



EduAkademia.pl

prace naukowe na zlecenie

Praca-magisterska-przykład-25

Antropologia jedzenia w filmie fabularnym

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo - wiedza o kulturze

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona

Streszczenie

Praca zawiera analizę i interpretację trzech filmów, które według autorki zasługują na miano najważniejszych filmów poświęconych jedzeniu w historii kina: Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek Petera Greenawaya, Wielkie żarcie Marco Ferreriego i Uczta Babette Gabriela Axela. Przybliżono status oraz cechy charakterystyczne filmów, a także wykazano podobieństwa i różnice w ujęciu kategorii jedzenia w każdym z nich. Omówiono sposoby kreowania świata przedstawionego oraz rolę jaką odgrywają w nich sceny z udziałem jedzenia: spożywania posiłków, obrazy produktów spożywczych, ujęcia gotowych dań. Starano się odnaleźć i przeanalizować sensory, jakie wyłaniają się ze scen, w których głównymi bohaterami stały się różnego rodzaju pokarmy. W celu analizy każdego z filmów i uporządkowania treści użyto płaszczyzn będących kluczowymi zagadnieniami antropologicznymi: karnawał, obrzędy przejścia, czas święty, przestrzeń święta. Odwołano się również do symboliki kolorów, świata symboliki chrześcijańskiej, obecności malarstwa oraz do kilku klasycznych dzieł z dziedziny antropologii kultury.

Słowa kluczowe:

antropologia jedzenia, jedzenie w kulturze, filmy o jedzeniu, przestrzeń, symbol, kolor, karnawał, rytuał przejścia.

Anthropology of food in feature film

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I	12
Uczta we francuskiej restauracji: Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek	12
1.1. Świato-przestrzenie	12
1.2. Strategie ukazywania przestrzeni w filmie Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek	14
1.3. Katalog ironicznych przestrzeni: kolor i postać	18
1.3.1 Obecność malarstwa	22
1.4. Co mówi jedzenie? Funkcje jedzenia w filmie Kucharz...	28
1.4.1. Opowieść o czasie	29
1.4.2. Opowieść o bohaterze	30
1.4.3. Opowieść o społeczeństwie	31
1.4.4. Opowieść o ciele	34
Rozdział II	36
Filmowy obrzęd przejścia: Wielkie żarcie	36
2.1. Oburzenie widza: szok i zagubienie	36
2.2. Wielkie żarcie jako dramat fizjologiczny	38
2.3. Ferreri a Greenaway: pokrewieństwo tematów, rozbieżność formy	39
2.4. Wielkie żarcie a obrzęd przejścia. Triadyczna konstrukcja filmu	40
2.4.1. Prolog: zerwanie z dotychczasowym życiem. Bohaterowie i ich przestrzenie	41
2.4.2. Faza liminalna i ustanowienie communitas	46
2.4.3. Gastronomiczny karnawał	51
2.4.4. Ciało karnawałowe – ciało groteskowe	54
2.4.5. Przejście do śmierci: finał seminarium i problematyczne zwycięstwo	59
2.5. Grzeszny spektakl abject art: tabu i obżarstwo	60
2.6. Jedzenie w Wielkim żarciu: ujęcie, funkcje, podsumowanie	63
Rozdział III	65
Pokarm dla duszy: Uczta Babette	65
3.1. Uczta Babette jako anty-żarcie	65
3.2. Paradoks pobożności – lenistwo duchowe	67
3.3. Struktura czasowo-przestrzenna filmu	70

3.3.1. Czas święty a czas świecki. Powrót do czasu źródła	73
3.3.2. Święta przestrzeń i najważniejsze symbole: taniec, studnia	75
3.4. Uczta doskonała	79
3.4.1. Kwantyfikatory uczty	80
3.5. Filmowy motyw ostatniej wieczerzy	83
3.6. Nieoczywista religijność filmu	87
3.7. Opowieści o jedzeniu	90
3.7.1. Jedzenie: afirmacja życia, afirmacja siebie	90
3.7.2. Francuska uczta: niebezpieczeństwo i grzech	92
3.7.3. Powrót świadomej wiary	93
3.7.4. Jedzenie jako katalizator ponownego ustanowienia wspólnoty	94
Zakończenie	96
Bibliografia	100
Filmografia	103

4

Wstęp

Jedzenie jest obecnie tematem niezwykle popularnym. Za sprawą niezliczonych programów kulinarnych, blogów internetowych, ksiązek kucharskich niemalże każdy uważa się za eksperta w sprawach odżywiania. Powstaje wiele filmów opowiadających o jedzeniu. Faktem jest jednak, że większość z realizacji tego typu to produkcje mało ambitne, przeznaczone raczej do weekendowego oglądania niż poważnej analizy i interpretacji. Filmy takie jak: Czekolada¹, Julie i Julia², Bon Appetit³, czy Życie od kuchni⁴ to tylko niektóre produkcje ostatnich lat. Niestety nie mogły stanowić tematu naukowego opracowania. Napisanie o nich pracy magisterskiej opierającej się na analizie i interpretacji dzieła filmowego byłoby niemożliwe. Mimo dużej dbałości twórców o estetyczne, wyszukane, atrakcyjne prezentowanie pokarmów na ekranie, po dołdniejszym zapoznaniu się z tymi filmami, zaliczającymi się przeważnie do gatunku komedii romantycznych, okazywało się, że sceny z udziałem jedzenia rzadko kiedy niosą za sobą jakiegokolwiek naddane sensory. Pokarmy są tam jedynie pokarmami, dekoracją, powierzchownością. Próby nadawania im symbolicznych znaczeń czy interpretowania ich w kategorii kodu niosącego informacje symboliczne byłoby bezsensowne. Celem twórców nie było w tym przypadku stworzenie głębszego dzieła operującego piętrowymi metaforami, ukrytymi znaczeniami czy chociażby nastawionego moralizatorsko, a jedynie nakręcenie filmu rozrywkowego.

Dużo lepiej prezentuje się zasób dokumentalnych filmów kulinarnych. Nierzadko poruszają one ważne i ciekawe tematy. W tej grupie wymienić można chociażby film Kucharze historii⁵, który opowiada o najważniejszych konfliktach zbrojnych XX wieku z perspektywy kucharzy wojskowych. Opowieści obejmują między innymi II wojnę światową, wojnę w Afganistanie i Jugosławii. Wypowiedzi dotyczące kuchni wojennej pochodzą od kucharzy niemieckich, rosyjskich, żydowskich, serbskich czy chorwackich. Kucharze historii to film, który ukazuje wielką różnorodność doświadczeń, gdzie wojna i kuchnia tworzą nierozdzielny duet.

Należy wspomnieć również o takich realizacjach jak *Super Size Me*⁶, która dotyczy problemu śmieciowego jedzenia i wielkich koncernów karmiących ludzi fast foodem jak

1Reż. Lasse Hallstrom, Wielka Brytania, USA 2000.

2Reż. Nora Ephron, USA 2009.

3Reż. David Pinillos, Hiszpania, Niemcy 2010.

4Reż. Scott Hicks, Australia 2007.

5Reż. Péter Kerekes, Austria, Czechy 2009.

6Reż. Morgan Spurlock, USA 2004.

5

również o film *Chleb nasz powszedni*⁷, który przybliży procesy powstawania produktów żywnościowych: od hodowli i zabijania zwierząt, po masowy zbiór i transport na ogromne odległości owoców i warzyw. W filmie nie ma dialogów, nie pada żaden komentarz. Ascetyczna forma podkreśla nieludzki system globalnej produkcji żywności, która nierzadko przebyła kilka kontynentów by trafić na nasz stół, niszcząc po drodze środowisko naturalne, zanieczyszczając powietrze, narażając ludzi pracujących w tym przemyśle na różnorodne choroby i problemy psychiczne.

Kontrowersyjny dokument pt. *Ostatnia wieczerza*⁸ opowiada natomiast o ostatnich posiłkach zjadanych przez więźniów skazanych na śmierć. Zgodnie z tradycją, więzień ma możliwość wyboru dowolnego dania, którego smak pozostanie na ustach aż do chwili śmierci. Autorzy filmu analizują jak ten rytuał zmienia się z biegiem czasu i jak odmienne są życzenia skazańców żyjących w różnych kulturach.

Filmy dokumentalne, mimo tego, że pojemne znaczeniowo, dobrze nakręcone, omawiające ważne problemy nie nadają się jednak do analizy czysto filmoznawczej, gdyż są pewnego rodzaju próbą „obiektywnego” zapisu wydarzeń, a w mniejszym stopniu dowolną kreacją twórców.

Poza trzema dziełami zaprezentowanymi w niniejszej pracy, można by pokusić się o wybranie jeszcze dwóch, trzech tytułów umożliwiających rozszerzenie omawianego zakresu tematycznego. Tytuły te to: *Vatel*⁹ czy chociażby *Przepiórki w płatkach rory*¹⁰. Pierwszy z nich rozgrywa się na zamku księcia De Conde, za czasów panowania Króla Słońce. *Vatel* to mistrz ceremonii, który otrzymuje zadanie zorganizowania trzydniowej, wspaniałej uczy dla całego Wersalu. Za pomocą scen z udziałem jedzenia, reżyser kreśli przygnębiającą rzeczywistość dworskich realiów: zepsucie, okrucieństwo, próżniactwo, życie ponad stan. Pożywienie, a raczej sposób traktowania pokarmów przez głównego bohatera, doprowadza go do tragicznej śmierci. Obraz rozmarzających ryb i owoców morza przywołuje na myśl niektóre sceny z *Kucharza*... a niewyobrażalny przepych i dekoracyjność przywołują ujęcia *Wielkiego żarcia* (potrawy-rzeźby z przepiórek, pawie etc.). Jedzenie w tym filmie jest czytelnym kodem, sposobem na dopowiedzenie pewnych elementów historii i, wyrażenie głębszych sensów.

Przepiórki w płatkach rory jest ekranizacją powieści meksykańskiej autorki Laurie Esquivel. Film nosi tytuł

jednego z rozdziałów powieści i opowiada historię kobiety, która nie mogąc wyjść za mąż i jawnie okazać swojej miłości, poświęca się sztuce kulinarnej. Liczne

7Reż. Nikolaus Geyrhalter, Austria, Niemcy 2005.

8Reż. Mats Bigert, Lars Bergström, Szwecja 2008.

9Reż. Roland Joffé, Belgia, Francja 2000.

10Reż. Alfonso Arau, Meksyk 1992.

6

motywy o charakterze magicznym czy profetycznym pozwalają sądzić, że obrazy przygotowywania jedzenia, jak również gotowych dań stanowią nie tylko piękną ilustrację, ale również sposób na opowiedzenie historii miłosnej. Każde z dań jest subtelną manifestacją uczuć, a proces przyrządzenia ukazany jest niczym proces alchemiczny, związany ze światem nadprzyrodzonym. Magiczna moc potraw prowadzi główną bohaterkę przez kolejne etapy życia.

Omawianie zbyt wielu tytułów w jednej pracy mogłoby jednak grozić powierzchownym ich ujęciem i skupieniem się tylko na wybranych elementach filmów. Być może w przyszłości praca zostanie uzupełniona o analizę i interpretację dwóch wspomnianych wyżej pozycji.

Poszukiwania odpowiednich propozycji filmowych łączyły się z zapoznaniem się z dotychczasowymi tekstami filmoznawczymi powstałymi na temat *Kucharza...*, *Wielkiego żarcia* i *Uczty Babette*. Okazało się, że mimo iż Peter Greenaway był swojego czasu reżyserem bardzo modnym i pożądanym, z moich badań wynika, że najprawdopodobniej nikt

w polskim piśmiennictwie nie pokusił się o kompleksową analizę właśnie tego filmu, będącego niejako wizytówką twórcy. W jedynym opracowaniu w języku polskim dotyczącym w całości twórczości Greenawaya, wydanym przy okazji Warszawskiego Festiwalu Filmowego¹¹, którego gościem specjalnym był reżyser, można przeczytać jedynie ogólnikowe informacje dotyczące jego twórczości. Artykuły o poszczególnych dziełach są bardzo krótkie, nie zawierają wielu istotnych informacji. Istnieje również kilka tekstów w „Kwartalniku Filmowym”¹² dotyczących już bezpośrednio filmu *Kucharz...*, jednak niemożliwością jest by na kilku stronach maszynopisu zawrzeć całościową analizę dzieła. Większość tego typu publikacji zwraca uwagę na pewne motywy stosowane przez reżysera, na jego filmowe „sztuczki”, na cechy charakterystyczne takie jak chociażby operowanie ostrym kolorem, czerpanie z malarstwa czy narzucającą się w większości ujęć symetrię obrazu. Brakuje natomiast szczegółowej interpretacji tego co zostało zauważone, a w przypadku Greenawaya, można być prawie pewnym, że niemalże każdy szczegół ma znaczenie, został przemyślany i celowo użyty.

Mimo że w przypadku filmu *Kucharz...* dostępna literatura jest niekompletna, to przynajmniej zwraca ona uwagę na większość ważnych wątków obecnych w filmie. Jeśli chodzi o *Wielkie żarcie* sprawa ma się znacznie gorzej. Jedną z niewielu wartych uwagi

11E. Mazierska, Peter Greenaway, Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa 1992.

12E. Ostrowska-Chmura, Estetyka fragmentu. Przestrzenne alegorie w filmie Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek. „Kwartalnik Filmowy” nr 79, jesień 2012, s. 33- 46.

7

pozycji jest książka Tadeusza Miczki Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym¹³, która tylko po części poświęcona jest filmowi Ferreriego. Teksty dostępne w „Kwartalniku Filmowym” skupiają się na zagadnieniach bardzo jednostkowych takich jak chociażby karnawał¹⁴, pomijając natomiast inne, równie ważne elementy. Wielkie żarcie to film, w którym większość piszących dostrzega jedynie obrzydliwość i dosłowność. Recenzje, za równo zamieszczone w Internecie, jak i te przeczytane w prasie archiwalnej dostępnej w FilMOTECE Narodowej skupiają się na reakcjach widza na fizjologicznie niesmaczne sceny. Tutaj również brakuje jakiegokolwiek całościowej analizy i interpretacji. Być może jest tak dlatego, że film wszedł na polskie ekrany z kilkunastoletnim opóźnieniem i został zapomniany, przestano się nim interesować. Wydaje się jednak, że zabrakło pomysłu na płaszczyzny interpretacyjne. Użyte w tej pracy zagadnienia rytuału przejścia, ciała karnawałowego, abject art i grzechu obżarstwa okazały się bardzo pomocne i posłużyły za punkty zaczepienia analizy dzieła.

