



08.10.2021

Dydaktyka literatury i języka polskiego - Profesor Sławomir Bobowski o analizie filmowego tekstu kultury na lekcjach języka polskiego

Sławomir Bobowski, „*VATEL* (2000, reż. Roland Joffé) – między opowiadaniem a opisem. Znakomity przykład filmu do prezentacji i analizy na lekcjach języka polskiego (jako wizja epoki Baroku i dzieło wyjątkowej maestrii scenariuszowej, operatorskiej i reżyserskiej)”.

Zapraszamy do lektury artykułu wspierającego nauczanie polonistyczne w obszarze interpretacji nieliterackich tekstów kultury. Prezentowany materiał metodyczny upowszechnia wyniki badań filmoznawczych i wskazuje możliwości ich wykorzystania w pracy szkolnej.

Argument pierwszy: *Vatel* jest przede wszystkim sugestywnym, choć niepozbawionym przerysowania, portretem Francji Ludwika XIV, jej kultury – feudalnej struktury społecznej w okresie jej fenomenalnego rozkwitu, obyczajów i aksjologii; jest filmowym opisem, przedstawieniem kultury XVII wieku, zwłaszcza w jej francuskiej, dworskiej odmianie, utworem świetnie kwalifikującym się do wykorzystania na lekcjach języka polskiego jako ilustracja do tematu „kultura Baroku”.

Argument drugi: Obraz Joffého jest wyjątkowy stylistycznie, wręcz wybujały, co wynika z ambicji twórców, którzy zamierzali opowiedzieć interesującą, niepozbawioną morału historię i jednocześnie zaoferować widzowi właśnie ów sugestywny opis pełnej sprzeczności, ale przecież niezwykłej epoki. Mnogość celnie wykorzystanych środków elokucji (ekspresji) filmowej daje okazję do przeprowadzenia lekcji nie tylko o obrazie kultury baroku, ale również na temat języka filmu, sposobów opowiadania, prezentowania czy wyrażania i budzenia emocji.

Ad. Argument pierwszy

Kiedyś wybitny reżyser francuski, Francois Truffaut, wyznał, że zawsze przy realizacji filmu boryka się z trudnością pogodzenia dwu swoich skłonności – do

opowiadania i do prezentowania, czyli filmowego opisu. Zapewne taka troska prześladowuje każdego ambitniejszego reżysera zajętego realizacją filmu. Co do *Vatela*, można odnieść wrażenie, że obrazuje ekstremalny moment owego dążenia reżysera, w tym wypadku Rolanda Joffé, do pogodzenia owych dwu, wymienionych przez Truffaut, artystycznych inklinacji. Objawia się to między innymi w tym, że na skutek zagęszczonego opisu obyczajów (np. sposobów witania monarchy na dworach), typów społecznych (wspaniała postać tytułowa – wiernego sługi i jednocześnie geniusza uwięzionego w społecznej klatce), rekwizytów kulturowych (np. ubiorów, wyposażenia wnętrz etc.), obiektów (pałaców i ich wnętrz – od królewskich sal po kuchnie pałacowe), feudalnego porządku społecznego (choćby w niewolniczej relacji między Vatelem a jego panem – Kondeuszem), że na skutek owego zagęszczenia sieci przedstawianych fenomenów widz przez jakiś czas ma trudność z ustaleniem głównych wyznaczników akcji (kto jest kim i do czego oraz dlaczego zmierza).

* * *

Może warto by, w kontekście posługiwania się kategoriami opisu i opowiadania, przypomnieć typologię form podawczych (wyższych jednostek stylistycznych) w literaturze i filmie: **opowiadanie, monolog, opis i dialog**. Kwestię narracyjności filmu można przedstawić jako wymieszanie dwu technik – opowiadania i audiowizualnej prezentacji, bez możliwości ich wyraźnego oddzielenia^[1]. Film opowiada, mimo że nie posiada form osobowych ani czasowych w swoim systemie znakowym, gdyż spełnia warunek konsekwencji (następstwo oparte na wynikaniu) i teleologiczności (celowości) obrazów, którymi się posługuje, poprzez ich montaż. Można rzec w tym miejscu, iż problem Truffautu sprowadza się do tego, że im więcej konsekwencji i teleologiczności, tym mniej prezentacji- opisowości. I na odwrót – im mniej tych dwu pierwszych wartości, tym bardziej rozbudowany jest opis w filmie’ opis, czyli audiowizualna prezentacja – wyglądy osób, przedmiotów, budowli, wnętrz, stanów emocjonalnych, nastroju, motywacji zachowań i działań bohaterów etc. Mniej dynamiczny montaż (oparty na dłuższych ujęciach) oznacza spowolnienie narracji i koncentrację na audiowizualnej zawartości obrazów. Forma podawcza, jaką jest opis/przedstawianie, spowalnia narrację filmową dokładnie tak jak w dziele literackim (np w niemal wszystkich filmach Roberta Altmana, w których dominantę kompozycyjną stanowi pietystycznie portretowana przestrzeń środowiska społecznego – świata mody w *Prêt-à-porter*, 1994, czy też średniozamożnych Amerykanów w *Dniu weselnym*, 1978). Opiera się ona – forma podawcza opisu – na stosowaniu kompozycji epizodycznej fabuły (a więc rodzi się już na etapie scenariuszowym), na wielowątkowości albo też wrażeniu wielowątkowości fabuły wynikającym z silniejszego/wyrazistszego „przywiązania” kamery do kilku lub wielu postaci, na stosowaniu dłuższych ujęć, zatrzymanych kadrów bądź – na odwrót – ruchów kamery (np. panoramowania). Zdarzają się jednak dzieła filmowe, w których poziom opisu/prezentacji jest tak zdynamizowany, iż niełatwo jest – przynajmniej przy pierwszym kontakcie z filmem – odróżnić go od akcji, czyli opowiadania. Takim

dziełem jest *Vatel*. O sposobach dynamicznej prezentacji opisu w tym filmie będzie mowa w ostatnim podrozdziale niniejszego szkicu.

Dialog jako forma podawcza, funkcjonuje w filmie analogicznie do prozy czy dramatu: pełni funkcje – informacyjną, dramaturgiczną i charakteryzującą; może też stanowić element atmosfery jakiejś sytuacji czy po prostu posiadać sam w sobie wartość estetyczną (poetycką). Z tym że w filmie (w teatrze także) może stanowić część obrazową, gdy jest partią tego, co prezentowane, np. w sposobie mówienia postaci fabularnych (mam na myśli głośność, typ dykcji, barwę głosu, prozodię etc.). A w samym tylko filmie, rzadziej w teatrze, dialog czy w ogóle tekst mówiony jako część audialna może być na różne sposoby modelowany technicznie (np. pogłośniony jako lub inaczej jeszcze zniekształcony, by oddać, powiedzmy, stan psychicznego zaburzenia postaci).

Inaczej, w stosunku do poprzednich trzech form podawczych, funkcjonuje **monolog** w filmie. W postaci werbalnej może się oczywiście pojawić i nierzadko tak się dzieje, np. w arcydziele Paola Sorrentino *Wielkie piękno* (2013), gdzie niemal przez cały film zdarzenia ekranowe i postacie komentuje spoza kadru protagonista – pisarz Jep Gambarella. Ale taki monolog nie może wypełniać całości filmu, nie może – poza wyjątkami z kina eksperymentatorskiego, poetyckiego – współwystępować ze wszystkimi ujęciami, scenami. Tylko specyficznie – pierwszoosobowo – zorkiestrowane (zmontowane) obrazy, sceny, dialogi czy też inne werbalne całości (narracje lub formy monologowe) wraz z efektami akustycznymi mogą dać formę filmowego monologu (np. w *Osiem i pół*, 1963, Federica Felliniego czy w *Zwierciadło* (1975) Andrieja Tarkowskiego; zresztą wspomniane *Wielkie piękno* również cechuje taka orkiestracja, i dlatego krytycy porównywali ten utwór z *Osiem i pół* czy innymi obrazami mistrza monologu filmowego – Felliniego.

