gdy twarz Satine odbija się w lustrze. Przede wszystkim jednak ta tendencja „humanizująca opowieść i bohaterów”<sup>25</sup> dominuje w ujęciach poświęconych tylko pisarzowi i kurtyzanie, z których najbardziej poruszająca jest scena śmierci bohaterki. Natomiast wspomniane wyżej lustrzane odbicia są symbolicznym sposobem ujawnienia podwójności świata bohaterów, prawdy i fikcji, „kulis i sceny”. Pojawiają się np. we wspomnianej już scenie, w której Satine decyduje się uciec z *Moulin Rouge*. Bohaterka w wiszącym w alkowie lustrze dostrzega siedzącego w pokoju Zidlera; jego twarz w kadrze jest wizualnie zduplikowana. Kiedy impresario wyjawia jej plan Diuka, który zagroził zabiciem Christiana, przerażona kurtyzana podnosi wzrok i napotyka własne odbicie w lustrze. Prawda, rzeczywistość i jej tragedia, docierają do niej (i do widza) niejako pośrednio, poprzez lustrzane odbicia. Tak też dzieje się i w innych scenach: np. podczas jednego z napadów kaszlu twarz Satine widoczna jest w lustrzanym odbiciu, nie zaś bezpośrednio; gdy Diuk przy kolacji w Gotyckiej Wieży

<sup>24</sup> B o s l e y, dz. cyt. s. 44.

<sup>25</sup> K i n d e r, dz. cyt., s. 54.

daje aktorce diamentową kolię jako „podarunek Maharadży dla Kurtyzany”, oboje widoczni są poprzez odbicie w lustrze; tuż przed rozstaniem z Christianem Satine stoi przed kilkoma zwierciadłami, które multiplikują jej sylwetkę (śpiewa wówczas wers: „Inside my heart is breaking, my make-up may be flaking, but my smile still stages on” z piosenki „Show must go on” zespołu Queen). Podobną rolę odgrywa umieszczanie bohaterów pomiędzy wypełniającymi kadr i ograniczającymi postać ramami drzwi lub okien. W tym kontekście najczęściej pokazywany jest Christian – w filmie co trochę powraca motyw pokazujący bohatera siedzącego przy maszynie do pisania, pomiędzy okiennicami jego okna na poddaszu kamienicy, podczas gdy kamera wnika do środka pomieszczenia. Jedną z analiz filmu podkreśla symboliczną rolę tego motywu w odzwierciedleniu psychologicznego „uwięzienia” Christiana w skomplikowanej sytuacji, w której się znalazł (pomiędzy miłością a zazdrością, inspiracją a rozpaczą); na tej samej zasadzie i w tym samym celu Luhrmann kilkakrotnie komponuje kadr, gdy sylwetka bohatera jest obramowana nie okiennicami, ale postaciami Satine i Diuka<sup>26</sup>.

*Moulin Rouge!* jest przykładem filmu, w którym niemal każda klatka zawiera elementy wizualne znamienne dla jego treści i bogate w dodatkowe, symboliczne i aluzyjne znaczenia, czy będzie to scenografia, oświetlenie, kolorystyka, kompozycja kadru, czy też te wszystkie części składowe obrazu. Z całą pewnością *Moulin Rouge!* pozostaje także, jak do tej pory, najbardziej przemyślanym, dopracowanym i kompletnym dziełem filmowym Baza Luhrmanna.

#### BIBLIOGRAFIA

- B o s l e y R. K.: Bohemian Rhapsody, „American Cinematographer” June 2001, s. 38-50.  
C a r l s o n A.: Hit me with your best shot: „Moulin Rouge!” – Christian is trapped, <http://www.filmmisery.com/hit-me-with-your-best-shot-moulin-rouge-christian-is-trapped/June2011>  
C o o k P.: Baz Luhrmann, British Film Institute, Palgrave Macmillan 2010.  
D a v i s N i c k, Moulin Rouge! (recenzja), <http://www.nicksflickpicks.com/moulin01.html> June 2001  
C o o k P.: Luhrmann, British Film Institute, Palgrave Macmillan 2010.  
K i n d e r M.: Moulin Rouge, „Film Quarterly” 2002, nr 3(55), s. 52-59.  
L i m o n J.: Piąty wymiar teatru, Sopot: Słowo/Obraz Terytoria 2006.  
L i m o n J.: Trzy teatry, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2004.

---

<sup>26</sup><http://www.filmmisery.com/hit-me-with-your-best-shot-moulin-rouge-christian-is-trapped/>

- L u h r m a n n B.: Martin Catherin, Billbrough Miro, *Moulin Rouge!*, New York: New-market Press 2001.
- Ł o p a t k a P.: Muzyka i miłość, „Didaskalia” 2002, nr 47, s. 105-109.
- Ł o p a t k a P.: Trzy sposoby na Szekspira, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27, s. 199-209.
- Ł o t m a n J.: Semiotyka filmu, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa: Omega 1983.
- M a r t i n C.: Interview with production designer and co-costume designer Catherine Martin, „Moulin Rouge!” DVD, double dvd edition, disk 2.
- S t o p p e S.: Das „Red Curtain” - Kino, Tectum Verlag 2006.

„DANCING ABOUT A PAINTING”  
– CREATING AND MEANING OF A MOVIE IMAGE  
IN BAZ LUHRMANN’S *MOULIN ROUGE!*

S u m m a r y

This article tries to present the concept of creating, characteristics and meaning of a movie image elements in the Baz Luhrmann’s postmodern musical *Moulin Rouge!*. The film belongs to the trilogy known as so-called „Red Curtain Cinema” – a term created by Australian director himself. This term defines the stylistics of a movie image and the way the film story is being told, reaching straight to visual methods and esthetical tradition of a stage show. Beside the *Moulin Rouge!*, which was filmed as the last part of this stylistic triad, Baz Luhrmann incorporates to the „Red Curtain Cinema” also his first two films: *Stricly Ballroom* and *Romeo + Juliet*. The article brings up such problems as the provenience of „theatricalized cinematic form”, the method of filming, used types and characteristics of stylistic and visual means of filmic and theatrical language, discussion over meaning of colours, types of light, scenography, shots and scenes with reference to the plot of *Moulin Rouge!*.

The article is based upon the text of Author’s MA thesis about *Moulin Rouge!* movie.

**Słowa kluczowe:** film, Baz Luhrmann, *Moulin Rouge!*, „Kino Czerwonej Kurtyny”, obraz, stylistyka, filmowanie, teatr, estetyka.

**Key words:** movie, Baz Luhrmann, *Moulin Rouge!*, „Red Curtain Cinema”, image, stylistics, filmmaking, theatre, esthetics.