Uczta Babette Gabriela Axela, to film o którym napisano sporo. Kilka rzeczowych artykułów pojawiło się w „Kwartalniku Filmowym” oraz w piśmie „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”. Są to m.in. opracowania Dariusza Czajki Moment wieczny. O „Uczcie Babette”¹⁵, Joanny Drzazgi Antropologiczna analiza obrazu ucztowania w dziele Gabriela Axela „Uczta Babette”¹⁶, czy Waldemara Frąca Obiektywizm subiektywnych pragnień. Transcendencja zmysłowości w „Uczcie Babette”¹⁷. Ciekawy esej napisał również Wiesław Juszczak, który został zamieszczony w książce pt. Zastłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”¹⁸. Brakowało natomiast tekstów omawiających symbolikę poszczególnych elementów czy interpretujących film za pomocą kategorii antropologicznych. Faktem jest jednak, że film ten budził i nadal budzi żywe zainteresowanie wśród filmoznawców. Dzieło Axela znalazło się nawet na watykańskiej liście czterdziestu pięciu wartościowych i ważnych filmów fabularnych¹⁹, gdzie sąsiaduje z takimi pozycjami jak Siódma pieczęć Ingmara Bergmana, Złodzieje rowerów Vittoria De Sica czy chociażby Obywatel Kane Orsona

13 T. Miczka, Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym, Wyd.

Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992.

14M. Rożański, O beznadziejnej próbie pewnego karnawału. Wielkie żarcie, „Kwartalnik Filmowy” nr 47-48, jesień-zima 2004, s. 200-214.

15D. Czajka, Moment wieczny. O Uczcie Babette, „Polska Sztuka Ludowa Konteksty”, nr 3-4, 1992, s. 76-80.

16J. Drzazga, Antropologiczna analiza obrazu ucztowania w dziele Gabriela Axela Uczta Babette, „Kwartalnik Filmowy”, nr 33, wiosna 2001, s. 227-245.

17W. Frąc, Obiektywizm subiektywnych pragnień. Transcendencja zmysłowości w Uczcie Babette, „Kwartalnik Filmowy”, nr 66, lato 2009, s. 174- 181.

18W. Juszczak, Zastłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu po wieści”, PIW, Warszawa 1981, s. 130-146.

19Cała lista filmów dostępna jest w Internecie na stronie: <http://kultura.wiara.pl/doc/451972>. Niektóre-

Wellesa. Sam fakt znalezienia się Uczty Babette pośród klasycznych dzieł w historii kina, świadczy o uniwersalnych wartościach jakie film stara się przekazać. Rozdział dotyczący Uczty Babette przywołuje wykorzystywane przez wcześniejszych autorów motywy np. motyw ostatniej wieczerzy czy ofiary oraz dodaje to, co nie pojawia się w żadnym z artykułów: analizę i interpretację w kontekście tekstów Mircea Eliadego dotyczących czasu świętego i przestrzeni świętej²⁰.

Niniejsza praca jest odpowiedzią na dosyć oczywisty brak analizy i interpretacji trzech wybranych przeze mnie filmów w kontekście antropologii jedzenia. Używając kategorii antropologicznych takich jak: czas, przestrzeń, człowiek, ciało, sacrum, rytuał, obrzęd przejścia i odwołując się do klasycznych tekstów antropologicznych zwracam uwagę na rolę jedzenia, poprzez które twórcy filmów tworzą charakterystyki bohaterów i ukazują ich przemiany wewnętrzne, identyfikują poszczególne miejsca oraz całość świata przedstawionego. Reżyserzy skupiając zainteresowanie widza na sugestywnych obrazach jedzenia naprowadzają go na wiele kwestii, które mimo że nie zostają wypowiedziane wprost, stają się zrozumiałe dla oglądającego właśnie dzięki scenom posiłków lub ekspozycji określonych pokarmów.

Antropologia jedzenia stara się wyjaśnić zależność między zachowaniem ludzi a sposobem w jaki się odżywiają: gdzie i co jedzą, w jakim towarzystwie jedzą, jakich akcesoriów używają do przygotowania i konsumowania gotowych potraw. Ważne jest również jakie wartości ludzie nadają posiłkom oraz jak traktują akt przygotowania i wreszcie spożywania posiłku. Nie bez znaczenia pozostaje tutaj tabu pokarmowe, które jak każda tabu nacechowane jest negatywnie i określa to co jest w danej grupie dozwolone, zakazane oraz „podejrzane”, nienaturalne. Pojęcie tabu w oczywisty sposób łączy się z odczuciem wstrętu, warunkowanym nie przez instynkty, a wypracowywanym przez ludzi w toku interakcji społecznych, oraz z kanibalizmem jako najbardziej niedozwoloną formą odżywiania się.

Wybór tych a nie innych tytułów filmów wydaje się więc oczywisty: oprócz niezaprzeczalnych wartości artystycznych zawierają one wiele wątków, motywów bezpośrednio odwołujących się do kategorii antropologicznych. Fakt, że dzieła te stworzone są przez bardzo świadomych twórców pozwala przypuszczać, że analiza i interpretacja powiedzie się, że przedstawione przez reżyserów obrazy bogate są w metafory, głębsze

20M. Eliade, Sacrum a profanum: o istocie religijności, tłum. R. Reszke, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008 i M. Eliade, Obrazy i symbole, tłum. M. i P. Rodakowie, Wyd. Aletheia, Warszawa 2009.

znaczenia czy prawdy życiowe. Nie bez znaczenia pozostaje również przemyślana i celowa konstrukcja filmów, która pozwala na ich uporządkowaną analizę, z zaznaczeniem poszczególnych części czy scen kluczowych. Najbardziej „symetrycznym” i konsekwentnym dziełem jest Kucharz.... Wielkie żarcie natomiast

pozostaje filmem o nieco luźniejszej formie. Uczta Babette znajduje się pomiędzy umiarkowaną dowolnością Marco Ferreriego a skrupulatnym i skrajnie metodycznym Greenawayem. Zestaw tak różnorodnych pod względem formy, treści, sposobu realizacji i przekazywanych wartości dzieł, pozwala sądzić, że praca będzie opracowaniem wszechstronnym, dotyczącym wielu ważnych kwestii i tematów związanych z antropologią jedzenia. Dzięki temu różnicowaniu możliwe było również zwrócenie uwagi na to, na jak wiele sposobów można operować obrazami jedzenia i jak bardzo odmienne może być ich oddziaływanie: od szokowania dosłownością w Kucharzu... , łamania tabu pokarmowych w Wielkim żarciu po ascetyczne piękno i surową szlachetność Uczty Babette.

Nie jest tak, że przed Wielkim żarciem, czyli najwcześniejszym z trzech omawianych produkcji, filmy poświęcone jedzeniu nie istniały. Od niemalże początków kina jedzenie było bohaterem wielu scen. Stało się wdzięcznym tematem chętnie wykorzystywanym przez twórców ze względu na swoją plastyczność. Film jest niewątpliwie najlepszym medium do prezentacji wszelkiego rodzaju pokarmów. Jednak we wczesnych filmach jedzenie pełniło prawie wyłącznie stereotypowe role. W komediach było elementem gagów: rzucanie tortami, wypadki z udziałem skórek od bananów etc. W filmach kryminalnych do jedzenia i picia zazwyczaj dodawało się trucizny by uśmiercić któregoś z bohaterów. Romanse obfitujące w sceny wspólnego spożywania kolacji czy popijania różnego rodzaju napojów używały pokarmów w celu intensyfikacji doznań zmysłowych, podkreślenia uczuć łączących bohaterów. Jedzenie stało się pewnego rodzaju rekwizytem, skrótem myślowym, który niósł za sobą określone znaczenia ułatwiające widzowi rozumienie kontekstu sceny.

Istnieją oczywiście pewne wyjątki, gdzie sekwencje z udziałem jedzenia stają się metaforami, przywołując aktualne problemy czy zagrożenia związane z rozwojem społeczeństw. Tak dzieje się chociażby w przypadku dwóch filmów Charliego Chaplina:

Gorączka złota²¹ i Dzisiejsze czasy²². Pierwszy z nich poprzez znamiennej scenę zjadania własnego buta czy baletu tańczących bułeczek w komediowy sposób zwraca uwagę na problem głodu w Stanach Zjednoczonych. Dzisiejsze czasy natomiast to satyra na życie

²¹Reż. Charlie Chaplin, USA 1925.

²²Reż. Charlie Chaplin, USA 1936

10

społeczeństwa przemysłowego, gdzie maszyny zaczynają sterować człowiekiem. Chaplin pokazuje to na przykładzie sceny automatycznego karmienia robotnika stojącego przy taśmie, które odbywa się za pomocą specjalnego, niedoskonałego, ale oszczędzającego czas narzędzia. Faktem jest jednak, że niewiele spośród wczesnych filmów próbuje wyrazić za pomocą pokarmów coś więcej niż tylko kwestie związane z przyziemnym ich konsumowaniem.

Filmy opowiadające o jedzeniu nazywane są niekiedy filmami kulinarnymi (kinem kulinarnym). Jednak istnienie gatunku kina kulinarnego jest, przynajmniej na razie, mocno wątpliwe. Nie wiadomo bowiem, czy filmy kulinarne to filmy, które zawierają w sobie sceny z udziałem pokarmów, takie jak przygotowanie i spożywanie posiłków, czy są to filmy, które za pośrednictwem jedzenia starają się wyrazić coś więcej niż tylko je zaprezentować czy użyć jako tła do innych scen np. rozmowy, spotkania etc. Kino kulinarne mogłoby również

dobrze określać filmy, które posługują się jedynie określonymi obrazami i przekazują konkretne wartości. W pierwszym przypadku kinem kulinarnym mógłby być określany prawie każdy film. W drugim przypadku kino kulinarne stałoby się o wiele węższą kategorią, by w trzecim przypadku przejść do wyłącznie elitarnych, ściśle wyselekcjonowanych dzieł. Wydaje się, że żadna z tych klasyfikacji nie jest wystarczająco dobra by można było używać jej w celu uściślenia pojęcia kina kulinarnego. Obecny stan moich badań wskazuje na to, że jest ono używane jedynie w publikacjach nienaukowych: artykułach w prasie czy Internecie oraz w mediach takich jak stacje telewizyjne zajmujące się emisją programów kulinarnych (Kuchnia+) czy na wszelkiego rodzaju blogach i forach łączących gotowanie, styl życia i kulturę popularną²³.

Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, Wielkie żarcie i Uczta Babette to niewątpliwie filmy zasługujące na kompleksową analizę i interpretację. Są to dzieła przemyślane, stworzone przez twórców, którzy w świadomy sposób operują środkami filmowego wyrazu, a co za tym idzie umożliwiają napisanie rzetelnego tekstu na temat ich filmów.

²³Przykłady blogów internetowych, których tematem są filmy o jedzeniu oraz przepisy na potrawy pojawiające się w tych filmach to: <http://www.frommovietothekitchen.pl>, <http://kinoikuchnia.pl>, [Dostęp: 20.03.2014].

11

Rozdział I

Uczta we francuskiej restauracji: Kucharz, złodziej, jego żona i jej

kochanek

1.1. Świato-przestrzenie

Problem z filmami Petera Greenawaya dobrze ilustruje pytanie, zadawane sobie przez bohaterów jednego z jego wcześniejszych dzieł (film Zet i Dwa Zera): czy zebry są czarnymi zwierzętami w białe pasy, czy są to zwierzęta białe, a pasy są czarne? Jednoznaczna odpowiedź nie pada i wydaje się, że o to właśnie chodzi reżyserowi: angażowanie odbiorcy w kolejne wątki, myśli, konteksty, dylematy, odniesienia zawarte w filmie, ma za zadanie nie tyle wyjaśnić poruszony problem, co zasugerować, że ostateczne, dobre rozwiązanie nie

istnieje. Rzeczywistość wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, statystyce. I mimo że porządkowanie tworzonych przez siebie światów jest jedną z obsesji Greenawaya, to na drugim biegunie jego zainteresowań leży nieustanne przekonywanie o wadliwości, niedoskonałości, nieprzewidywalności wszelkich stworzonych przez człowieka systemów.

Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, film stworzony z wielkim pietyzmem, przemyślany w najdrobniejszych szczegółach, do bólu przeesetyzowany, zawiera w sobie cząstki systemów z różnymi porządkami estetycznymi: od symetrii kompozycji malarskiej, przez porządek rządzący przestrzenią teatralną, po triki używane w kinie. Film ten to bardziej kino idei niż kino fabuły, która jest tutaj bardzo prosta. Trójkątem miłosnym z dramatycznym zakończeniem: romans Żony i Kochanka, kończy się podwójną zemstą. Kluczowym elementem staje się „okrasa” całej historii: umiejscowienie akcji w ekskluzywnej restauracji, użycie odpowiednich rekwizytów opowiadających o świecie przedstawionym (jedzenie, stroje), wykreowanie ostentacyjnie sztucznej przestrzeni (nienaturalne kolory) oraz inteligentna żonglerka cytatami z różnych dziedzin kultury i sztuki, będąca niejako znakiem rozpoznawczym twórczości Greenawaya. Twórca ten narzucił sobie pewnego rodzaju misję: nieustanne dążenie do uświadomienia widzowi, że film jest tylko kolejnym ogniwem rozwoju sztuk plastycznych, sztucznym tworem niemającym nic wspólnego z rzeczywistością. Dystans między widzami a oglądanym filmem jest według mnie kluczem pomagającym w

12

bezbolesnym odbiorze dzieł tego reżysera²⁴. W Kucharzu... dystans jest niejednokrotnie podkreślany, uwypuklany, niemal narzucany przez twórcę.