* * *

Próba przedstawienia przez Rolanda Joffé świata francuskiego dworskiego baroku jest niezwykle spektakularna i impresywna. Momentami wręcz oszałamiająca. W wizerunku tym dominują dworskie zabawy i uciechy, intrygi, knowania, obmawiania, plotki, ukazane bardzo sugestywnie i barwnie bez pominięcia fenomenu mentalności aktorów owego *theatrum* – ich próżności, egoizmu, hedonizmu, zawiści, moralnego i obyczajowego zepsucia oraz znudzenia czy wręcz zblazowania, przez które gotowi są nawet do niegodziwości i okrucieństwa. Za przepychem i wymyślnością strojów, fryzur, pód i za gwarem wesołych, elokwentnych, kwiecistych dworskich konwersacji kryją się ludzie, których jedyne zajęcie stanowi zaspokajanie własnych kaprysów i zachcianek, nierzadko wykraczających poza poczucie dobrego smaku, jak również poza fundamentalne zasady moralne. Król (Julian Sands) jest żonaty, ale kochanki zmienia przy każdej uczcie, markiz de Lauzun (Tim Roth) – pokojowiec królewski – to jawny stręczyciel monarchy, zajęty organizowaniem dla niego sypialnianych uciech, a przy tym do cna zepsute moralnie indywiduum; dwórki zawistnie rywalizują ze sobą o „urząd” faworyty monarchy; księżę de Longueville (James Thiérrée) to pedofil, bezwstydnie

uganiający się za plebejskimi dziećmi i traktujący to jako jawną dworską rozrywkę. Dopełnienie tego spektaklu stanowić może scena defekacji królewskiej, dokonywanej w licznej asyście dworskiej. Przerazający to obraz, szczególnie w konfrontacji z prostolinijnością, przyzwoitością, pracowitością, skromnością i dobrocią tytułowego bohatera – George’a Vatel’a (Gerard Depardieu), pochodzącego z nizin, ale genialnego mistrza ceremonii na zamku Château de Chantilly, będącego własnością księcia Kondeusza (Julian Glover).

Teatralizacja życia – ta osławiona cecha kultury baroku jest również w opowieści o genialnym ochmistrzu odmalowana z przepychem. Trzy dni uczt na dworze Kondeusza, który chce podbić serce swego gościa – Ludwika XIV, to trzy dni nieustannego spektaklu, opracowanego przez Vatel’a. Zachowania codzienne arystokracji są niemal wszystkie bez wyjątku nacechowane teatralnością, również te, które związane są nikczemnością – kabotyństwem i błazenadą (tak prezentują się zabiegi dworskiego pedofila czy organizatora królewskich schadzek, który „angażuje” na „urząd faworyty królewskiej” oferuje damom w właśnie w wulgarnie frywolny sposób).

Wymyślne stroje arystokratów, niebywale bogata przestrzeń – pokoje pałacowe, salony, toalety, mieszkania, wszelkie wnętrza, cudaczne rekwizyty – to wszystko wzmacnia efekt teatralizacji rzeczywistości dworskiej egzystencji, nie mówiąc o samym trzydniowym programie powitania króla, opracowanym przez Vatel’a, który to program jest niczym innym jak rozbudowanym, w istocie fenomenalnym *theatrum*.

Fascynująca teatralizacja życia kultury baroku była przejawem tego, co współcześni kulturoznawcy nazywają **kulturalizacją natury**. „Kultura dworska której symbolem jest Wersal, cechowała się (...) dążeniem do kulturalizacji Natury. Ogrody wersalskie i nadzwyczaj rozbudowany ceremoniał otaczający czynności fizjologiczne najwyższej postawionych osób (jedzenie, wydalanie, seks) to wystarczające dowody na potwierdzenie tej tezy. Ale ludzie znajdujący się na szczycie hierarchii społecznej w tej kulturze obcowali zwykle już tylko ze >>skulturalizowanymi<< formami Natury. Widzieli zaaranżowaną przyrodę, jedli potrawy podawane tak, by przypominały zwierzęta, z których je przyrządzono, bawili się podkładając sobie sztuczne owoce nieodróżnialne od prawdziwych.” [2] To skulturalizowanie godne jest podkreślenia tylko dlatego, że jest nadmierne, bombastyczne i właściwie uwypuklające Naturę. Poprzez siłę kontrastu. Nie ma nic chyba bardziej niedorzecznego jak rytualizacja ludzkiej defekacji, a to widzimy też w filmie o szlachetnym Vatel’u. Ów przerost Formy wiązał się ściśle z przerostem władzy i społecznych nierówności. Opowieść o Vatel’u pokazuje – z jawną niechęcią – świat, który musiał być zmieciony (zaledwie jeden wiek później) przez miotłę rewolucji. Owo zmiatanie zresztą trwa do dzisiaj, ale „śmieci” jest coraz mniej, co nie musi napawać zbytnim optymizmem. Dziecko wylewane jest z kąpielą. Dzisiaj dominujące kręgi opiniotwórcze Zachodu przekonują, że nie ma czegoś takiego jak prawa Natury, a to znaczy, że nie ma granicy między kulturą i naturą, między człowiekiem i zwierzęciem. Ale nie przekonują do takiej wizji świata po to, żeby – jak w Baroku – nobilitować niejako Naturę (np. defekację królewską), lecz by

degradować kulturę, a więc i człowieka. By nie miał zbyt wielkich ambicji, zbyt wielkiego mniemania o sobie, bo wtedy musiałby mnie konsumować, mniej bawić się, mniej zajmować się swoim ciałem, seksem etc.

Feudalizm absolutystyczny to jeszcze jedna, niebywale istotna dla zrozumienia kultury Baroku, jej cecha. Można nie lubić rewolucji francuskiej i jej skutków do dzisiaj obecnych i aktywnych, ale nie można też zauważać czynników, które ją usprawiedliwiały. Kontrast między światem zwyrodniałych, rafinowanych próżniaków i egoistów a biedotą, stanowiący istotną część filmowej prezentacji, jest także wielką siłą filmu Joffého. Jego filmowa opowieść rozgrywa się w dwu planach: w planie „górnym” kolorowego hedonizmu oraz w „podziemiu” kuchni pałacowej i przestrzeni pozascenicznego pałacowego *theatrum*, gdzie nieustannie wre praca, ludzie – ubrani w szaro-bure łachy – uwijają się w pocie czoła za głodowe wynagrodzenia, traktowani jak niewolnicy, a czasem po prostu tracący zdrowie czy życie, jak stajenny podczas odgrywania niedorzecznego spektaklu, aby zadowolić króla i innych panów. Niewolnictwo feudalizmu wyjątkowo przekonująco oddaje główny wątek akcji – losy Vatel’a: człowieka bez społecznego „biletu” arystokratycznego, bez szans na trafienie na karty historii, ale wybitnego, utalentowanego wszechstronnie artysty, człowieka dumnego, niezależnego i wyjątkowo pocziwego. Człowieka przegranego, jak cenny przedmiot albo zwierzę, przez Kondeusza... w grze w karty z królem. Dwór królewski, którego liczny i bardzo reprezentatywny personel nawiedza pałac Kondeusza, kieruje się własnymi regułami i po przybyciu do Chantilly od razu narzuca je wielkiemu i pocziwemu Księżciu. Dla dworaków Ludwika XIV pojedynczy człowiek, szczególnie z nizin społecznych, jest zaledwie środkiem do celu, łątką, której zachowaniem i postępowaniem można manipulować, a czasem pobawić się jego słabością i bezwolnością, szydząc z niego. Autentyzmowi, niezależności, uczciwości Vatel’a przeciwstawiony zostaje cynizm i obłuda ludzi z otoczenia króla. Tu los człowieka zależy od kaprysu władcy lub jednego z jego doradców.