Akcja filmu rozgrywa się we francuskiej restauracji Le Hollandais należącej do tytułowego Złodzieja²⁵ Alberta Spicy; gburowaty przywódca szajki rządzącej okolicą.

Szefem kuchni jest Kucharz Richard Boarst; artysta, kulinarny wizjoner, który umożliwia potajemne spotkania powierniczej żony Georginy z Kochankiem, księgarzem Michaeliem.

Przebieg restauracji podzielono na poszczególne części: kuchnia, sala jadalna, łazienka; to tutaj rozgrywa się większość scen. Poza restauracją w filmie pokazane są jeszcze dwa miejsca: parking przed lokalem będący namiastką, reprezentacją świata na zewnątrz – miasta oraz skład księżek, w którym mieszka i pracuje Michael.

Świat-przebieg to zlepek słowny, który został przyjęty jako zbiorowe określenie wszystkich występujących w Kucharzu... przestrzeni: zarówno tych wchodzących w skład restauracji jak i przestrzeni „zewnątrznych”. Wydaje się, że jest ono odpowiednie, gdyż łączy ze sobą dwa znaczenia, skojarzenia. Po pierwsze: światy jako miejsca odrębne, określone, zamknięte, jasno od siebie oddzielone, zdefiniowane, przeznaczone do różnych celów: w kuchni przygotowuje się posiłki, w jadalni się je spożywa, a w łazience spotyka się prawdziwą miłość. Po drugie, przestrzenie: bliżej nieokreślone, o rozmytych granicach, nachodzące na siebie, przenikające się. Greenawayowskie świat-przebiegi będą więc odrębnymi światami, obrazami samowystarczalnymi, możliwymi do zrozumienia bez odwoływania się do innych przestrzeni oraz, jednocześnie, miejscami łączącymi się ze sobą, zanurzonymi w siebie nawzajem. Gdy oglądamy sceny w sali jadalnej, w której Albert nieustannie wygłasza tyrady, spożywając wykwintne posiłki, mamy poczucie całkowitej jedności tej przestrzeni. Nic jej nie brakuje, pokazana jest bardzo dokładnie, ze szczegółami, bohaterowie są w niej osadzeni, każdy na odpowiednim, zaplanowanym miejscu. To samo

dotyczy kuchni. Każdy wykonuje w niej swoje obowiązki, kucharze poruszają się bez wysiłku. Gotowanie jest jak trans: gruby mężczyzna zawsze miesza sos w rondlu, kelnerzy w liberiach przyjmują kolejne posiłki, Kucharz dogląda całego procesu. „Kadry Greenawaya

24Bezbolesnym, czyli pozwalającym na odrzucenie początkowego przerażenia, zniesmaczenia czy zbulwersowania obrazami, które bywają u Greenawaya niejednokrotnie obsceniczne i zbyt wyzywające dla nieprzygotowanego widza.

25Słowa: Kucharz, Złodziej, Żona, Kochanek będą zapisywane w pracy z wielkiej litery, gdyż używane są jak nazwy własne. Wydaje mi się bowiem, że są one tak samo ważne, a może nawet ważniejsze niż właściwe imiona bohaterów; określają pewne typy postaci, ich role społeczne, a co za tym idzie budzą skojarzenia z konkretnymi, utwalonymi w kulturze wzorami i zachowaniami (Kucharz gotuje, Złodziej kradnie etc.)

13

są wcześniejsze od istnienia ciał, każde ujęcie jest do granic możliwości zaplanowane” 26.

Wnieruchomej ramie zmieścić się muszą wszystkie postacie oraz wszystkie ważne dla danego obrazu rekwizyty. Kadr podporządkowany jest ramie, a nie rama kadrowi. Bohaterowie w niewoli zamkniętej przestrzeni mają jednak pewne ograniczone możliwości poruszania się między nimi: mogą przechodzić przez wyznaczone „bramy”. W przypadku przejścia między kuchnią i jadalnią jest to dosłownie brama: ciężka, wysoka, otwierana majestatycznie przez Kucharza bądź kelnerów wnoszących posiłki na salę jadalną.

1.2. Strategie ukazywania przestrzeni w filmie Kucharz, złodziej, jego żona i jej

kochanek

W celu dokładniejszego przyjrzenia się każdej z przedstawionych przestrzeni, należy w pierwszej kolejności wspomnieć o ogólnej strategii reżysera. Odczytanie przestrzennego ładu utworu filmowego pozwala nie tylko na ujawnienie przesłania dzieła, ale również na zrozumienie sytuacji człowieka w tej przestrzeni oraz relacji między postaciami.²⁷

Przebieg filmu będąca zawsze przestrzenią opowiadającą o człowieku jest tutaj kreowana na podobieństwo przestrzeni teatralnej. Widz znajduje się w pozycji statycznej, ogląda przesuwane obrazy z jednego punktu i z jednej perspektywy, często w planie ogólnym, ukazującym człowieka w otoczeniu scenografii. Prowadzenie kamery przypomina wzdłuż wzroku, obserwację z daleka. Zbliżenia i detale są bardzo rzadkie, a jeśli już występują to nie są samodzielnymi elementami: zazwyczaj są zmontowane tak, że dopiero w zestawieniu z przeplatającą je akcją tworzą znaczenia symboliczne tak jak ma to miejsce chociażby w jednej ze scen miłosnych między Georginą a Michałem odbywającą się w spiżarni. Jest ona zmontowana z szybkimi wstawkami siekania warzyw: czerwonej papryki oraz kapusty i zielonego ogórka. Mając świadomość greenawayowskiej obsesji planowania, przewidywania, zestawiania ze sobą elementów

pozornie przypadkowych, z których w końcu wyłania się jakiś sens metaforyczny, nie będzie nadinterpretacją stwierdzenie, że siekanie tych konkretnych warzyw, w takim a nie innym porządku kolorów i form, będzie symbolicznym unaocznieniem aktu seksualnego odbywającego się na zapleczu.

26G. Bogani, Ząb czasu, tłum. J. Uszyński, „Film na świecie” 1989, nr 370, s. 17.

27A.S. Dudziak, Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie- Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 15.

14

Nieruchomość kamery, a raczej ograniczenie jej ruchów do długich jazd dodatkowo potęguje dystans widza do przedstawianej rzeczywistości. Kamera rzadko zmienia punkt widzenia w obrębie jednej sceny. Pewnego rodzaju senna monotonia prowadzenia kamery sprawia, że każda zmiana jej pozycji jest bardziej zauważalna, widz nawet jeśli nie chce dostrzec narzędzia, ono samo narzuca mu się, zmusza do stałej świadomości jego obecności. Poza tym, każdy kolejny obraz złożony jest z tak wielu elementów, że dostrzeżenie ich wymaga czasu. Szybki montaż zniweczyłby wysiłek i precyzję reżysera z jaką zakomponował każdy kadr. Nienaturalna statyczność ujęć, symetryczność kompozycji, niekiedy bardzo wprost nawiązująca do dzieł malarstwa holenderskiego XVII wieku, staje się kolejnym sposobem na podniesienie świadomości widza.

Ujawnianie „rusztowania”, zaplecza, narzędzi, za pomocą których zbudowana została przestrzeń filmu, akceptowanie pewnej umowności, również z budzi skojarzenia z oglądaniem przedstawienia w teatrze aniżeli z odbiorem filmu. Reżyser posuwa się nawet do ukazywania źródeł światła (np. w scenach na parkingu widzimy niekiedy reflektory zamontowane na metalowych stelażach) oraz do pokazywania scenograficznych „łączników”. Kamera na podobieństwo ludzkiego wzroku wodzi „od ściany do ściany” nie omijając połączenia scenografii kuchni i jadalni. Zdarza się, że po jednej stronie ekranu widzimy czerwoną przestrzeń restauracji, czarne przepierzenie oraz wyłaniającą się zza niego zieloną kuchnię.

Oglądanie Kucharza... oprócz skojarzenia z oglądaniem przedstawienia teatralnego nasuwa również skojarzenia z wizytą w galerii sztuki. Obrazy zakomponowane niejednokrotnie niczym obrazy malarskie przesuwały się przed naszym wzrokiem. Gdy coś nas zainteresuje zatrzymujemy się, kontemplujemy przez dłuższą chwilę, analizujemy, przyglądamy się szczegółom, staramy się odgadnąć sens i cel kompozycji, a następnie „idziemy” dalej, ku kolejnemu obrazowi.

Greenaway, z wykształcenia artysta malarz, uznaje wyższość malarstwa nad kinem. W wielu swoich filmach wykorzystuje malarstwo jako środek wzbogacający obraz filmowy. Są to dwojakiemu rodzaju zapożyczenia: wspomniane już wcześniej korzystanie z prawideł kompozycji malarskiej (symetria kompozycji, oświetlenie), tworzenie pewnego nastroju kojarzonego z malarstwem danego okresu, kraju lub twórcy, a tak że sposób oglądania filmu jak dzieła czy szeregu dzieł malarskich oraz dosłowne cytowanie konkretnych przedstawień. Kucharz... to film, w którym zamiłowanie Greenawaya do malarstwa jest szczególnie widoczne. Plastikzny rytm dzieła widoczny jest chociażby dzięki użyciu podobnych plastycznie ujęć powtarzających się w określonych odstępach czasu, jak też metodzie łączenia

ujęć np. grupowania ujęć pokrewnego typu²⁸: pokazywanie kolejnych wnętrz, różnych, a jednak urządzonych w podobnym horyzontalnym porządku, przepelnionych elementami i równocześnie statycznych, zamkniętych ścianami bez dostępu światła naturalnego, a przy czym sprawiających wrażenie rozległych „bez końca”.

Rygorystycznie zaplanowana i przemyślana przestrzeń diegetyczna zdaje się wystarczać Greenawayowi w zupełności. W *Kucharzu...* poza kadrem nie istnieją żadne obrazy. Widz skupia się na tym, co widzi ze swojej ustalonej z góry pozycji. Wszystko

odbywa się na jednym planie, reżyser nie tworzy zbyt wielu scen „spiętrzonych”, zakomponowanych w głębi kadru. Przestrzeń pozakadrowa służąca często do „ewokowania sensów naddanych”²⁹, sugerowania widzowi pewnych treści, których nie widzi, ale odczuwa dzięki zastosowaniu kompozycji otwartej, możliwej do kontynuowania poza przestrzenią ekranu, tutaj nie ma racji bytu w chwili oglądania konkretnych scen.

Za wyjątkiem kilku momentów, jak chociażby towarzysząca napisom początkowym

jazda kamery z dołu ku górze, przestrzeń w *Kucharzu...* jest przestrzenią horyzontalną. Ruch postaci w przestrzeni oraz towarzyszący im ruch kamery odbywa się we większości przypadków od strony lewej do prawej oraz od prawej do lewej. Często „wychodzenie” na zewnątrz jest przymusowe, gdy np.: Albert zmusza Georginę do przerwania posiłku i wyjścia do kuchni, a następnie na parking do samochodu. Zabiera ją do domu, by tam wymierzyć jej karę za któreś z domniemych przewinień; oraz gdy Michael musi opuścić restaurację by nie zostać zauważonym przez zazdrosnego Alberta. W tym wypadku ruch od prawej do lewej jest jak najbardziej uzasadniony, gdyż w podświadomości widza taki kierunek ruchu odbierany jest jako ruch nienaturalny, stawiający opór przestrzeni, jako wycofywanie się czy ucieczka.

W kilku scenach z sali jadalnej ukazujących Alberta wraz ze swoją szajką biesiadujących przy stole i słuchających absurdalnych przemówień przywódcy, obserwujemy okrężny ruch kamery. W zależności od sytuacji, można go interpretować albo jako wyraz szaleństwa Alberta, jego zaślepienia oraz rosnącego napięcia akcji, której kulminację obserwujemy w ostatniej scenie zemsty i zabójstwa (wtedy obrotowy ruch kamery jest najbardziej odczuwalny), lub jako wyraz egoizmu Alberta i jego popleczników, skupionych wyłącznie na sobie, siedzących przy największym, najbardziej okazałym stole, mniej więcej w środkowej części restauracji. Wtedy to kamera okrąży stół.

28R. Dreyer, *Zagadnienia estetyki filmowej*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955, s. 260.

29A.S. Dudziak, dz. cyt., s. 53-54.

Tak poruszająca się kamera przyczynia się do ustalenia pewnego przestrzennego układu postaci. Szczególnie widoczne jest to w jednej scenie, kiedy Kucharz wchodzi do restauracji zajmując uwagę Alberta i

umożliwiając tym samym niezauważalne opuszczenie jadalni przez Georginę i Michaela. Tworzy się pewnego rodzaju konstelacja głównych

bohaterów, która mimo nieustannej zmiany pozycji w stosunku do nieruchomej przestrzeni, wyraża stały sens. Albert uzurpuje sobie pozycję despotycznego króla (pojawia się

oczywiście skojarzenie z Chrystusem podczas ostatniej wieczerzy, który przemawia do zgromadzonych przy stole apostołów). Georgina towar zyszy mężowi, ale jest „nieobecna” i oddala się przy każdej okazji. Michael siedzi z boku, przychodzi z zewnątrz, z innego świata a Kucharz, stoi u szczytu stołu i pilnuje porządku. Przestrzeń Kucharza... to przestrzeń „stale zmieniających się parametrów” 30, w której

reżyser z uporem maniaka odkrywa to, co z zasady powinno się ukrywać. W wywiadzie z

Ewą Mazierską Greenaway tak określa swoje twórcze ambicje:

Ambicją moją było tworzenie filmów, w których każdy pojedynczy obraz byłby tak samo samowystarczalny jak obraz malarski. Pragnąłem robić kino, które [...] nie byłoby ilustracją powstałego wcześniej tekstu, które nie byłoby podporządkowane aktorom ani intrydze, które nie byłoby narzędziem służącym do emocjonalnego katharsis (kino nie jest terapią). Moją ambicją było tworzenie filmów, które akceptowałyby charakterystyczne dla kina iluzje oraz triki i które pokazywałyby za razem w fascynujący sposób, i że są jedynie iluzją oraz trickami³¹.

Kolejnym ze sposobów na ukazanie przestrzeni w Kucharzu... jest specyficzne jej

zdefiniowanie: z jednej strony bardzo konkretne urządzenie poszczególnych pomieszczeń,

miejsc oraz przypisanie ich w pewien sposób do konkretnych bohaterów: sala jadalna jest

niewątpliwie królestwem Alberta a kuchnia Kucharza. Właśnie najlepiej

Georgina, a Michael odnajduje spokój w swoim wypełnionym po brzegi

antykwarem. Z drugiej jednak strony, niewiele wiemy o tym gdzie właściwie znajduje się

restauracja: w jakim mieście?, kiedy rozgrywa się akcja?, jaka jest pora roku? Wiemy jedynie,

że jest to francuska restauracja, o nazwie przywołującej na myśl Holandię, umiejscowiona

w jakimś nienazwanym wprost, ale nieprzyjemnym obszarze miejskim, w którym czas

odmierzany jest kolejnymi kartami menu, a słońce chyba nigdy nie wschodzi. Można

31 Tamże, s. 10.

17

domyślać się, że jest to miasto na podstawie wyglądu parkingu, obecności radiowozów, metalowych konstrukcji oraz przez analizę wypowiedzi bohaterów

1.3. Katalog ironicznych przestrzeni: kolor i postać

Przechodząc do bardziej szczegółowego opisu konkretnych przestrzeni filmu, należałoby na samym początku zaznaczyć, że przestrzenie te charakteryzowane są przez dwa główne czynniki: każda przestrzeń ma przydzielony kolor; w żadnym wypadku nie będący kolorem naturalnym czy oczywistym oraz wspomnianą już postacią „zarządzającą” daną przestrzenią.

Zaczynając od przestrzeni samej restauracji oraz przestrzeni do niej przyległych, poruszając się od lewej do prawej widzimy najpierw parking, który łączy się bezpośrednio z kuchnią, która połączona jest z jadalnią. Z jadalni, przechodząc przez wąski korytarz dostać się można do toalety. Film rozpoczyna się sceną, w której psy, największy z nich to dalmatyńczyk,³² jedzą padlinę. Kamera umieszczona tuż nad ziemią obserwuje przez chwilę pochylone nad mięsem zwierzęta. W tle słyszymy szczekanie, stłumiony huk oraz nieokreślone metaliczne dźwięki. Takie zestawienie dźwiękowe będzie towarzyszyło przestrzeni parkingu przed restauracją przez cały film. Reżyser daje widzowi czas na dostrzeżenie i usłyszenie poszczególnych elementów, a następnie kamera rusza w górę. Minąwszy splecione rusztowania dociera do kurtyny odsłanianej przez dwóch mężczyzn w galowych czerwonych liberach. Przedstawienie rozpoczyna się.

Oczom widza ukazano parking oświetlony na niebiesko. Na scenę wjeżdżają kolejno dwie ciężarówki przepełnione rybami i miętą oraz samochód Alberta. Pojawia się Złodziej wraz ze swoją szajką oraz ofiarą, na której mści się za nieposłuszeństwo jego zarządzeniom. Przestrzeni parkingu oraz innym przestrzeniom „zewnątrznym” przypisany jest kolor niebieski, potęgujący uczucie chłodu i smutku. Niebieskie światło tworzy nieprzyjemny, nieco oniryczny nastrój. Rudolf Gross w swojej książce *Dlaczego czerwień jest barwą miłości* wskazuje również na pokrewieństwo koloru niebieskiego z cieniem, który to z kolei i wyprowadzony jest z czerni. W pewien sposób więc błękit łączy się z kolorami zmarłych (cień - ciemność - czerń - śmierć)³³. „W niektórych rejonach wszystkie niebieskie przedmioty

³²Dalmatyńczyki, zebry oraz inne zwierzęta czarno-białe pojawiają się niejednokrotnie w twórczości Greenawaya. Wyrażają dylematy twórcy, który nieustannie igra z widzami czerń i bielą, złem i dobrem, zestawianiem przeciwstawnych wartości, przekonaniem o niemożliwości jednoznacznego rozstrzygnięcia, co jest prawdą, a co fałszem.

³³R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, WAIiF, Warszawa 1990, s. 140-141.

uznawane były za rekwizyty „złego” [...], a niebieski e światło i niebieski dym odbierany był

jako zła wró żba³⁴. Kolor niebieski, szczególnie zaprawiony cieniem i niewiadomego pochodzenia dymem czy mgłą sprawia, że przestrzeń parkingu odbieramy jako nieprzyjazną, nieprzeniknioną, zimną oraz trochę nierzeczywistą, wymykającą się ograniczeniom scenografii. Wszechobecne psy, które widzimy i słyszymy, biegające między postaciami potęgują dodatkowo odczucie niepokoju. Pies, jako symbol wszelkich wad i najgorszych cech: obżarstwa, łapczywości, bezwstydu, służalstwa, nikczemności, egoizmu, padlinożerstwa³⁵, dopełnia obrazu rzeczywistości, którą widz zaczyna poznawać.

Scena, w której poznajemy tytułowego Złodzieja doskonalenie określa z kim mamy do czynienia. Jest to człowiek okrutny, cyniczny i prostacki. Poniża Roya, obnażając go, torturując, smarując psimi odchodami, oddając na niego moc oraz zwracając się do niego jak do dziecka. Używa chyba najbardziej podłych sposobów, które łamią lub odwracają powszechnie przyjęte tabu. Nagość i odchody to coś, czego nie wystawia się na widok publiczny. Poza tym, mieszając dwa porządki: odchody i pokarm już na początku zostaje odebrany przez widza jako barbarzyńca, ktoś kto nie odróżnia natury od kultury, dobra od zła, ktoś kto łamie odwieczne zasady, zaprzecza człowieczeństwu.

Na parkingu poznajemy również żonę Georginę Spica, kobietę o „złotym sercu i złotym ciele”; elegancką, dystygowaną, opanowaną, będącą pełnym przeciwieństwem Alberta, lecz traktowaną przez niego jak przedmiot, dodatek, kukła.

W trakcie trwania sceny tortur, na parkingu pojawiają się dwie postacie oświetlone na zielono: chłopiec kuchenny i pomocnik kuchacza. Stają się oni łącznikiem obu przestrzeni. Po chwili cała grupa przechodzi przez parking i udaje się do kuchni. Wraz z najazdem kamery, zmienia się motyw muzyczny, słyszymy arię śpiewaną przez chłopca oraz chór. Muzyka operowa, a więc klasyczna, szlachetna będzie stale towarzyszyła tej przestrzeni.

Kuchnia wykreowana została tak, by budziła skojarzenia z przestrzenią sacrum,

świątynią, miejscem sztuki i kultury, których końcem symbolem jest Albert. Wraz z wejściem do kuchni zmieniają się kolory; za równo kolory strojów bohaterów jak i elementów wnętrza. Suknia Georginy oraz szarfy na ubraniach Alberta i jego kompanów z niebieskich stają się

³⁴Tamże, s. 153-156.

³⁵W. Kopaliński, Słownik symboli, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2001, s. 317.

Powszechnie znane jest powiedzenie „pies najlepszy m przyjacielem człowieka”, jednak znaczenie więcej jest skojarzeń wiążących psa z ciemną stroną rzeczywistości: „pieskie życie”, „psi obowi ązek”, „zejść na psy”. Sytuacja przedstawia się podobnie z barwą niebieską, która z jednej strony symbolizuje chłód i mrok, z drugiej jest kojarzona z szatą Maryi, boskością, powietrzem, spokojem. Przestrzeń parkingu jest więc przestrzenią ambiwalentną, co można wywnioskować z nagromadzenia elementów o niejednoznacznym wydźwięku emocjonalnym i kulturowym.

zielone. Zielony, barwa wegetacji, magicznej mocy natury, wzrostu roślin³⁶ została przypisana jako barwa reprezentacyjna przestrzeni kuchennej. Człowiek, zaprogramowany na oglądanie barwy zielonej odbiera ją jako najbardziej neutralną; barwę, która nie wzbudza skrajnych emocji, a w zestawieniu z innymi barwami działa neutralizująco. Wyjątkiem jest zestawienie z czerwienią. W takim układzie zielony wzmacnia działanie czerwieni³⁷.

Wnętrze jadalni jest więc utrzymane w całości w barwie czerwonej. Zanim jednak reżyser pozwoli nam do niej wejść, poznamy kolejnego tytułowego bohatera, Kucharza. Postać ubraną w nieustająco biały strój, mistrza w swojej dziedzinie, bohater era, który mimo że jest zależny od Alberta, zdaje się nim pogardzać. Nie jest w stosunku do niego słuźalczy, pozwala sobie nawet na kpiny, których Albert co prawda nie zauważa z powodu braków w wykształceniu. Kucharz-kapłan w świątyni jedzenia, w której surowe produkty zostają przekształcone w dzieła sztuki kulinarnej; zmienione z surowych w ugotowane, a więc przekraczające granice między naturą a kulturą³⁸, to jedyna osoba, której Albert okazuje w pewnym stopniu szacunek. Nie wchodzi z nim w kontakt fizyczny: nie bije go, nie popycha, nie szturcha, utrzymuje dystans; być może podświadomie wyczuwa jego wyższość.

Przestrzeń kuchni powszechnie kojarzona jest z miejscem domowym, prywatnym, codziennym, z domeną kobiet, ze zwyczajnymi czynnościami pozostającymi raczej w ukryciu. Bardziej skupiamy się na efekcie końcowym, na gotowym daniu niż na procesie jego przyrządzenia. Greenaway oczywiście odwraca ten porządek, ustanawiając kuchnię kluczową przestrzenią swojego filmu, szczegółowo ukazując etapy przygotowania jedzenia, pracę wielu ludzi, dorzucając do tego elementy pozornie sprzeczne i niepasujące do tego miejsca takie jak: obecność chłopca kuchennego o wyglądzie blondwłosego cherubina śpiewającego arie operowe, wysoki strop, półokrągłe sklepienia, okna z witrażami oraz okazałe drzwi przywodzące na myśl kościół. Kuchnia to miejsce, w którym Złodziej mimo wielu prób nie jest w stanie zaprowadzić swojego porządku. Wszystko dzieje się pod dyktando Kucharza ustanawiającego swój ład poprzez serwowanie odpowiednich potra w odpowiednim ludziom: Michael i Georgina przeważnie dostają to danie, którym Albert gardzi.

Przez większość filmu przestrzeń kuchni tętni życiem, pokryta jest stosami przygotowywanego jedzenia, półproduktów, naczyń, akcesoriów; wypełniona odgłosami ostrzenia noży, ubijania, ucierania, mieszania, siekania. Punktem zwrotnym jest odkrycie

36R. Gross, dz. cyt., s. 166-167.

37Tamże., s. 168.

38C. Levi Strauss, Trójkąt kulinarny, tłum. S. Cichowicz, <http://strony.toya.net.pl/~jarula/images/tk.pdf>, [dostęp

15.02.2012].

kotary, rozrzucając różnego rodzaju produkty. W ostatniej scenie ukazującej kuchnię, przestrzeń nie jest już tą samą przestrzenią, która towarzyszyła nam do tej pory. Ukazanie jej w planie ogólnym, zupełnie nieuzasadnione z logicznego punktu widzenia (scena rozmowy Georginy i Kucharza: w zupełności wystarczyłby tu plan amerykański czy nawet półzblizenie) ma za zadanie zwrócić uwagę na zmiany jakie zaszły w przestrzeni: kompletna pustka, nienaturalny ład i cisza wskazują na nadzwyczajne okoliczności. Restauracja jest zamknięta. Nikt nie gotuje, nikt nie je, na straży pozostał jedynie Kucharz i nieliczni pomocnicy. To w tej martwej pustej przestrzeni zapada decyzja o przyrządzeniu ciała Michaela i zaserwowaniu go Albertowi. Jeszcze zanim widz dowie się o co chodzi, zaczyna na podstawie analizy przestrzeni przeczuwać, że coś jest nie tak. Greenaway za pomocą odpowiedniej aranżacji kadru wywołuje u widza pewne nie w pełni uświadomione odczucia, niepokoje; podrywa mu sugestie, wytrąca z równowagi sprawdzając nieustannie jak czujny jest odbiorca.

Sala jadalna, królestwo Alberta, przestrzeń spożywania posiłków przygotowanych przez Kucharza, przestrzeń utrzymana w barokowym, przesadnie kiczowatym stylu doskonale realizuje podwójne założenie reżysera jakim jest charakterystyka bohatera poprzez przestrzeń w której się znajduje oraz opis przestrzeni przez pryzmat bohatera do niej przypisanego. Wraz z przechodzeniem z kuchni do jadalni, tradycyjnie już zmienia się kolor strojów poszczególnych postaci: sukienki i szale Georginy stają się intensywnie czerwone, szarfy, którymi przepasani są Albert i jego poplecznicy z zielonych zmieniają barwę na czerwono-białe. Jedynie strój Kucharza pozostaje biały. Widoczne już w scenach kuchennych inspiracje malarstwem, szczególnie obrazami małych mistrzów holenderskich: martwymi naturami oraz scenami rodzajowymi, w jadalni stają się jeszcze wyraźniejsze.

Główną barwą sali jest czerwień. Czerwień oraz zieleń, barwy stanowiące największy kontrast, odpowiadają dwóm sąsiadującym ze sobą przestrzeniom: przestrzeni Kucharza oraz przestrzeni Złodzieja. Czerwone jest tu prawie wszystko: ściany, podłoga, stroje, kotary, dekoracje, nawet światło ma nienaturalny czerwony odcień, co sprawia, że twarze bohaterów wyglądają niekorzystnie: pojawiają się na nich cienie, bruzdy, sińce pod oczami.

Rudolf Gross tak opisuje działanie barwy czerwonej:

Patrzcie na czerwone płaszczyzny doprowadza do lekkiego podrażnienia układu nerwowego. Reakcja bywa silniejsza przy oglądaniu czerwono oświetlonych płaszczyzn w zaciemnionym

21

wnętrzu, podnosi się ciśnienie, przyspiesza oddech, puls [...] Oglądanie czerwonej plamy wywołuje uczucie przypominające napięcie w niebezpieczeństwie [...] 39.