Inny cios, jaki dosięga Vatel’a, to odebranie mu przez świat, dla którego pracuje, a z którym jest jednocześnie skonfliktowany, miłości – uczucia tabuizowanego, zakazanego w świecie sztywnej, opartej na feudalno-ekonomicznej hierarchii społecznej, emocja wręcz nieznana, ale przeczuwana w swym pięknie i potędze, więc budząca zawiść w światku pełnym erotycznych gier i miłostek. To, czego nie można mieć, trzeba zniszczyć - oto logika, jaką kieruje się wersalska śmietanka towarzyska. Kiedy markiz Lauzun odkryje, co połączyło Vatel’a z panią de Montausier, zrobi wszystko, żeby tę więź zniszczyć.

Kolejny cios to śmierć stajennego podczas wspomnianego spektaklu z fajerwerkami. W przeciwieństwie do złośliwych „kukieł” z pałacowej „góry”, Vatel żywi ludzkie uczucia i śmierć jego pracownika przytłacza go, choć nie okazuje rozczulenia, ponieważ jest odpowiedzialny za całość potężnego a absurdalnego trzydniowego spektaklu.

Końcowa Uczta Morska z owoców morza serwowanych w fantazyjnych lodowych naczyniach, precyzyjnie obmyślana, to brawurowy koncept Vatel’a, mogący stać się kartą atutową w jego ręku. Tymczasem zamówione u rybaków dostawy ryb i

owoców morza nie docierają. Na morzu trwa sztorm. A więc nawet natura sprzysięgła się przeciwko ochmistrzowi Kondeusza. Nie jest w stanie znieść ogromnego zawodu osobistego i groźby ostatecznej klęski jego projektu,. Kiedy porażka miłosna i klęska zawodowa łączą się z poczuciem zdrady ze strony swego pana – Kondeusza, protagonista odbiera sobie życie.

Jest jednak Vatel tryumfATOREM na jednym froncie – na froncie sztuki. Zapytany przez madame Montesieur, jaką ma władzę, odpowiedział: „By tworzyć, zadziwiać”. Z listu goszczącej na zamku księcia Condé markizy de Sevigné, cytowanego w ostatnim napisie filmowym kończącym projekcję, dowiadujemy się, że mimo nieobecności pomysłodawcy uczta udała się znakomicie i pozostała w jej pamięci jako przeżycie jedyne w swoim rodzaju[3]. Mały-wielki dramat ochmistrza François Vatel, rozgrywający się na tle pełnych zmysłowej urody wnętrz i pejzaży, uchwyconych przez wysokiej próby plastyczne kadry operatora Roberta Fraisse'a, robi potężne wrażenie. Nieoczekiwana samobójcza śmierć protagonisty zapada głęboko w pamięć, jest poruszająca. Życie na jakimkolwiek dworze, bycie członkiem świty dworskiej oznaczało po prostu feudalną niewolę. Zręcznie to ujął polski poeta przełomu renesansu i baroku – Adam Władysławiusz w wierszu *Żywot dworski*:

„Będziesz jadł albo też pił: czekać trzeba pana,

Któremu twoja wolność w niewolą oddana.

Do żołądka pańskiego żołądek usposabiaj:

Kiedy pije, abyś pił; kiedy też je, jadaj.

Pański głód i pragnienie twoje niechaj będzie,

Pije, pij; jeść trzeba, kiedy jeść zasiądziesz.

Więzieniem to nie dworski żywot nazwać miano,

Gdzie rozsądek do cudzej woli przywiązano [...]”[4].

* * *

François Vatel, kucharz i mistrz ceremonii Wielkiego Kondeusza, zabił się, ponieważ dostawa ryb nie przybyła na czas. Jego pan gościł wtedy na swoim dworze Ludwika XIV. Tę śmierć, zdumiewającą nawet dla zblazowanych dworaków wersalskich, opisała szczegółowo pani de Sévigné w dwóch spośród swoich listów, datowanych na 24 i 26 kwietnia 1671 roku. Ta historia jest dość dobrze znana w świecie kultury francuskiej. Nie ma w niej motywu zdrady Kondeusza wobec jego ochmistrza. Jest tylko kwestia przerażenia, wręcz grozy przeżywanej przez artystę, twórcę odpowiedzialnego za wielkie dzieło, które nagle postrzega jako klęskę. Joffé nagiął rzeczywistość do swojej lewicowej opcji, eksponując w swoim protagoniście godność i poczucie wolności. W scenie z wysłannikiem brata królewskiego – Gourville'em (pysnie grany przez Timothy'ego Spalla) wypowiada znamienne

słowa adresowane do owego królewskiego brata, które samemu ich adresatowi przypadną do gustu: „Obaj poszukujemy absolutu, ale na dwa inne sposoby. On przemyka się nieustannie od człowieka do człowieka, a ja nie daję siebie nikomu”. Być może w takiej scenariuszowej kreacji protagonisty uwidacznia się współczesna obsesja wolności dla samej wolności. Bez pamiętania, że istnieje coś takiego jak miłość, która daje poczucie zjednoczenia ze światem i anuluje piekącą potrzebę „wolności”. Być może to właśnie dotyczyło prawdziwego Vatela, który – w takim razie – mógłby być bohaterem wiersza *Miłość* Czesława Miłosza. Zakochany w swojej pracy, potrafi popatrzeć na siebie „jak na obce mu rzeczy” i czuć, że jest tylko „jedną z rzeczy wielu”. „Ptak mu i drzewo mówią: przyjacielu. /Wtedy i siebie, i rzeczy chce użyć, / Żeby stanęły w wypełnienia łunie./ To nic, że czasem nie wie, czemu służyć:/ Nie ten najlepiej służy, kto rozumie”[5].

Historia Vatela niechybnie została wymodelowana melodramatycznie w celach ideologicznych. Poza tym Joffé przedstawił dwór Ludwika XIV niemal karykaturalnie, jako zbiorowisko nierozumnych i niefrasobliwych próżniaków, intrygantów i kabotynów. Nie oszczędzając także samego Króla Słońce. Tymczasem można przeczytać w poważnej monografii o tym, że monarcha ten nie przesadzał z pozowaniem na giganta. Nie ukrywał na przykład przed nikim swojej podagry i podczas ataków choroby, w ramach spaceru po ogrodach wersalskich kazał się wozić w zabawnym wózku, a jeszcze kiedy indziej „niczym mieszczanin, który wycofał się z interesów, Ludwik XIV łowi ryby w Stawie Szwajcarskim”[6]. Jego zachowania czy maniere, jak również jego dworu charakteryzowały sprzeczności: „Te kontrasty w sposobie bycia króla są na podobieństwo jego dworu, są samym obrazem systemu instytucji, jakim jest dwór Francji – towarzystwo uprzywilejowane o dalekosiężnym promieniowaniu, niepozbawione jednak cieni i blasków, pełne przeciwieństw i sprzeczności”[7]. W innym miejscu znawca kultury francuskiego Baroku pisze o wielkiej pracowitości Ludwika XIV, o jego umiejętności rozdzielenia zabawy i rozrywek od obowiązków[8], a także o tym, że choć król nie stronił od romansów, to jednak bardzo się z nimi krył, kiedy tymczasem w filmie Joffé pokazuje, że na oczach całego dworu, włącznie z jego własną żoną, uprawia cudzołóstwo. Czytamy u Bluche’a o miłostkach króla: „By spotkać się z tymi pięknymi damami, musi stworzyć całą tajną organizację, zapewnić sobie pomoc diuka Saint-Aignan, milczenie Bontempsa[9]. Biada niedyskretnym (...)”[10]. Brat Ludwika XIV został przez reżysera sportretowany grubą kreską jako dziwaczny, pajacowaty i zepsuty ekscentryk o skłonnościach pedofilskich, ukrywający jednak swoją prawdziwą naturę poszukiwacza absolutu. Bluche w swojej książce całkowicie unieważnia ten konterfekt[11], kreśląc obraz człowieka nietuzinkowego i całkiem poważnego.

Można mieć jeszcze jeden żal do reżysera, i to być może najpoważniejszy – że w swoim barwnym widowisku, mającym aspiracje do reprezentowania współczesnej antropologii historii, pominął – ale to c a ł k o w i c i e – religię. Tymczasem każdy uczeń średniej szkoły wie, że Barok był epoką sprzeczności, wielkiego umiłowania doczesności (hedonizm), ale jednocześnie wielkiego niepokoju metafizycznego i potrydenckiej, wzmożonej religijności. Niech wystarczy w tym miejscu, dla

uwypatnienia przewinienia angielsko-francuskiego reżysera taki oto passus z uczonej książki François Bluche'a: „[...] Francja, która z bardzo dużym opóźnieniem przyjęła zalecenia teologiczne i kanoniczne soboru trydenckiego (1545–1563), wspaniale to opóźnienie nadrabia. Jest w XVII wieku krajem prawdziwie chrześcijańskim, a w każdym razie pierwszym krajem Kościoła rzymskiego, krajem wielkich biskupów, pobożnych zakonnic, doktorów Kościoła [...] i misjonarzy; jest także krajem zamieszkanym przez naród, który dostaje co dzień wskazówki od swoich pasterzy, a którego istnienie i życie codzienne są wyznaczone, modelowane, kierowane przez Kościół”[\[12\]](#). O tych ważnych sprawach w filmie Joffégo głucho. Warto to podkreślić na lekcji języka polskiego poświęconej *Vatelowi*.

Ad. Argument drugi

Vatel umiera, ale pozostaje po nim pamięć o jego sztuce, uczta wszystkich zachwyciła. Tak pisał jeden z krytków o filmie Joffégo: „Sztuka okazuje się tu wartością ocalającą, to do niej odsyła nieustannie warstwa wizualna filmu. Zdjęcia Roberta Fraisse'a (nagrodzone Srebrną Żabą na ostatnim Camerimage) zawierają liczne aluzje do twórczości artystów europejskich. Sekwencja polowania przywodzi na myśl *Polowanie w lesie* Paolo Ucello, pierwszy nokturn w malarstwie europejskim, a sceny przygotowań do uczty to cała seria martwych natur: flamandzkich, holenderskich i w wersji Chardina. Sceny te pozwalają ukazać bujność i nieskończone bogactwo płodów ziemi i morza. Na obrazach flamandzkich mistrzów podobne przedstawienia miały zarazem świadczyć o zasobności domu i emanować sensualnym pięknem, radością płynącą z jego smakowania. Motyw *vanitas* jako załączka zepsucia, ale i śmierci, kruchości ludzkiego życia pojawia się w filmie jako zapowiedź niespodziewanej śmierci głównego bohatera”[\[13\]](#). Trzeba jednakowoż podkreślić, że te wymienione w cytacie walory estetyczne *Vatela*, jak też i wszystkie inne, nie mogłyby zaistnieć, gdyby nie wspaniałe rzemiosło scenopisarskie, reżyserskie i operatorskie zaprezentowane w utworze, gdyby nie znakomicie dobrane i zorkiestrowane środki ekspresji.

Filmowe środki ekspresji, jak w przypadku wszelkich form fabularnych, rozdzielić można na dwie zasadnicze grupy: środki dyspozycji (kompozycji), czyli dramaturgii i środki elokucji[\[14\]](#) (stylu, fonofotograficznego „wystąpienia”).

I Dramaturgia (struktura scenariuszowa, dyspozycja, kompozycja)

Filmowa dyspozycja kształtuje się na etapie pisania scenariusza. Może wprowadzić na planie, podczas realizacji zdjęć, a zwłaszcza na etapie ich montażu, ulec jakiemuś przemodelowaniu, ale to zależy od umowy między reżyserem a scenarzystą i producentem. Tak czy inaczej, poszczególne ogniwa kompozycji, czyli układu elementów świata przedstawionego – czasu, przestrzeni, struktury akcji (logiki, teleologii), bohaterów – są wpisane w dzieło filmowe.

W obrazie Joffégo występują dwie dominanty kompozycyjne, „rywalizujące” ze sobą:

1. „Przestrzeń” kultury baroku. Szeroko zakrojony opis ściśle połączony z opowiadaniem. Dokładne ulokowanie akcji w czasie historycznym i informacją o długości czasu (trzy dni) i jego upływie (napisy anonsujące kolejny dzień fety na cześć króla). Przestrzeń fizyczna i społeczno-kulturowa arystokracji (kondycja ekonomiczna, obyczaje, aksjologia, mentalność) i przestrzeń „podziemia” kuchni pałacowej, proletariatu barokowego.

2. Dramat Vatel (jako symptomat tej chorej kultury), czyli akcja (działania, w tym pokonywanie przeszkód, nakierowane na osiągnięcie celu) związana z owym dramatem. Akcją są: **A.** Działania Vatel zorientowane na realizację mistrzowskiego, pełnego artyzmu, skończenie doskonałego trzydniowego święta na dworze Kondeusza z okazji goszczenia przez niego króla; działania te obejmują zarówno czynności organizacyjno-logistyczne, jak i czysto artystyczne. Vatel jest nieustannie zajęty, w nocy prawie nie śpi, zarówno nocą, jak i w dzień jest obecny nieustannie „na froncie” przygotowań do festynu. **B.** Wątek równoległy/współbieżny wobec wątku **A** to romans z panią de Montausier pozwala ujawnić charakter i psychologiczny *background* majordomusa (kochanka jest „postacią lustrem” wobec Vatel), a przy tym uwyraźnić kontrast między nim a światem, w którym przyszło mu żyć; sympatia nieszczęśliwych kochanków od początku zasadza się bowiem na krytycznym ich obojga odnoszeniu się do kultury dworskiej (zob. **14.30** i **18.11** minuta projekcji), w której zarówno kobiety wysoko urodzone, jak i ludzie nisko urodzeni, jakkolwiek byliby utalentowani czy wykształceni (Vatel cytuje Kartezjusza, którego znał osobiście), są przez sfery dworskie traktowani przedmiotowo. Pozycja kochanków na dworze i ich los ściśle łączą się z kontrastowo ukazaniem życia dworaków i proletariatu. **C.** Drugi wątek poboczny, ale przeciwbieżny, to działania „królewskiego łóżkowego” – Markiza de Lauzun. To jego niegodziwa i nienawistna inicjatywa sprawia, że jeszcze ostrzej rysuje się w filmie obraz pułapki społecznej kobiety w dworskiej kulturze baroku i pogłębia się dramatyzm, w końcu tragizm Vatel.

Ekspozycja i pierwszy punkt zwrotny

Los protagonisty na początku niby łaskawy (jest w sercu zdarzeń, świetnie radzi sobie w trudnych sytuacjach, wszyscy go szanują, wpada w oko pani de Montausier), jednak od pewnego momentu zaczyna przejawiać wyraźną tendencję amelioracyjną (ułożoną gradacyjnie), jak w tragedii. Moment startowy owej amelioracji to jednocześnie pierwszy **punkt zwrotny** (*plot point*, u Arystotelesa - perypetia), zgodnie z klasyczną regułą dramaturgiczną następuje pod koniec **ekspozycji**, która zawiera dynamiczną prezentację przygotowań do goszczenia króla, m.in. przydział pokoi dla gości, sprzątanie pomieszczeń pałacowych, zbliżanie się do pałacu Kondeusza, pokazane w montażu równoległym do zdarzeń w pałacu, sznura karet wiozących gości, przyjęcie króla, przedstawienie postaci pobocznych wątków, inicjowanie owych pobocznych wątków – np. romansu Vatel, relacji z bratem króla, relacji króla z Konduszem (król chce księcia pozyskać do prowadzenia wojny, ale jak najtaniej) oraz prezentację Vatel, która jest dla niego bardzo pozytywna; spotkanie z madame de Montausier to także zdarzenie

pozytywne, bo ochmistrz Kondeusza rozbudza u niej ciepłe zainteresowanie swoją osobą. Pierwszy *plot point* musi wprowadzać zaniepokojenie widza o los VATELA: dokładnie po 25 minucie podchodzi do Vateła markiz de Lauzun, który przed momentem skonstatował nawiązanie wzrokowego kontaktu przez Vateła i madame Montausier, niedwuznacznie dając protagoniście do zrozumienia, żeby trzymał się z dala od dwórki królewskiej. Tu się zaczyna konflikt/konfrontacja Vateła i Lauzuna oraz całego systemu dworskiego porządku kultury.