Przyglądając się przez dłuższy czas scenom odbywającym się w jadalni faktycznie odczuwamy pewne napięcie, niepokój. Do pewnego stopnia jest to spowodowane tym co dzieje się przy stole Alberta, jego grubiańskim i okrutnym zachowaniem, ale kolor znacznie potęguje te odczucia. Po kolejnym i kolejnym oglądaniu tych samych fragmentów, napięcie oczywiście spada, wyeliminowany zostaje niepokój i niepewność co do kolejnych zdarzeń, jednak przy pierwszym „świeżym” obejrzeniu scen z sali jadalnej budzi się w widzu strach i agresja⁴⁰, nawet niechęć do kontynuowania oglądania filmu.

W jadalni po raz pierwszy spotykamy Kochanka siedzącego zawsze na uboczu i czytającego przy jedzeniu. Oprócz Kucharza jest to jedyna postać, której kolor stroju nie zmienia się w zależności od pomieszczenia, w jakim się znajduje. Kochanek zawsze ubrany jest w zwykły brązowy, neutralny garnitur. Co ciekawe, jego strój, tak samo jak strój Kucharza, nie jest stylizowany na kostium historyczny. Albert wraz ze swoimi kompanami noszą garnitury o dziwnych krojach, buty z długimi czubami oraz, niedorzeczne na pierwszy rzut oka, jedwabne szarfy, którymi są przepasani.

1.3.1 Obecność malarstwa

Najbardziej rzucającym się w oczy elementem wystroju sali restauracyjnej jest obraz zajmujący sporą część tła: zbiorowy portret będący kompilacją dwóch sławnych dzieł malarskich: Portretu oficerów i podoficerów milicji św. Adriana Fransa Halsy oraz Wymarszu strzelców Rembrandta.

Jako że malarskie inspiracje są bardzo ważnym elementem twórczości Greenaway, należy pokrótce omówić sposób wykorzystania malarstwa w Kucharzu..., bez tego bowiem analiza i interpretacja scen, które dzieją się w restauracji jest praktycznie niemożliwa.

39R. Gross, dz. cyt., s. 9-13.

40R. Gross opisując fizjologiczne reakcje organizmu na czerwoną barwę wymienia m.in. uaktywnienie organów, które funkcjonują jako wsparcie organizmu w sytuacjach alarmowych: wydzielanie adrenaliny, podniesienie poziomu cukru we krwi, ciśnienia, zwiększenie zdolności reakcji. „Subiektywnie przeżywa się to jako wewnętrzną gotowość do walki lub ucieczki spowodowaną napięciem i zwiększeniem energii” (przez co czerwień stała się symbolem wszystkich sytuacji związanych z walką, zwycięstwem, przelewem krwi), zob.: s.

32.

22

Greenaway ceni wielu mistrzów malarstwa, szczególnie upodobał sobie twórczość malarzy holenderskich XVII wieku oraz malarstwo barokowe. Jednak co ciekawe, żadnego z twórców nie wielbi bezwarunkowo. Nigdy nie cytuje dzieł od początku do końca. Nawet jeśli w jego kadrach rozpoznajemy konkretne płótna, to zawsze zmieniony zostaje w nich jakiś element. Greenaway dorzuca swój autorski komentarz do tego, z czego czerpie. Jest to na swój sposób uczciwe. Nieinterpretujące cytowanie byłoby półściemem na łatwiznę, prawdopodobnie nie wzbudzałyby takiego zainteresowania widza, jak ma to miejsce przy oglądaniu wielkiego obrazu w jadalni. Płótno jest ciekawe z dwóch powodów: po pierwsze jest twórczym połączeniem dwóch znanych na całym świecie przedstawień, po drugie,

z każdym z tych przedstawień łączy się skandalizująca bądź przynajmniej zaskakująca tajemnica.

Historię Wymarszu strzelców przytacza sam Greenaway w jednym z wywiadów 41. Otóż, w wyniku nieporozumienia co do pory dnia wymarszu, które było wywołane nienaturalnym, pełnym kontrastów światłem użytym przez Rembrandta (stąd podejrzenie, że jest to noc), obraz zwyczajowo nosił dwie nazwy. Podczas późniejszej konserwacji zdjęto z niego grubą warstwę werniksu i okazało się, że strzelcy oświetleni są jasnym, żółto-zielonym

światłem. Nie wyruszają więc w mroku, lecz za dnia, być może nawet o poranku. Zagadka została wyjaśniona, ale dwie nazwy, które zdążyły się już zadomowić w historii sztuki, pozostały.

Co do Portretu oficerów Fransa Halsy, Tadeusz Miczka w książce Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach interseksualnych w kinie współczesnym 42 łączy ten obraz raczej z nazwiskiem Hana van Meegerena, najbardziej znanego fałszerza malarzy holenderskich, do twórczości którego odwołuje się również Greenaway; np. Wieczera w Emaus, znana bardziej jako dzieło van Meegerena niż Veermera. Wybór dzieł jest nieprzypadkowy. Greenaway korzysta z tradycji, jednocześnie przekształcając ją wedle swoich upodobań. Jasne odwołanie do najbardziej znanego fałszerza, również ma swoje znaczenie. Wydaje się, że jest to ilustracja poglądów reżysera na temat kina, jako mistyfikacji, usprawiedliwiania kopii, fałszerstw, zapożyczeń, swobodnego korzystania z wcześniejszego dorobku kultury i sztuki.

Portret zbiorowy bractwa strzeleckiego to charakterystyczne osiągnięcie malarstwa holenderskiego. Rozwój tego typu przedstawień był stopniowy: najpierw portrety takie wyglądały jak zestawienie „wyciętych” głów postaci, odrębnych portretów na jednym płótnie, potem zaczęto komponować postaci w sposób bardziej przemyślany, odwzorowując relacje

41G. Smith, Strawa do namysłu, „Easy Rider Kwartalnik Filmoznawczy U.J.”, nr 2, 1991, s. 26-33.

42T. Miczka, dz. cyt., s. 107-108.

23

i układy między nimi. O genezie tego typu przedstawień tak pisze Maria Rzepińska w swojej książce Siedem wieków malarstwa europejskiego :

Geneza i powodzenie tego rodzaju malarstwa łączy się ze zmysłem społecznym,

kolektywnym Holendrów, którzy osiągnęli tak wiele głównie dzięki solidarności i

dobrowolnemu zrzeszaniu się. Potrzeba zbiorowości jest tym silniejsza, że pogłębia się poczucie wewnętrznej samotności jednostki (kalwinizm podkreśla jednostkową odpowiedzialność człowieka).

Tłumaczy to ową psychologiczną skłonność do portretu grupowego. Pierwsze tego rodzaju obrazy przedstawiały członków straży obywatelskiej, czyli

tw. bractw strzeleckich [...]. Istniały dwie zasadnicze formy tych portretów: bankiet i chwycenie za broń [...]
43.

Użycie takiego rodzaju przedstawienia malarskiego jako tła w scenach, w których

widzimy biesiadującego Złodzieja i jego kompanów jest rozwinięciem dość dowcipnym i ironicznym.

Portrety te były bowiem domeną zadowolonych z siebie mieszczan. Portret

oddawał charakter mieszczańskiego społeczeństwa żyjącego w dobrobycie, zajętego wyłącznie sobą. Albert i jego towarzysze są więc parodią typów ludzkich z portretu

wiszącego za ich plecami. Szarfy, którymi są przepasani, na początku niezrozumiałe, w odniesieniu do takiego przedstawienia malarskiego ujawniają swój sens. Jest to oznaczenie grupy jednoczącej się w tym samym celu, wyznającej podobne wartości, służącej jednej idei. W przypadku filmu jest to mafia ściągająca haracze z okolicznych lokali. Szarfy odznaczały ludzi jednej frakcji, którą łączyły wspólne interesy. Co ciekawe, obraz w *Kucharzu*... nie

dość, że jest zestawieniem dwóch płócien, to jeszcze pojawia się w dwóch miejscach: na początku w jadalni, a po śmierci Kochanka, na parkingu, by w końcowej scenie powrócić do restauracji. Oficerowie z obrazu są jakby świadkami sceny końcowej. Mimo, że obraz

towarzyszył widzowi i bohaterom przez większość czasu, w scenie tej jest jeszcze bardziej wyeksponowany. Jego obecność zaznaczona jest punktowym oświetleniem. Twarze

świadków wyłaniają się z mroku, w pewnym momencie znajdują się nawet dokładnie między Georginą i Albertem.

Malarskość ujęć to również sposób oświetlenia przypominający oświetlenie w malarstwie barokowym, luministycznym oraz dzieła Veermera, w których światło pada zawsze z lewej strony, rzucając cień na stronę prawą. Jest to sugestia, że światło w *Kucharzu*... pochodzi zawsze z tego samego punktu, a co za tym idzie jest światłem sztucznym. W filmie nie występuje chyba żadna scena, w której można byłoby kategorycznie

43M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1988, s. 251.

24

stwierdzić, że światło jest światłem naturalnym, białym. Greenaway traktuje oświetlenie jako dodatkowy środek wyrazu wartościujący obraz. Poprzez kolorowe reflektory buduje nastrój w zależności od potrzeby: chłodu, niepokoju, smutku czy agresji. Światło i kolor dopełniają się, wzbogacając nawzajem swoje oddziaływanie.

Komponowanie rekwizytów i scenografii na wzór martwych natur to kolejny sposób

istnienia malarstwa na *Kucharzu*... Martwe natury to przedstawienia, które często pełniły rolę

komentarza do sceny głównej, status odrębnego gatunku zyskały i ugruntowały dopiero w XVII wieku. Symboliczne znaczenia zakomponowanych przedmiotów, owoców, kwiatów wzbogacały ogólny wydźwięk przedstawienia. Poza tym, zadaniem martwej natury było zawsze przypomnienie o dwoistości świata, o zderzeniu ducha, sfery symbolicznej oraz materii. U Greenawaya nieustannie natykamy się na takie małe mozaiki, które odbieramy albo po prostu jako rekwizyt, albo jako element przestrzeni, który coś widzowi opowiada.

W historii malarstwa martwe natury dzielą się na kilka rodzajów: ze względu na to co przedstawiają oraz to, jakie znaczenia niosą. W Kucharzu... odnajdujemy właściwie każdy rodzaj. Największym zainteresowaniem reżyser darzy oczywiście martwe natury bankietowe, gdzie „wśród kosztownych draperii przedstawiono luksusowe na czynia, wyroby rzemiosła artystycznego, egzotyczne owoce, wyszukane produkty spożywcze” 44. Na każdym stole sali jadalnej piętrzą się złote sztuczce, kryształowe karafki, wazony, eleganckie obrusy. Ponadto stopy ubitej zwierzyny przywołują skojarzenia z martwymi naturami myśliwskimi, a kandelabry, świeczniki i wszechobecne kompozycje kwiatowe z martwymi naturami wanitatywnymi, których wymowę podkreśla jeszcze dominująca czerwień. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że obraz filmowy jest tak intensywny. W niektórych momentach widz czuje się zagubiony, nie wie gdzie powinien patrzeć, na co zwrócić uwagę i efekt ten znowu zdaje się być zaplanowany przez reżysera. Oglądając jego filmy nie można pogrążyć się w lenistwie. Ciągłe przeskakiwanie między różnymi motywami, odniesieniami i cytatami

ćwiczy uwagę widza, przymusza do nieustannej aktywności. Sugestywność kompozycji elementów greenawayowskich „martwych natur” silnie oddziałuje nie tylko na zmysł wzroku, ale stymuluje również inne zmysły: smak, węch i dotyk; jest to kino fizjologiczne, kino zmysłowe. Czujemy niemalże słoność kremu holenderskiego krytykowanego przez Alberta, ziarnistość pieczywa moczonego w winie, jedwabistość czekoladowych deserów Georginy: „[...] wszystko tłuste, soczyste, kolorowe, zawsze w dużej ilości, oznaczające dostatek” 45.

44H. Małachowicz., *Martwe natury mistrzów niderlandzkich*, Wyd. ARX REGIA, Warszawa 1993, s. 16.

45M. Rzepińska, dz. cyt., s. 256-257.

25

Należy wspomnieć jeszcze o tym, że oprócz cytowania portretu zbiorowego oraz martwych natur różnego typu, Greenaway wybiera niektóre postaci z obrazów malarskich i przenosi je w swoją filmową rzeczywistość: kobiety pracujące w kuchni przypominają bohaterki veemerowskich scen rodzajowych, Georgina kojarzy się nieodparcie z *Kobietą w czerwonym kapeluszu*, a ciało zabitego Michaela upozowane jest na wzór Chrystusa z obrazu Andrea Mantegni. Przykładów tego rodzaju można byłoby przytoczyć jeszcze więcej. Jednak ważniejsze od wymieniania konkretnych dzieł jest zauważenie wspomnianej już prawidłowości: mimo mnogości cytatów, zapożyczeń, odniesień do malarstwa, nie są to cytaty jałowe. Reżyser zawsze wprowadza coś swojego, jakiś autorski, oryginalny porządek.

Jadalnia jest bardziej mozaiką ruchomych obrazów niż przestrzenią filmową. Co więcej, przypisany jej kolor czerwony i znaczenia jakie się z nim kojarzą, sprawia, że wraz z rozwojem akcji piętrzą się różnego rodzaju tematy i punkty, wokół których można by budować interpretacje tej przestrzeni. Jednym z takich punktów zaczepienia będzie skojarzenie przestrzeni zaznaczonej przez kolor czerwony z przestrzenią sądowniczą, przestrzenią kary. Kiedyś karanie łączyło się często z rozlewem krwi: kat nosił czerwoną maskę na twarzy, czerwone baszty i czerwone bramy prowadziły na miejsce sądu, ławy sędziowskie ozdabiane były czerwonym sukniem, place przeznaczone na sąd otaczano czerwoną nicią⁴⁶. Albert, samozwańczy sędzia, narzucający wszystkim swoje zasady siedzi wraz z towarzyszami na wzór kręgu sędziowskiego⁴⁷. W czerwonej sali, najpierw Albert wygłasza swoje sądy, potem sam jest osądzony i wykonany zostaje na nim wyrok.