Konfrontacja to część scenariusza następująca po ekspozycji i trwa do kulminacji i rozwiązania oraz zakończenia (wyciszenia, czasem epilogu; obejmuje ułożone gradacyjnie *plot pointy* mniejsze i jeden punkt zwrotny zasadniczy prowadzący do kulminacji). „Owoce i kwiaty w kolorze ciała i krwi. Ciało i krew” - cedzi nienawistnie polecenie dla Vateła, który ma przygotować cukierniczy wyrób na schadzkę króla z panią de Montausier, a treść i ton tego zlecenia stanowią pierwszą antycypację śmierci bohatera. Pierwszy *plot point*. Kolejne pogorszenia kondycji świetnego ochmistrza: bohater dostaje reprimendę od Kondeusza za niedopilnowanie, aby żadne przykre wydarzenie nie zmąciło spokoju króla (tu: chodzi o wtargnięcie do pałacu „wariatki” z ludu, oskarżającej władcę o spowodowanie śmierci jej syna); król przychodzi na schadzkę z madame de Montausier, w pierwszym planie (świetna głębia ostrości) widać zamówienie sporządzone przez Vateła (owoce i kwiaty w kolorze ciała i krwi); madame po nocy z królem w łóżku przegląda się w lustrze, jak Afrodyta na obrazie Diego Velasqueza pt. *Wenus z lustrem*, ale z efektem odmiennym – nie samoafirmacji, ale niechęci do siebie; zamówione lampiony mające upiększyć przyjęcie nadchodzą jako przesyłka kompletnie zniszczona; kolizja Vateła z bratem króla; służąca przynosi kwiat z cukru dla pani de Montausier od Vateła, ale upuszcza go i niszczy; śpiewaczka pyta, czy będzie krew podczas uczyty, i dostaje zapewnienie od Vateła, że będzie (i dosłownie: najpierw zginie stajenny podczas spektaklu, a na końcu sam Vatel); markiz de Lauzun dostaje na polowaniu ponownego kosza od Madame, co źle wróży ochmistrzowi; Vatel kaleczy się podczas pracy w podziemiu kuchni; nadciągają chmury, wiatr się zrywa, nadchodzi burza; po krótkim spotkaniu z Vatelem madame zauważa, że jest śledzona przez służącego Markiza; Vatel dostaje liścik od swojej madame: „Strzeż się Lauzuna”; zegar ścienny Vateła przestaje chodzić; bohater mówi o sobie po wielogodzinnej pracy: „Cały śmierdę”; nagle odczuwa trwogę (po prostu lęk jako objaw neurotyczny wynikający z nadmiaru napięcia) radzi się w tej sprawie lekarza; Kondeusz przegrywa Vateła w karty. Oczywiście trzeba wspomnieć, że są także perypetie odwrotne aksjologicznie, dające widzowi co do losów bohatera nadzieje na tryumf, ale jest ich znacznie mniej od tych negatywnych. I jeszcze jedno warto by może podkreślić w rozmowie z uczniami o kompozycji filmu: większość owych „nas wozie” czy też „pod wozem” dotyczących Vateła ma charakter symboliczny, znakowy, gdyż bohater w zasadzie nie uczestniczy w typowej dla klasycznej fabuły, bezpośredniej konfrontacji, nie walczy, nie pokonuje przeszkód, ponieważ ważniejszy jest w narracji filmowej opis jego postawy jako artysty, przeciwstawiającej się podłości i przemocy feudalnego świata; właściwie każda scena z Vatelem jest tylko po to, by go raczej scharakteryzować, niż ukazać w konfrontacji.

Drugi plot point, prowadzący do kulminacji zjawia się w scenie gry w karty między królem i Kondeuszem. Kondeusz, choć z bólem, ale jednak – aby przypodobać się władcy – zgadza się rzucenie na karciany stół losu swego ulubieńca. Kulminacją będzie potem brak na czas dostawy owoców morza i implikacja – samobójstwo protagonisty. Zakończenie, wyciszenie, rodzaj denuemen czy nawet pewien epilog zjawia się – oczywiście – na końcu. Ma smak gorzko ironiczny: mimo nieobecności organizatora uczty w dzień ostatni – jak głosi cytowany na końcu filmu fragment listu pani de Sevigné – uczta była wspaniała, stanowiła doświadczenie do zapamiętania na całe życie. Ten smak jest jednak także przyprawiony tryumfem – Vatel zginął, ale jego dzieło wzbudziło podziw.

Postacie

Każdy z osobna bohater i w relacjach z innymi, szczególnie protagonista, to także sprawa kompozycji. Cechą „obowiązkową” postaci protagonisty powinna być jakaś osobowościowa sprzeczność. Vatel pochodzi z gminu, ale talenty, umysł i serce (uczuciowość i moralność) posiada arcyszlacheckie. Niemniej jest postacią trochę jednowymiarową, ponieważ nie ma w sobie cechy, wady – u antycznych bohaterów była to prawie zawsze *hybris* (pycha – która byłaby odpowiedzialna za jego zbłądzenie; właściwie Vatel nie błądzi, jest „idealny”, nawet sam decyduje o tym, kiedy powinien pożegnać świat. Jego rysunek psycho-moralny może być również przyczynkiem do postrzegania filmu jako tendencyjnego utworu z tezą.

Wokół protagonisty powinny działać postacie lustra, to znaczy takie, których zachowania czy działania pozwalają uwydatnić jego cechy. Oczywiście oprócz postaci luster sprzyjających Vatelowi (Madame de Montausier czy Gourville) jest jeszcze antagonistą – markiz de Lauzun. Ciekawą postacią z punktu widzenia znaczenia dramaturgicznej konfiguracji bohaterów jest brat króla, który stanowi odwrotność postawy Vatela przy identycznym celu w perspektywie ogólnej (paralela à *reoburs*?) – dążeniu do absolutnej wolności: królewski brat odnajduje poczucie wolności w nieustannym przebieganiu ludźmi, z którym obcuje, a Vatel jest wolny, ponieważ nikomu nie oddaje się we władanie (dlatego odbiera sobie życie, gdy okazuje się, że jego „właściciel” przegrał go w karty do króla.