Sala jadalna jako miejsce sądu to jeden z możliwych tropów. Wydaje się jednak, że zbliżonym do

właściwego, świadomego sposobu lektury tego filmu będzie nie tyle dociekanie sensów ostatecznych, których i tak prawdopodobnie nie da się dociec, co czerpanie przyjemności z odczytywania małych elementów, drobnych mozaik podrzucanych nam nieustannie przez twórcę. Każdy z tych elementów coś oznacza, ale suma znaczeń poszczególnych puzzli nie złoży się na pełne znaczenie ostateczne, zawsze należy coś dodać.

Ostatnim pomieszczeniem będącym integralną częścią restauracji jest toaleta. To tutaj dochodzi do pierwszego spotkania Georginy i Michaela. Przestrzeni tej towarzyszy kolor biały oraz delikatny motyw muzyczny. Nazywam go motywem „miłosnym”, gdyż pojawia się

w momentach zbliżenia Żony i Kochanka. Melodię tę usłyszymy następnie w składzie książek. Te dwa elementy niosą za sobą znaczenia, składające się na specyficzny obraz

46R. Gross, dz. cyt., s. 36-43.

47 Kolejna możliwa interpretacja obrotowego ruchu kamery dookoła stołu; koło było oznaczeniem kręgu sędziowskiego, tamże, s. 52.

26

przestrzeni toalety: jest to przestrzeń czysta, miejsce spotkania prawdziwej, na swój sposób niewinnej, gdyż szczerzej, miłości. Panuje tu wręcz aseptyczny, aseptyczny ład i porządek, potęgujący jeszcze dziwne, niepasujące do powszechnego wyobrażenia toalety odczucia.

Warto w tym miejscu wspomnieć o muzyce, która w *Kucharzu*... jest nie tylko elementem wzmacniającym odpowiedni wydźwięk emocjonalny, budującym atmosferę. Greenawayowi taka rola muzyki nie wystarcza. W jego filmach jest ona również w środku, sposobem organizacji informacji⁴⁸. Mam tu na myśli między innymi rygorystyczne przypisanie motywów muzycznych poszczególnym przestępstwom. Nawet nie patrząc na ekran, możemy rozpoznać, w którym miejscu jesteśmy, co mniej więcej może się teraz dziać między bohaterami. Słyszając motyw miłosny wiemy, że zbliża się lub właśnie trwa spotkanie Michaela i Georginy. Muzyka określa miejsce; do spółki z kolorami identyfikuje je.

W toalecie suknia Georginy staje się biała, tak samo jak szarfa fraku Alberta, który wdiera się tam podczas schadzki Żony i Kochanka. Czerwonym światłem zaznaczone są pisuary oraz otwarte drzwi wychodzące na czerwony korytarz prowadzący w kierunku jadalni. Do toalety przenika więc „nieczystość” ze świata Złodzieja. W ujęciu tych dwóch miejsc następuje totalne odwrócenie porządków: miejsce, w którym spożywa się posiłki jest miejscem rozmów o odchodach, miejscem, w którym publicznie wymiotuje się, bęka i pozwala na obsceniczne żarty, miejscem ostatecznego upadku kultury, degradacji prawdziwych wartości. Toaleta natomiast staje się oazą spokoju, szacunku i subtelnych uczuć.

Skład książek, miejsce, do którego Georgina i Michael zmuszeni są uciekać, gdy ich romans wychodzi na jaw to przestrzeń wewnętrzna z oknami wychodzącymi na niebo. Widzimy księżyc, a co za tym idzie, jest to jedyna przestrzeń, w której odnajdujemy namiastkę naturalnego światła. Faktycznie pojawia się ono o poranku, po śmierci Michaela. Twarz Georginy opowiadającej swoją historię oświetla wówczas żółta łuna wschodzącego słońca. Nie mamy pewności czy jest to słońce, ale usytuowanie postaci względem okna to właśnie sugeruje. Wydaje się, że jeśli reżyser przez większość filmu unika jakiegokolwiek elementu naturalnego krajobrazu takiego jak rośliny, otwarta przestrzeń, niebo, to obecność okna „na świat” w składzie książek jest

elementem istotnym interpretacyjnie.

Georgina i Michael pojawiają się nadzy w magazynie pełnym książek. Odczuwamy pewnego rodzaju dysonans: książki, zgromadzona w nich wiedza, dorobek kultury zostaje zderzona z zupełnie nagimi ciałami, zaprzeczającymi wszystkim osiągnięciom człowieka. Tylko zwierzęta nie noszą ubrań; strój jest utożsamiany z człowieczeństwem, z normami,

48E. Mazierska, dz. cyt., s. 41.

27

które człowiek wypracował przez wieki ewolucji i rozwoju kultury. Ludzie w takim miejscu powinni być nie tylko ubrani, ale również z ubrań stosownie, zgodnie z sytuacją, w jakiej się znajdują. Dotychczasowy strój Michaela, brązowy prosty garnitur, pasowałby tu bardzo dobrze. Tymczasem przez cały pobyt w magazynie bohaterowie nawet jeśli są ubrani, to są to ubrania niekompletne, nieodpowiednie: Michael chodzi w samych skarpetkach, Georgina zarzuca na siebie pelerynę przypominającą pióra, zapomina natomiast o butach, bieliźnie czy misternych fryzurach i makijażu, które nosiła w restauracji.

Do pewnego momentu skład książek wydaje się miejscem bezpiecznym, wypełnionym kulturą obcą Albertowi. Gdy Georgina wyraża obawę, że Albert ich tu znajdzie, Michael zadaje retoryczne pytanie, o to czy Albert w ogóle czyta książki. Za wyjątkowością tej przestrzeni, przemawia oprócz obecności okna również złote oświetlenie. To w tym miejscu znajduje się prawdziwe bogactwo. W zestawieniu z tandetnymi, podrobionymi złotymi sztuccami w restauracji, książki stają się niezafałszowanym dziedzictwem.

Zapowiedzią nieszczęścia jest zmiana oświetlenia magazynu. Gdy Georgina wychodzi z Kucharzem aby odwiedzić w szpitalu chłopca kuchennego, wszyscy oddalają się od złotego blasku wchodząc w ciemno-niebieski korytarz; czujemy się jak na parkingu. Ciemne, granatowe światło buduje nieprzyjemny nastrój. Podczas nieobecności Georginy Michael zostaje zamordowany przez Alberta i jego ludzi.

1.4. Co mówi jedzenie? Funkcje jedzenia w filmie Kucharz...

Jak to było wspomniane na początku rozdziału, umiejscowienie akcji Kucharza...

w restauracji jest dobrze przemyślanym i znaczącym zabiegiem. Dania jakie serwowane są w tym lokalu, sposób ich przyrządzenia, porządek spożywania oraz podkreślenie, kto, co i w jaki sposób konsumuje, wiele mówi o filmowej rzeczy wistości oraz o problemach, które

sygnalizuje w swojej twórczości Greenaway. Wyodrębnienie trzy głównych funkcji jakie pełni jedzenie w filmie będzie pomocne w uporządkowaniu nagromadzonych wątków, które przewijają się przy oglądaniu filmu w sposób dosyć nieprzewidywalny.

1.4.1. Opowieść o czasie

Pierwszym i chyba najważniejszym zadaniem jest sygnalizacja upływu czasu przez obecne w obrazie filmowym pokarmy. Próżno szukać tu kalendarzy, zegarów czy innych przyrządów odmierzających czas. Zabieg ukazywania na ekranie kolejnych kartek z kalendarza określających dzień byłby odebrany jako ograny, mało oryginalny chwyt. Natomiast drobne urozmaicenie takie jak zamiana kalendarza na karty menu na każdy dzień tygodnia wydaje się rozwiązaniem niespotykanym zbyt często i przez co oryginalnym.

Początkowo, do momentu zawiązania romansu Georginy i Michaela, kiedy widz dopiero jest zapoznawany z rzeczywistością filmową (prezentacja kolejnych pomieszczeń, przestrzeni) nie mamy pojęcia w jakim momencie dnia, czy tygodnia się znajdujemy. Gdy akcja zaczyna rozwijać się, pojawiają się kolejne karty menu pokazywane na ekranie. Każda

znich określa kiedy i co będzie się jadło: w piątek są to owoce morza, w sobotę drób, w poniedziałek owoce, we wtorek chleb. W dzień, w którym dokonać ma się zemsta na Albercie, w menu paradoksalnie nie widnieje żadne danie. Po prezentacji karty następują

ujęcia wnętrza restauracji pełnej gości, którym serwowane są wymienione w menu dania. Ponadto w niektórych rozmowach przy stole pojawiają się dialogi sugerujące jaka jest pora dnia p. spośród kompani Alberta tłumaczą się, że jest piątek wieczorem.

Jednym z bardziej szokujących zabiegów reżysera jest pokazanie upływu czasu za pomocą procesów, które zachodzą w pokarmach. W pierwszej scenie na parkingu uwagę zwracają dwa wjeżdżające samochody z przyczepami wypełnionymi produktami przeznaczonymi do wyrobu gotowych dań. W jednym z samochodów znajdują się owoce morza, w drugim wszelkie gatunki mięsa. Okazuje się, że Albert stoi za tą dostawą. Kucharz odrzuca jednak towar, twierdząc, że sam będzie odpowiadał za jakość jedzenia serwowanego w restauracji. Samochody zostają porzucone na parkingu, stoją tam cały czas, zapomniane przez wszystkich. Tymczasem w restauracji trwa romans Żony i Kochanka. Zapowiedzią odkrycia tajemnicy Georginy i Michaela jest smród w ydobywający się z ciężarówek, w których mięso i owoce morza zaczęły się psuć, gnić i rozkładać. W scenie, która następuje po zwróceniu uwagi na psującą się żywność, Albert faktycznie dowiaduje się o romansie. Tajemnica wychodzi na jaw, ciężarówki zostają otwarte. Przestrzeń kuchni wypełnia zapach padliny. Zbliżenia, których w filmie jest naprawdę niewiele, ukazują stopy mięsa toczone przez robactwo. Żeby tego było mało, Michael i Georgina, którzy nadzy w pośpiechu próbują znaleźć drogę ucieczki, zostają zmuszeni do podróży w przyczepie wypełnionej rozkładającą

się żywnością. Scena podróży do składu książek jest jedną z bardziej obrzydliwych scen filmu. Obraz jest tak sugestywny, że oddziałuje nie tylko na wzrok widza ale również na zmysł węchu i smaku. Rozkład mięsa obrazuje upływ czasu, czasu, który niesie za sobą rozkład ciała. Koło zamyka się. Widz zostaje porażony kipiącym, szokującym obrazem.

Upływ czasu sygnalizowany jest też przez sceny pokazujące posiłki, a właściwie odpowiednie przeplatanie scen posiłków z przedstawieniami innego typu, jak chociażby zbliżeń Michaela i Georginy na zapleczu, podczas gdy przy stole trwa kolacja. Widzimy w czasie rzeczywistym jak bohaterowie spożywają posiłek, piją wino. Nie trwa to długo i pokazuje to jak krótkie są spotkania kochanków: zaledwie kilka minut, tak by nieobecność Georginy przy stole nie została odnotowana.

1.4.2. Opowieść o bohaterze

Charakterystyka poszczególnych bohaterów również odbywa się poprzez sceny ukazujące jedzenie. Analiza spożywanych przez postacie posiłków wiele o nich mówi. Albert, grubiański konsument wszystkiego co tłuste, dobrze przyprawione, „konserwatywne”, podane

w dużych ilościach, budzi niechęć Kucharza. Kulinaryny artysta nie widzi żadnej przyjemności w gotowaniu tak mało wyrafinowanemu klientowi. Mimo to Albert wymusza na Richardzie traktowanie siebie jako „jedynego liczącego się obiadu”, serwowanie sobie specjalnych komplementów od szefa kuchni. Fakt, że Złodziej stołując się we francuskiej restauracji nie potrafi wymówić poprawnie większości nazw dań, dodatkowo świadczy o jego miernocie i braku ogłady. Nieznajomość zasad *savoir vivre*'u nadrabia Albert nieustającymi, nieznośnymi sprzeciwami tyradami i pouczeniem wszystkich dookoła o tym co i jak powinno się spożywać. Wydaje się jednak, że jego wiedza jest powierzchowna, świadcząca nie tyle o rozumieniu zasad, co o wyrywkowym opanowaniu pewnych pojęć kulinarnych. Albert sam odżywiając się nieodpowiednio, obwinia mało obfitą dietę Georginy o jej problemy związane z brakiem potomstwa. Żona jest w jego oczach królikiem do świadczenia, na którym Kucharz testuje swoje wyjątkowe potrawy.

Za każdym razem, gdy Albert pojawia się w kuchni, psuje przygotowywane jedzenie: wrzuca do garnka niedopałki, pluje sosem, narzeka na słoność potraw, które z zasady powinny być słone, rozbija jajka, rozrzuca warzywa. Mimo stołowania się w eleganckiej restauracji nie docenia wykwintnej kuchni, woli zdecydowane smaki. Jego ulubionym

pokarmem są owoce morza. Znęcając się nad homarem porównuje siebie do Hitlera, Mussoliniego, Napoleona; oni też uwielbiali takie dania. W mniemaniu Alberta są one pokarmem przywódców. Nigdy nie dostaje tych samych potraw co Georgina. Kucharz wyraża obawę, że mógłby ich zwyczajnie nie docenić.

Co innego Michael; jemu i Georginie serwowane są te same posiłki: eleganckie

ajednocześnie skromne dania nie zwracające na siebie zbytnej uwagi swoją obfitością czy jaskrawą barwą. Kochankowie smakują je powoli, zajęci swoimi sprawami: Georgina obserwuje Michaela, Michael czyta swoje ulubione książki. Jedzenie jest dla nich przyjemnością, nie przesłania jednak innych kwestii. Jest dodatkiem, dopełnieniem, a nie sensem i sednem. Kochankowie to wdzięczni konsumenci kulinarnych dzieł sztuki przyrządzanych przez Kucharza, który mówi wprost, że słuzenie Georginie, która ma doskonałe podniebienie jest dla niego zaszczytem i przyjemnością.

Georgina została przedstawiona jako jedna z niewielu naprawdę świadomych, mających wyrafinowany gust kulinarny klientek Boarsta. Potrafi nazwać i odróżnić nazwy francuskich potraw oraz ośmiela się poprawiać Alberta gdy ten nieustannie kaleczy francuskie słowa. Być może dlatego Kucharz darzy ją sympatią i pomaga w spotkaniach kochanków.

Poplecznicy Alberta są natomiast kompletnymi laikami. Prostackie zachowania przy stole oraz totalna nieumiejętność eleganckiego spożywania posiłków połączona z brakiem wiedzy sprawia, że chamstwo złodziejskiej szajki staje się aż nadto jaskrawe. Wymiotowanie

podczas degustacji ślimaków, wypluwanie przez żutych kęsów, ieodróżniałnie szparagów od selera to tylko niektóre z przykładów charakterystycznych dla Mewsa, Mitchela i reszty kompanii. Nawet gdyby nie prowadzili dialogów, wzma gających dodatkowo nieprzyjemne wrażenie, wystarczyłoby popatrzeć co i jak jedzą, oraz w jakiej pozycji siedzą przy stole, by domyślić się z jakiego typu charakterami mamy do czynienia.

1.4.3. Opowieść o społeczeństwie

Historia trójki ąta miłosnego rozgrywającego się na terenie restauracji to również opowieść o społeczeństwie konsumpcyjnym, o rozpadzie dotychczas panujących wartości, o pożeraniu resztek kultury i pożeraniu siebie nawzajem.

Jedzenie jasno określa granice grupy: Albert i jego poplecznicy spożywają posiłki przy największym, najobficiej zastawionym stole. To oni rządzą na terenie restauracji i

31

prawdopodobnie w mieście. Posiłki wyrażają hierarchię, włączają lub wyłączają w obręb danej grupy. Współtowarzysze Alberta siedzą z nim przy jednym stole, są ważniejsi niż reszta gości, ale również oni podlegają despotycznej władzy złodzieja: on zamawia jedzenie, każe im jeść określone potrawy. Próbuje również zdominować Georginę odgórnie zamawiając jej ulubiony deser lub doprawiając jedzenie, tak by złamać jej subtelny styl. Michael je na uboczu, przy skromnym stole, sam. Zdecydowanie znajduje się poza kręgiem. Nawet zaproszony do stołu Alberta nie je, a jedynie rozmawia ze Złodziejem.

Albert pragnie osiągnąć status społeczny usiłując nieudolnie nabrać ogłady i dobrych manier. Nieokrzesianie z trudem wymawiającego francuskie nazwy Złodzieja kontrastuje z wyrafinowaną i wyniosłą Georginą.

„Sposób jedzenia obok wytwornego stroju i sposobu wystawiania się, stanowi sprawdzian kulturowego szlachectwa” 49, którego Albert nie jest w stanie osiągnąć. Zbyt obfita ilość posiłków, którymi się raczy, zbyt wiele przypraw, dodatków, ozdób sprawiają, że docelowa wyrafinowana przyjemność jaką powinno być dla człowieka z „klasy wyższej” jedzenie, staje się wyłącznie górną jedzeniem upstrzoną podrabianymi złotymi sztuczkami. „Wykwintny sposób jedzenia: dyskrecja, samokontrola, autocenzura cielesnych przejawów jedzenia, dawki przyjemności i odrzucanie satysfakcji” 50, wszystkie to, do czego powinien dążyć Albert chcąc uzyskać wyższy status społeczny i poważanie w oczach Kucharza jest dokładną odwrotnością wydarzeń w restauracji.

Lekceważenie dobrych manier i opresyjne w stosunku do otoczenia zachowanie Alberta doprowadza do w końcu do zdemolowania lokalu, rozpadu tego wszystkiego na czym Kucharz starał się zbudować określony ład przypominający o szacunku do jedzenia a co za tym idzie, do kultury.

„Jedzenie jest zawsze jedzeniem przeciw komuś” 51, zawsze jest pewnego rodzaju manifestacją, emanacją konfliktów występujących w danym społeczeństwie. Kultura konsumpcyjna, społeczeństwo nastawione wyłącznie na pożeranie dużej ilości wszystkiego (jedzenia, rzeczy, słów, wiedzy, doznań) Greenaway zestawia z umiarkowaniem Michaela oraz wyrafinowaniem Georginy i Kucharza, którzy jak oś przedkładają nad ilość, a prostotę i elegancję nad rozbuhaną barokową estetykę. Mimo że akt jedzenia w grupie, z innymi

49A. Wójcik, Spożywanie orgiastyczne. Wyrotowy potencjał dekadentkich praktyk kulinarnych, [w:] Antropologia praktyk kulinarnych, red. R. Chymkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 333.
50 Tamże, s. 335.

51M. Bucholc, „Kto nie pracuje, ten niechaj nie je”. O socjologicznych interpretacjach jedzenia, [w:] Antropologia praktyk kulinarnych, red. R. Chymkowski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 15.

32

ludźmi zawiera element ludyczny, element święta, to jest również z aktem demonstracyjnym.

W filmie niemalże każdy każdemu próbuje coś udowodnić: Albert swoją wyższość nad wszystkimi, Georgina, obojętność względem Alberta, Kucharz, swoje umiejętności. Bohaterowie w sposób mniej lub bardziej nachalny za pomocą tego co i w jaki sposób jedzą

próbują wyrazić swoje poglądy, potwierdzić status społeczny czy zwrócić na siebie uwagę współbiedniaków. Choć z uwagą widza skupia się na grubiańskim Albercie, gdyż jego zachowanie i sposób bycia są najbardziej „widowiskowe”, to Georgina, Kucharz i Michael są również w pewien sposób potraktowani przez Greenaway’a przez śmiewczo. Żona, która chodzi do najlepszego fryzjera, dentysty itd., ubrana w mroczne gotyckie przerysowane stroje sprawia wrażenie nieco zbyt onirycznej i wyniosłej by budzić stu procentową sympatię widza. Tak samo Michael. Brązowy, mało elegancki garnitur i pewna niezdarność objawiająca się

p. nietrafianiem widelcem do ust czy upuszczaniem książek nie sytuuje go w gronie niezaprzeczalnych dżentelmenów z klasą. Każdy z bohaterów przedstawionych przez Greenaway’a nosi w sobie jakąś rysę, niedoskonałość. Społeczeństwo złożone z takich jednostek musi mieć chwiejną, popękaną strukturę, która

wraz z eskalacją konsumpcji wszelkiego rodzaju jest coraz mocniej roszadzana od środka. Końcowa sekwencja filmu, kanibalistyczna scena utrzymana w groteskowo-teatralnym nastroju to eksplozja tego wszystkiego, co zdążyło nagromadzić się przez dwie godziny trwania filmu.

Odważny obraz kanibalizmu, który Greenaway zdecydował się zastosować w ostatniej scenie równie służy krytyce społeczeństwa konsumpcyjnego. Ludzie, którzy po żarli i przetrwali już chyba wszystko dookoła zmuszeni są do kolejnego kroku: pożerają siebie nawzajem. „Spektakl konsumpcyjny i spektakl anatomiczny mogą się na siebie nakładać” 52. Greenaway świadomie korzysta z takiej relacji i ukazuje upieczone ciało Michaela jednocześnie w sposób przywołujący na myśl Lekcję anatomii Rembrandta kiedy to trup znajdujący się w centrum kompozycji, obserwowany jest przez kółko zakomponowanych anatomów, a jeden z nich nacina ciało specjalnym na rzędziem, z drugiej strony jako danie-potrawę, pieczeń przystrojoną jarzynami, leżącą na półmisku i parującą. Pierwsze ze skojarzeń jest o tyle bezpieczne, że związane jest z dziełem sztuki, znanym i uznanym, nie budzącym już wstrętu czy zażenowania. Natomiast jaskrawa stylizacja ciała człowieka na kształt pieczeni, której zapach za sprawą wyraźnie pokazanych smug pary, jest niemalże namacalny, budzi sporo kontrowersji oraz wywołuje odruch wymiotny, obrzydzenie. Ekranowy kanibalizm Greenawaya jest jednocześnie przerażająco dosłowny, atakujący

52A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Wyd. Universitas, Kraków 2008, s. 347.

33

zmysły, jak również metaforyczny, mówiący o rozkładzie, rozpadzie społeczeństwa i nadmiernej, przekraczający ostatnie granice człowieczeństwa, konsumpcji.

1.4.4. Opowieść o ciele

Ciało zjadane pod postacią pieczeni, ciało-pokarm, ciało-mięso ukazane jest jednocześnie jako obiekt „malowniczy”, jako przedmiot sztuki, który może eksponować w towarzystwie odpowiednich dodatków, a następnie podziwiać. Ciało ludzkie traktowane zwyczajowo jako coś więcej niż po prostu materialne mięso, w filmie Greenawaya wykazuje związki właśnie ze swoją bardziej przyziemną, zwyczajowo pomijaną stroną. Granice między fizjologią a kulturą zacierają się. Szok spowodowany widokiem upieczonego człowieka to szok spowodowany transgresyjnością obrazu, jego nieoczywistością, podejściem, które może być określone albo jako innowacyjne, oryginalne, zaskakujące, albo jako zwykła profanacja.

Dziwaczne ciała bohaterów: przerysowane, poprzebierane, oszpecone lub upodłone nigdy tak naprawdę nie odgrywają historii konkretnej osoby z krwi i kości. Są zdepersonalizowane przez swoją dziwaczność⁵³. To takie same elementy misternej układanki Greenawaya jak kulinarne kompozycje: zwracają uwagę przez swoją obfitość i oryginalność, ale pozbawione są metafizyki, pierwiastka jednostkowości, duchowości. Ciało przede wszystkim konsumuje wszystko, co da się skosztować (jedzenie, dobra materialne, przedmioty, słowa), a następnie samo może stać się przedmiotem konsumpcji. Ciało potraktowano tu jak pokarm, jednak jego odżywczy potencjał jest zanegowany. Jest to więc pokarm bezwartościowy. Albert zjadając kawałek mięsna Michaela czuje ogromny wstręt, nie jest w stanie go przełknąć. Ciało Kochanka nie dość, że nie

nakarmi Alberta, to jeszcze doprowadzi do jego śmierci. Okazuje się, że zbyt zuchwała konsumpcja, nadmierne eksploatowanie świata doprowadza nie tyle do maksymalizacji przyjemności płynącej z konsumpcji, ale do wypaczenia tej przyjemności. Ciało zamiast dostarczać rozkoszy, jest przyczyną cierpienia i innych negatywnych uczuć. Greenawayowski świat to świat ciała opresyjnego, gdzie pozytywny potencjał ciała nie jest wykorzystywany. Mimo oczywistych skojarzeń ofiary Michaela z ofiarą Chrystusa, w żadnym wypadku nie można przypisać ciału w jego filmach roli życiodajnego pokarmu.

53 A. Skwara Greenaway historie somatyczne, „Opcje”, nr 2, 1998, s. 41.

34

Ciało u Greenaway raczej się rozkłada, rozpada, odstrasza, czego potwierdzeniem są chociażby samochody z gnijącym mięsem oraz sekwencja obrzydliwej podróży Michaela i Georginy jedną z ciężarówek. Nagie ciała kochanków wchodzi w kontakt ze śmierdzącym, oślizgłym mięsem, zwierzęcymi resztkami; przechodzą zapachem śmierci i zostają zabrudzone, a co za tym idzie znieważone.

Rozkład, brud, wstyd, upokorzenie i przede wszystkim niezdrowy, niszczący nadmiar to główne skojarzenia wiążące się pokarmem i ciałem w filmie *Kucharz*, złodziej, jego żona i jej kochanek. Normalne, piękne ciało jest w tym wykreowanym, teatralnym świecie niemożliwe, tak jak niemożliwe jest zaprzestanie niszczącej konsumpcji, marnotrawstwa jedzenia i pożerania resztek kultury. Mimo że film kończy się śmiercią Alberta i widowiskowym zwycięstwem dręczonej Żony i zniesmaczonego Kucharza, to zwycięstwo to okupione jest zbyt dużą ofiarą, by można je było w pełni uznać. Śmierć człowieka, który kończy jako żywność na półmisku to drastyczny obraz wyrażający postmodernistyczny rozpad świata i ciała. Przez takie obrazy reżyser próbuje zasygnalizować niszczące zmiany jakie zachodzą w człowieku, który zbyt mocno zawierzył w konsumpcję.

Rozdział II

Filmowy obrzęd przejścia: Wielkie żarcie

2.1. Oburzenie widza: szok i zagubienie

Jesteście groteskowi i obrzydliwi. Dlaczego jecie skoro nie jesteście głodni? To niedorzeczne⁵⁴: słowa wypowiedziane przez jedną z prostytutek zaproszonych na kolację wyrażają kluczowe pytanie padające w filmie Marco Ferreriego. Wydaje się, że satysfakcjonująca odpowiedź nie pada. Reżyser przedstawia jednak kilka tropów pozwalających na próby interpretacji motywacji bohaterów Wielkiego żarcia, którzy postanawiają popełnić samobójstwo przez przejedzenie. Ju ż sam pomysł wyboru takiej śmierci wydaje się groteskowy, nie mówi ąc o realizacji zamiaru, któr ą pokazano na ekranie w sposób dosłowny, momentami niesmaczny i nadal, mimo upływu ponad trzydziestu lat od premiery, szokujący.