Dialogi czy monologi

Słowo, w różnej postaci, ale tu nas zajmują zwłaszcza dialogi i monologi, także – częściowo – należą do dyspozycji (kompozycji). Od tego, jakie miejsce zajmują w układance puzzli scenariusza, zależy na przykład tempo narracji, gdyż z reguły dialogi zwalniają bieg akcji. Mogą jednakże czynić go bardziej płynnym lub po prostu bystrym, jeśli wyposażone są w elementy dramaturgiczne, tzn. posuwające akcję naprzód (kiedy np. koniec rozmowy bohaterów zapowiada kolejną scenę). Przypomnijmy, że **funkcja dramaturgiczna** to jedna z podstawowych funkcji dialogów czy monologów w opowieściach wszelkiego typu. Przykłady w narracji *Vatela* są bardzo liczne, zwróćmy uwagę w takim razie tylko na jedną sytuację, w której wypowiedź bohatera pełni rolę tranzykcji: w końcówce sceny rozmowy Vatela z bratem Ludwika XIV, w której temu drugiemu towarzyszy ferajna błazeńskich

dworaków, Filip mówi do towarzyszącego mu także Lauzuna: „Chodźmy, Lauzun, obiecano nam muzykę. Muzyka jest moją słabością. Po cięciu (1/24 sekundy) następuje scena ze śpiewaczką. Inna funkcja, także opracowywana już na etapie scenariusza, to **charakteryzowanie bohaterów** przez to, jak mówią, jakich używają słów, jakiej frazeologii, jakiej składni. Język Vatel jest przyzwoity, pozbawiony wulgaryzmów, ironii, złośliwych zwrotów; w języku Filipa mieszają się dwa poziomy – elegancja, kultura, inteligencja z szyderstwem oraz nieskromnością. Król mówi niewiele, ale zawsze z poczuciem pewności, determinacji, używając wyrażeń kategorycznych i jednoznacznych. I wreszcie **funkcja informacyjna**, najbardziej podstawowa, służąca dostarczeniu widzowi czy czytelnikowi danych niewyeksponowanych w samych zdarzeniach czy działaniach postaci. Możliwość uczestniczenia przez słowo dialogowe, czy czasem pisane, na przykład w liście czy notatce, w budowaniu dramaturgii, pełnienia funkcji istotnej dla kompozycji całości jest tu niekwestionowana. Istotne informacje o przeszłości Vatel, docierają do widza z dialogów; o tym, że dla protagonisty niebezpieczny jest de Lauzun, czytamy wraz z Vatelem z liściku do niego od madame de Montausier, a krzepiącą informację o sprzyjaniu Vatelowi przez brata króla anonsuje mu jego przyjaciel Gourville.

W ramach funkcji informacyjnej, powiedzmy nieco poszerzonej, słowo – w różnej postaci – może budować **dyskurs filmu**, jego całościową semantykę, która czasem układa się w rozumowanie. W filmie Joffého kilka wypowiedzi samego Vatel buduje ten dyskurs. Kiedy mówi do pani Montausier, że ma władzę tworzenia, zadziwiania; gdy pięknie odpowiada Filipowi Orleańskiemu (bratu królewskiemu), że obaj szukają tego samego – absolutu, ale na inne sposoby: Filip przebierając w niezobowiązujących przyjaźniach i znajomościach, a Vatel w rezerwie do wszystkich, w nieoddawaniu siebie nikomu. Albo jeszcze moment wcześniej, kiedy – dla odparowania pożądań Monsieur Filipa cytuje Kartezjusza, wierzącego, że każdy człowiek jest zdolny do zapanowania nad swymi namiętnościami. Oczywiście same w sobie te sentencje nie tworzyłyby dyskursu, dyskusji, ale przeciwstawiają się one rzeczywistości, która Vatel niszczy, zatem w kontrze do owego patologicznego świata owe sentencje wraz z całościową postawą Vatel są dyskursem.

Wszelkie fragmenty dialogowe czy monologowe mogą, jak już wspomnieliśmy, opóźniać narrację, czasem czynić ją bardziej płynną czy nawet bardziej dynamiczną. Ale nie tylko tempo narracji może być modelowane przez umiejscowienie w strukturze dramaturgicznej dialogu czy monologu. Część werbalna struktury może odgrywać rolę semantyczno-ekspresywną w zależności od tego, jak jest ulokowana wobec innych elementów fabuły, scen, obrazów czy innych fragmentów werbalnych. Fragment listu pani de Sevigne, cytowany spoza kadru na końcu filmu, łączy się semantycznie z tym, co mówił Vatel o swojej władzy tworzenia i zadziwiania; fragment listu markiza de Lauzun, czytany spoza kadru na samym początku projekcji, informuje dokładnie o czasie i miejscu akcji – razem z tym końcowym fragmentem epistolarnym tworzy kłamrę opowieści; we wspomnianej scenie koncertu śpiewaczki, naprawdę wizualnie wręcz

oszałamiającej, tworzącej wraz z sopranem wokalistki całość niezwykle harmonijną, Kondeusz szeptem informuje króla, że „wariatka”, która ośmieliła się zakłócić spokój króla wołaniem o sprawiedliwość wobec losu nieżyjącego z powodu króla jej syna, została już wychłostana – ten fragment sceny jest jak przysłowiowy dziegieć wrzucony do beczki miodu i przypomina o patologicznych fundamentach świata portretowanego w filmie.

II Elokucja – aktorstwo, zdjęcia (tu: wszelkie efekty, np. wybór obiektów – ze względu na opowiadanie czy też opis, plany, czyli odległości obiektów od kamery, ustawienia kamery) i – zwłaszcza – montaż.

Elokucja *Vatela* jest szczególna, ponieważ znakomicie łączy techniki opowiadające, zwłaszcza montaż dramaturgiczny i montaż analityczny, z opisowymi, którym z kolei sprzyja montaż skojarzeniowy i montaż całkujący, oparty na unikaniu cięć i łączeniu elementów przedstawianych w jednym ujęciu (m. wewnątrzuciowy) poprzez: stosowanie głębi ostrości, ruchów kamery, ruchów obiektu w stosunku do kamery i długich ujęć.

Aktorstwo: Ogólnie dostosowane do intencji reżyserskiej – skompromitowania dworskiej kultury barokowej Francji; za dużo przesady, przerysowania, aż do śmieszności, zwłaszcza w grze Tima Rotha czy Arielle Dmbasle w roli księżniczki de Conde (żony Kondeusza) czy Murray Lachlan Young jako brat króla – Filip Orleański (Monsieur) i aktorzy grający jego świętę-ferajnę; zrównoważoną grę, realistyczną, profesjonalną i sugestywną reprezentują Gerard Depardieu w roli Vatela, Uma Thurman w roli madame de Montausier, Timothy Spall jako Gourville oraz – naprawdę bardzo przekonujący – Julian Glover w roli Kondeusza nadający postaci księcia cech rozwagi, a jednocześnie tragizmu;

Zdjęcia, montaż, kamera - analiza wybranych scen, sekwencji:

- **Krótką sekwencją** miniprologowa (przed napisami filmowymi) zawiera audiowizualną prezentację listu Markiza de Lauzun, pierwszego pokojowca króla, do Kondeusza, obejmuje następujące treści i formalne rozwiązania:

- listowna informacja o nadchodzącej wizycie króla na dworze Kondeusza i dokładne parametry czasowe i przestrzenne fabuły (kwiecień 1671[15]);
- kontrapunkt wizualno-dźwiękowy naturalny: treść ujawnia się w słowach wygłaszanych przez niewidzianego na ekranie (dlatego – kontrapunkt[16]) Markiza, a przy okazji widz obserwuje **w zbliżeniu** sposób pisania w czasach Baroku, pióro maczane w inkaucie oraz eleganckie, kaligraficzne pismo z epoki na papierze delikatnie wchłaniającym inkaust;

- jazda kamery, najpierw po barokowym, bujnie kolorowym fresku o treści mitologicznej, dionizyjskiej, po różnych egzotycznych przedmiotach wyposażenia pokoju (np. świecznikach, książkach oprawionych w skórę, obrazach, pieczęci itp.)

stanowi wspaniały wstęp do prezentacji bajecznie wyposażonych wnętrz barokowego pałacu i plastycznego klimatu całego filmu.

- **Sekwencja prologowa z napisami** (trwająca ponad cztery minuty):

- Kondeusz, pokojowiec królewski – Markiz de Lauzun oraz służący Markiza dokonują przeglądu pałacowych pokoi i rezerwują dla poszczególnych osób ze świty dworskiej, to staje się sposobem na ukazanie pałacu od wewnątrz; towarzyszą temu nieustanne panoramujące jazdy kamery oraz różne jej ustawienia, przeważnie z perspektywy żabiej, gdy szlachta widziana jest z dołu przez pracujące w pocie czoła służące nad czystością podłóg, lub z perspektywy lotu ptaka, gdy chodzi o ukazanie pewnej rozległej przestrzeni pałacowej;

- w tej sekwencji w krótkich ujęciach równoległych wobec ujęć z Konduszem i Lauzunem ukazany jest Vatel – nieustannie czymś zaabsorbowany, zajęty, przejęty, niewyspany, przepracowany, a mimo to uprzejmy i życzliwy, a również pogodny wobec służby; nie od razu jest ukazany w planie pełnym – przez jakiś czas widzimy jego postać częściowo, co daje efekt retardacji powodującej uatrakcyjnienie bohatera; pośród jego wyposażenia gabinetowego widzimy piękne papugi uwiązane łańcuchami do podłoża, na którym stoją (ten obraz jest jednym z kilku symbolizujących niewolniczą kondycję Vatele) oraz szablę na drzwiach, która potem stanie się narzędziem skutecznego samobójstwa bohatera;

- elementem kontrastowym w całej sekwencji jest – zapowiadający antytezę rozciągającą się na cały film – ukazywanie ciężkiej pracy prostych robotników i robotnic, zaangażowanych do czynności przygotowawczych, związanych z przyjęciem króla na dworze Kondeusza;

- dopełnienie tego sugestywnego, czasem wręcz drastycznego kontrastu stanowi ukazanie w montażu równoległym nadjeżdżających dyliżansów z wielką ilością dworskich gości, a wśród nich uwydatnione panie – albo znudzone i oddane mechanicznemu odmawianiu różańca, albo zepsute, lubieżne i już w karetach niedwuznacznie flirtujące;

- **Sekwencja w „podziemiach”** (7min. 18sek. – 7min. 33 sek.), czyli w kuchni pałacowej, kiedy Vatele nawiedzają wierzyce, w kuchni, która w istocie wygląda jak gastronomiczno-kulinarne katakumby, gdzie w przeciwieństwie do przestrzeni pałacowych nie ma zbyt dużo miejsca i gdzie, poza barwnymi owocami i warzywami, dominuje kolor mroku i szarości;

- w przeciwieństwie do próżniactwa dworaków tu widzimy nieustannie wytężoną pracę,

- wspaniale w tej sceno-sekwencji (to uprawniony i używany w filmoznawstwie termin) działa kamera, która nieustannie wędruje, zwłaszcza postępując za dynamicznie poruszającym się Vatelem (9min. 18sek. – 9min. 33 sek.), rejestrując nie tylko jeden plan, ale również – dzięki głębi ostrości uzyskanej szerokokątnym

obiektywem – drugi czy trzeci, a w każdym takim ujęciu w tych głębszych planach dzieje się coś istotnego;

- takich sekwencji z wędrującą kamerą i ujęciami zabudowanymi w głąb kadru jest BARDZO wiele w filmie;

- **Królewska defekacja** - to spektakl sam w sobie, mistrzowsko dobrany jako egzemplifikacja teatralizacji życia w Baroku.

- ukazywanie króla z użyciem synekdochy (część zamiast całości), generującej efekt retardacji – już od momentu jego przyjazdu i wychodzenia z karety, kiedy widzimy tylko jego stopy i łydki od tyłu; w scenie ekskrementacji słyszymy kontrapunktowo tylko głos króla, który uskarża się na trudy czynności, na której właśnie się koncentruje, ale jego samego nie widzimy i upłynie jeszcze dość długa chwila, zanim spojrzymy w twarz Juliana Sandsa, pysznie, choć z pewnym przerysowaniem, odtwarzającego postać Króla Słońce;

- ponownie swoją wartość narracyjną uwydatniają w tej scenie jazdy kamery i głębia ostrości: w pewnym momencie w kadrze widnieją wyraźnie cztery plany: od tyłu widziani – król i jego służący zdejmujący władcy nakrycie głowy, lekko po lewej doradca króla Colbert, w głębi lekko po prawej strażnik na czerwono ubrany i jeszcze głębiej lekko od niego po lewej odbicie w lustrze owego służącego zdejmującego nakrycie głowy króla (16 min. 33 sek.);

• **Sceny z „podziemia”**

Podziemiem nazywam kuchnię pałacową, królestwo Vatel, która, choć wielokrotnie widać w niej motywy barwne, np. owoce czy warzywa w wielkich ilościach, to jednak *en bloc* jest ciemno- lub jaśniej trochę, ale bura. Zdjęcia pokazujące dwór to świat barw i tematów Paula Rubensa, a świat „podziemia” – Rembrandta. W tym drugim przypadku prawie zawsze istotny jest ŚWIATŁOCIEŃ, czyli skomponowanie kadru przy pomocy naturalnych źródeł światła, pozostawiających niektóre elementy sceny więcej, a inne mniej doświetlone. Warto przy tym przypomnieć uczniom, bądź poinformować ich, że światłocień to technika odkryta w Baroku i stosowana przez większość artystów epoki.

Wspaniałe antytetyczne/kontrastowe przejście od barwnych fajerwerków do półmroku światłocienia tunelu łączącego „podziemie” z podwórcem pałacu pojawia się w 74 min. 24 sek. projekcji.

Inna frapująca artystycznie scena z „podziemia” to sytuacja z lekarzem Kondeusza – doktorem Bourdelot (wściekającym się, że nie ma w dostawie ptaków przeznaczonych na terapię podagry księcia) - 29 min. - 29 min. 30sek. Najpierw widzimy gniewnego lekarza w planie pełnym z głębi (jeszcze niezbyt zauważalnej) jadalni pracowników „podziemia”, po chwili natomiast, po cięciu głębia się wyostreza – scena gniewu lekarza widoczna jest z pozycji, w której widzimy też pochylonych nad posiłkiem, zmęczonych, spoconych, do połowy rozebranych proletariuszy. Potem następuje wspaniały ruch kamery do tyłu po krzywiźnie, dzięki

czemu głębia się jeszcze bardziej wyostreza, widzimy więcej atrybutów podziemia, m.in. piec ogromny, a jednocześnie wciąż oglądamy rozsierdzonego medyka idącego w stronę kamery. Tę sceno-sekwencję kończy – i jednocześnie zaczyna kolejną – mikrosцена w planie bliskim siarczystego mycia głowy w zimnej wodzie przez rozzłoszczonego eskulapa.

Inna ciekawa sceno-sekwencja z „podziemia” to pokazanie pracy kucharzy i pomocy kuchennych jak we współczesnym reportażu (21min. 50sek. – 22min. 15sek.) – krótkie ujęcia ukazujące w zbliżeniach sprawnie działające dłonie kucharzy, potem kamera w ruchu w planie pełnym uwidacznia inne elementy produkcji – czynności i przedmioty (np. ogromne wazy) oraz Vatela nieustannie w akcji, tzn. dozorującego pracę kuchni.

- **Scena ze śpiewaczką** (18min.45sek – 18min.49sek)

Fenomenalnie rozpoczęta! Robi iście barokowe wrażenie: widzimy śpiewaczkę w prostopadłym ujęciu z dołu, z całkiem bliskiego dystansu, w tle nad nią dostrzegamy pyszne plafony. Alt śpiewaczki i sakralna treść pieśni kontrastują z kompromitującym śpiewaczkę ujęciem z perspektywy żabiej i z całościowym jej portretem (z kilku scen wynika, że to kompletna zepsuta, zmanierowana i amoralna – to ona nakłania Kondeusza, którego jest żoną, do przyjęcia karcianego zakładu o osobę Vatela) oraz z ujęciami, następującymi płynnie dzięki ruchowi kamery po kadrach ze śpiewaczką, pustych i znudzonych twarzy dworaków i króla obecnych na koncercie.

- **Powitanie króla** (22min. 25sek. – 25 min. 50sek.)

Znakomita scena/sekwencja scen mniejszych. Widzimy barokowe **theatrum** w pełnej krasie dzięki znakomitej „manipulacji” montażowej:

- Vatel, schowany z flecistami dekoracją, poleca im grać,

- następuje wejście króla (najpierw w sekwencji synekdochicznej i jednocześnie retardacyjnej – buty króla, następnie w planie pełnym cała jego postać pośrodku theatrum),

- theatrum powitania króla na pierwszej uczcie jest samo w sobie niezwykle efektowne, ale jego splendor znacznie uwydatnia praca kamery i montaż (różne plany, ruchy kamery, ustawienia jej z dołu czy z góry) oraz włączenie dodatkowych, diegetycznych, technik obrazowania (chodzi o obrazy mające źródło w urządzeniach ulokowanych w fabule, czyli w diegezie, np. zastosowanie lustra czy lunety przez Vatela, który używa ich, by obserwować zza ogrodzenia różne miejsca uczty),

- sekwencję kończą ujęcia dramaturgiczne, tzn. rozwijające akcję: Vatel przygląda się przez lunetę Madame, ona to zauważa z satysfakcją i powagą, zauważa to także Markiz i już gotowi się do przeciwdziałania),

- **Pierwsza scena gry króla i Kondeusza w karty**

Znakomicie uwidacznia się tu gra planów, zwłaszcza bliskich z twarzami bohaterów, i ich mistrzowska gra aktorska w oddaniu subtelnych emocji (zwłaszcza Umy Thurman odgrywającej zmieszanie i upokorzenie kobiety będącej „na ustach wszystkich” z powodu bycia kochanicą króla). Ale równie świetnie została wykorzystana głębia ostrości: w dwu ujęciach dzięki szerokokątnemu obiektywowi i zabudowaniu planu filmowego w głąb widzimy treść sceny w kilku planach, z których każdy wnosi coś do całości. W tym wypadku mimiczne i gestyczne komentarze do gry oraz do obecności Madame de Montausier.

Śmierć Vatela

Jest to scena wstrząsająca sama w sobie – bohater nabija się na ostrze szpady (wcześniej widzieliśmy ją wiszącą na drzwiach pokoju Vatela), ale przydaje jej ekspresji sposób ukazania, tzn. poprzez figurę metonimii/synekdochy – część zamiast całości. Nie obserwujemy bowiem całości zdarzenia tylko jego fragmenty – nogi Vatela, potem płynącą krew i westchnienia człowieka zadającego sobie śmiertelne ciosy. Można by się zastanowić z uczniami, czy ta metonimia jest jednocześnie eufemizmem, czy też wzmocnieniem siły wyrazu sceny. Reżyser zastosował w niej tzw. przestrzeń pozakadrową. Być może jest w takim zobrazowaniu śmierci bohatera coś więcej niż metonimia, niewykluczone, że metafora, gdyż Vatel w świecie dworu był w istocie na marginesie, nie był w pełni zauważany, doceniany, traktowany podmiotowo; metaforyczność ujawnia się tu poprzez relację podobieństwa[17] między sposobem ukazania śmierci Vatela a jego kondycją/pozycją na dworze, kondycją człowieka arcyważnego, a żyjącego w cieniu, niewidocznego i w sensie społecznym – bez praw, pozbawionego podmiotowości.

Dr hab. Sławomir Bobowski, prof. UWr

Uniwersytet Wrocławski

XVI LO we Wrocławiu

[1] Dialog i monolog również mogą uczestniczyć w narracji, np. poprzez funkcję dramaturgiczną, czyli wtedy, gdy posuwają akcję do przodu implikując, zapowiadając kolejne zdarzenie czy zdarzenia.

[2] Paweł Majewski, *Samobójstwo Vatela*, „Kultura Liberalna” nr 55, luty 2010. <https://kulturaliberalna.pl/2010/02/02/majewski-samobojstwo-vatela/>

[3] Cytat pochodzi ze znanego w literaturze francuskiej zbioru listów pisanych przez panią de Sevigné do córki.

[4] *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, oprac. Kazimiera Żukowska, PIW, Warszawa 1977, s. 323-324.

[5] Czesław Miłosz, *Miłość*, /w:/ tegoż, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

[6] F. Bluche, s. 16.

[7] Tamże.

[8] „Nie należy sądzić, że Ludwik XIV pełni swoje obowiązki w przerwach między rozrywkami. Dzieje się odwrotnie: przechadzki, polowania i >>apartamenty<< odbywają się w przerwach między naradami i audiencjami”. F. Bluche, s. 21.

[9] Bentomps to najbardziej zaufany pokojowiec władcy, znający wszystkie jego tajemnice alkowy – odpowiednik postaci filmowej markiza de Lauzuna, zobowiązany był, jak głosi przytoczony cytat do absolutnej dyskrecji, tymczasem w filmie Lauzun jest wręcz błazeńsko niedyskretny.

[10] F. Bluche, s. 19.

[11] F. Bluche, s. 27.

[12] Bluche, s. 117.

[13] Cherry3, *Wielki dramat małego artysty*, Filmweb: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Vatel-1302>

[14] Dyspozycja i elokucja to pojęcia z retoryki, do których jestem bardzo przywiązany, gdyż są bardzo trafne etymologicznie: dyspozycja to nadanie elementom świata przedstawionego określonej „pozycji”, elokucja natomiast pochodzi od łac. „elocutio”, co znaczy wysłowienie, styl, język.

[15]

Jest to autentyczny termin wizytowania przez Ludwika XIV pałacu Kondeusza w Chantilly.

[16] Dźwięki naturalne, włącznie z dialogami czy monologiem, można montować z obrazem **synchronicznie**, wtedy słyszymy z ekranu dźwięk i widzimy jego źródło. Inne, bardziej „całkujące” opowiadanie sposoby, to **wiązania kontrapunktowe: naturalne**, jak w owym prologu do *Vatela* (słysząc głos mówiącego, nie widać mówiącego, ale moglibyśmy go zobaczyć); **asocjacji**, kiedy słyszymy dźwięk, którego źródło nie znajduje się w naturalnej bliskości wobec wizualnej akcji i którego obecność tłumaczy się jedynie racjonalnym skojarzeniem (np. dźwięki rozmowy sprzed lat, którą przypomina sobie bohater w miejscu, w którym ona się

odbyła). Zob. Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, rozdz. XXI *Kontrapunkt wizualno-dźwiękowy*.

[17] Metonimia opiera się na realistycznej przyległości – nie widzimy w całości postaci zabijającego się Vatel, a czyn jego jest dla nas czymś oczywistym, ponieważ docierają do nas elementy sytuacji logicznie przylegające” do tego zdarzenia i je dla nas reprezentujące (wzdychanie człowieka zadającego sobie śmierć, krew pojawiająca się na drzwiach i ln.).

Linki:

- https://biuletynpolonistyczny.pl/pl/articles/zrodla-wiedzy-i-materialy-pomocne-w-zdalnej-edukacji,192/details?page=1&per_page=10&page=4&per_page=10&o=-article_is_promoted,-article_date_add
- <https://biuletynpolonistyczny.pl/pl/articles/historia-i-sztuka-online-przeglad-wybranych-wystaw-i-kolekcji-cyfrowych,148/details>
- <https://biuletynpolonistyczny.pl/pl/articles/ibl-dla-szkol,150/details>
- <https://biuletynpolonistyczny.pl/pl/articles/warsztaty-maturalne-olimpiady-literatury-i-jezyka-polskiego,186/details>

Słowa kluczowe: edukacja, literatura, Vatel, materiały, dydaktyczne, dydaktyka, uczniowie, język polski

Autor: Sławomir Bobowski