Wielkie żarcie wyświetlone w Cannes w roku 1973 wywołało spore zamieszanie w środowisku filmowym. Podczas pokazów widzowie niejed nokrotnie opuszczali sale kinowe, zdarzały się również nagłe reakcje fizjologiczne jak mdłości czy wymioty. Film zyskał sobie miano prowokacyjnego. Co ciekawe, największe oburzenie wywołały nie tyle śmiałe, ocierające się o pornografię sceny erotyczne, ale naturalistyczne przedstawienia śmierci z przejedzenia. Reżyser postanowił pokazać wszystko to, co na co dzień budzi wstręt i wywołuje wstyd: wymioty, załatwianie potrzeb fizjologicznych, reakcje organizmu na nadmiar pokarmu.

Prowokacyjna była również sama idea filmu: nie dowiadujemy się dlaczego czterej dobrze sytuowani mężczyźni chcą popełnić samobójstwo. Motyw pozostaje tajemnicą do końca, a co za tym idzie, zdezorientowany widz nie otrzymuje jasnej odpowiedzi na najważniejsze pytania.

Odbiorowi filmu towarzyszyło nie tylko zagubienie widzów, ale również skrajne opinie na temat samego dzieła oraz postaci reżysera. Przyjęcie filmu w Europie Zachodniej było jednak inne niż w Polsce⁵⁵, na inne kwestie zwrócono uwagę, co innego wywoływało oburzenie. We Francji szokował naturalizm, turpizm i dosłowność obrazów Ferreriego oraz niedorzeczność sposobu umierania, który wybrali bohaterowie. Polskie widzowie, widząc góry

⁵⁴Dialogi z francuskiego za kopią DVD wydaną przez Agencję MTJ Film, tłumaczenie: Joanna Klimkiewicz.

⁵⁵Polska premiera nastąpiła dopiero w roku 1988, kilkanaście lat po nakręceniu filmu oraz premierze światowej.

36

jedzenia, był zde gustowany głównie ogromem marnotrawstwa produktów, których w kraju nie było wtedy pod dostatkiem. Na widok niezmiernych ilości mięsa, owoców i słodczy, odbiorca w Polsce odczuwał wzmożony apetyt; obrzydzenie schodziło na dalszy plan.

Przeciwnicy filmu określali go przymiotnikami plugawy czy skatologiczny⁵⁶. Zwolennicy uważali za dzieło dowcipne, ironiczne i na swój sposób innowacyjne. Konsumpcja została już obrzydzona w wielu utworach, ale na pozornie prosty pomysł ukazania jej dosłownie jako wielkiego żarcia, wpadł dopiero Ferreri (autor również scenariusza) i to już wyłącza film spośród dzieł wyjątknie obrzydliwych i przewidywalnych. Z racji tego, że w Polsce roku 1988 nie było okazji do przejadania się czymkolwiek, Wielkie żarcie traktowano raczej jak egzotykę, filmowy wybrzyk zachodniego reżysera. W kraju kartek na mięso wymyślne potrawy i przepisy z tej uczty są najbardziej nieprzyzwoite.

Wielkie żarcie nazywane czasem „obrazem z pogranicza”⁵⁷ sarkastycznie pokazuje triadę: jedzenie - kopulacja - śmierć i przy jej pomocy kreuje obraz obumierającego, samounicestwiającego się społeczeństwa, w którym nieumiarkowanie w jedzeniu, piciu oraz wspaniałomyślność seksualnym panuje nad zdrowym rozsądkiem i znosi, a raczej odwraca powszechnie uznany porządek społeczny. Bohaterowie filmu to ludzie niebezpiecznie oddalający się od natury, tracący instynkt samozachowawczy, którzy jedzą, mimo że nie czują głodu.

Paradoksalnie wywrotowa fabuła nie ma swojego odzwierciedlenia ani w kompozycji filmu, ani w zastosowanych środkach wyrazu. Klasyczna jedność miejsca, akcji i czasu, klarowny podział na prolog oraz właściwą fabułę, stopniowe narastanie napięcia i pięć wybitnych kreacji aktorskich składa się na kontrowersyjny, nieprzyzwoity obraz rozkładu. Starannie skomponowane zdjęcia oraz płynny montaż, cechy tradycyjnego stylu reżyserskiego, zostały wykorzystane do ukazania „fizjologicznej koprofilii”⁵⁸.

Film nie jest, jakby się mogło wydawać, krytyką wyłącznie klasy wyższej, rządzącej burżuazji. Wśród postaci znajdziemy co prawda sędzię, ale jest tu również nauczycielka, kucharz i producent telewizyjny: ludzie z różnych środowisk, o różnych profesjach. Należy interpretować ten zbiór osobowości jako próbkę całego, różnorodnego społeczeństwa, a nie wyłącznie jego wrogiego wycinka. „Wielkie żarcie nie jest filmem politycznym. Nie próbujmy oskarżać społeczeństwa konsumpcyjnego, bo ludzie konsumują, jedzą, jedzą,

jedzą.

56M. Sadowski, Wielkie żarcie, „Perspektywy”, nr 24, 10.06.1988.

57Tamże.

58J. Płażewski, Historia filmu francuskiego 1895-1989, WAiF, Warszawa 2005, s. 468.

37

Oskarżam społeczeństwo, każde społeczeństwo. Mój film wyraża głęboką rozpacz, vanitas vanitatum. Jest to film moralizatorski, film moralisty” 59

2.2. Wielkie żarcie jako dramat fizjologiczny⁶⁰

Wielkie żarcie można nazywać dramatem fizjologicznym z kilku powodów. Po pierwsze film kładzie nacisk na obrazy wstydlive i przykre stany naszej egzystencji. Pokazuje człowieka jako istotę zdominowaną przez fizjologię: układ trawienny, narządy rozrodcze, strefy erogenne, żądze cielesne. Dąży również do „rozszerzenia zakresu wypowiedzianych na ekranie prawd oraz szokuje dosłownością” ⁶¹. Mimo obfitej obecności scen erotycznych, nie można powiedzieć, że Wielkie żarcie wprowadza nowe spojrzenie na seks w kinie. Nagość, pornografia, nawet obscena nie były niczym nowym w latach siedemdziesiątych XX wieku⁶². Natomiast skupienie się na ukrywanym aspekcie fizjologicznym człowieka, sprawiło, że film zyskał rozgłos. Biologiczna szpetota istnienia oraz niesmak jako bilans życia to dwa ważne zagadnienia poruszane przez Marco Ferreriego. Ludzki dramat fizjologiczny jest pretekstem do zwrócenia uwagi na problemy nadmiernej konsumpcji, marnotrawstwa, zatracenia się w przyjemnościach, które paradoksalnie, przez swój nadmiar stają się utrapieniem. Sens przyjemności ulega odwróceniu, a jedzenie spożywane w momencie odczuwania głodu, staje się torturą i udręką.

Jerzy Płażewski wątpi jakoby dramat fizjologiczny był w stanie przekazać widzom jakiejkolwiek sensy metaforyczne czy przesłania niedosłowne. Uważa, że jedyne co ma on do zaoferowania to dosłowność ciała ludzkiego. Sądząc jednak po odżywających od czasu do czasu dyskusjach na temat Wielkiego żarcia, można w tym przypadku mówić o szerszym oddziaływaniu filmu. Gdyby chodziło wyłącznie o biologię, film zostałby szybko zapomniany. Wielkie żarcie natomiast nadal pobudza do refleksji i szokuje, czego dowodem mogą być powstałe długo po premierze teksty problematyzujące dzieło Ferreriego⁶³.

59J. de Bornocelli, „Wielkie żarcie”: zachwyty czy mdły śmiech?, „Le Monde” z dnia 25.05.1973 (wypowiedź

Marco Ferreriego).

60Pojęcie zaczerpnięte z książki Jerzego Płażewskiego: Zob.: J. Płażewski, dz. cyt., s. 296.

61Tamże, s. 474.

62W tym mniej więcej czasie premierę miało kilka dość odważnych filmów jak np.: Ostatnie tango w Paryżu B. Bertolucciego, Emanuelle J. Jaeckin, Salo, czyli 120 dni sodomy, P.P. Passoliniego.

63Zob.: M. Rożalski, O beznadziejnej próbie pewnego karnawału. Wielkie żarcie, „Kwartalnik Filmowy” jesień-zima 2004, nr 47-48, s. 200-214.

38

Film Marco Ferreriego to dramat fizjologiczny stawiający przed sobą kilka bardziej ambitnych zadań niż tylko epatowanie nagością i wulgarnymi obrazami. Reżyser oprócz kontestacji zastanej rzeczywistości próbuje zwrócić uwagę chociażby na fakt, że samobójstwo może mieć różne przyczyny, nie zawsze są one oczywiste. Czasem nie wynikają z jawnych dramatów ludzkich jak nieszczęśliwa miłość, choroba, śmierć kogoś bliskiego, ale po prostu ze zdziwienia, znużenia czy niechęci do uczestniczenia w życiu społecznym jako takim.

2.3. Ferreri a Greenaway: pokrewieństwo tematów, rozbieżność formy

Marco Ferreri, mistrz ekranowych makabres⁶⁴ oraz komedii w złym smaku nie cieszył się sympatią w katolickich Włoszech. Obcy jest mu patriarchalny model rodziny i kult kobiety strzegącej domowego ogniska⁶⁵. Mamy tu do czynienia raczej z obrazem kobiety lubieżnej, wykorzystującej mężczyzn, panującej nad nimi i zaskakującej. Bohaterka Wielkiego żarcia, na pozór skromna nauczycielka o nieco puszystych kształtach, okazuje się być postacią nienasyconą i demoniczną.

Ukazywanie bezsensownej śmierci, jadowity humor, fascynacja amoralnością, okrucieństwem i nienawiścią do wszelkich doktryn czy ideologii łączy sylwetkę Ferreriego z Peterem Greenawayem. Należy również zakładać, że Greenaway doskonale znał twórczość Ferreriego w momencie realizacji Kucharza... Twórczość obu reżyserów wykazuje spore podobieństwa na gruncie poruszanej tematyki, fascynacji, obaw, podejmowanych problemów. Różni się jednak jeśli chodzi o używane środki filmowego wyrazu. Ferreri w Wielkim żarciu prezentuje klasyczną formę linearnej narracji, standardową budowę filmu: prolog oraz kolejno wstęp, rozwinięcie, zakończenie. Niekiedy można odnieść wrażenie, że zdjęcia przez niego komponowane są nieco niedbałe, przez co analiza filmu jest trudniejsza. W przypadku twórcy Kucharza..., fakt, że dany element pojawia się w danym momencie jest niemalże gwarantem określonego znaczenia. Prawie pewne było, że działanie reżysera jest zaplanowane, że określony komponent obrazu musi być właśnie tam, gdzie został ukazany. Jeśli chodzi o Ferreriego, niekiedy można mieć wątpliwość, czy dane rozwiązanie zostało zastosowane celowo, czy jest tylko splotem przypadkowych okoliczności. Tak dzieje się m.in. jeśli chodzi

64Wielkie żarcie nie było jedynym „wybrykiem” reżysera. W tym miejscu należy wspomnieć chociażby o filmie *Le carne/ Mięso*, który opowiada historię pary kochanków, przy okazji wyśmiewając mit mężczyzny,

idealnego kochanka oraz ukazujący jak bardzo destrukcyjną siłą może być znudzenie: mężczyzna, który czuje się znużony obcowaniem z kochanką, zabija ją a następnie powoli zjada jej ciało.

65T. Miczka, Kino włoskie, Wydawnictwo Słowo/Obraz/terytoria, Warszawa 2012, s. 290.

39

o ukazywanie wnętrza domu, w którym odbywa się seminarium gastronomiczne oraz o widok podwórza. Przestrzenie te nie są aż tak plastyczne, przemawiające, pełne wyrazu i wskazówek interpretacyjnych jak to miało miejsce w Kucharzu... Czasem odnosi się wrażenie, że sceny posiłków w salonie zaaranżowane są dość przypadkowo. Kompozycja tych scen, nie mieści się w żadnym rozpoznawalnym porządku czy podziale. Brakuje elementów wyrażnie znaczących, akcentów kolorystycznych, sugestywnego oświetlenia.

Tadeusz Miczka w książce Kino włoskie wyraża przypuszczenie, że w ten sposób reżyser demonstrował swoje antyestetyczne stanowisko wobec aktualnych mód i tendencji panujących w kinie światowym, że tak właśnie manifestował sprzeciw wobec tradycji całego kina włoskiego i światowego⁶⁶. Marco Ferreri „kręcił filmy szybko, starając się przede wszystkim o to by były niekonwencjonalne pod każdym względem [...] oscylowały między realizmem a wizjami paranoicznej wyobraźni a jednocześnie korespondowały z rzeczywistością”⁶⁷. Fakt, że sposób realizacji filmów przez Ferreriego jest zdecydowanie bardziej spontaniczny niż podejście do formy filmowej Petera Greenawaya nie oznacza, że Wielkie żarcie nie stanowi ciekawego pola do analizy i interpretacji, a mniej wyrafinowana forma filmowa nie niesie za sobą głębszych znaczeń symbolicznych czy metaforycznych.

2.4. Wielkie żarcie a obrzęd przejścia. Triadyczna konstrukcja filmu

Wielkie żarcie to film o wyrazistej triadycznej konstrukcji. Składa się z prologu, właściwej akcji dziejącej się na terenie opuszczonej posiadłości oraz z groteskowego finału kończącego gastronomiczną odyseję. Sekwencja środkowa, w trakcie której bohaterowie oddają się wielkiemu żarciu jest najdłuższa i najbardziej widowiskowa. Reżyser konsekwentnie przeprowadza widza przez kolejne kolacje, śniadania, obiady, aż po końcową, surrealistyczną sceną ukazującą transport nowego pożywienia, który odbiera jedyna pozostająca przy życiu bohaterka, Andrea.

Analizując film zarówno pod względem samej budowy, jak również z tego co dzieje się

z bohaterami w poszczególnych częściach, nasuwa się myśl o analogii zachodzącej między strukturą Wielkiego żarcia a strukturą obrzędów przejścia będących przedmiotem badań m.in.

⁶⁶Tamże, s. 292.

⁶⁷Tamże s. 422.

Arnold van Gennep⁶⁸, który definiując obrzędy przejścia pisze, że dotyczą one wszystkich dziedzin życia ludzkiego, w którym pojawia się zmiana statusu społecznego, przejście z jednej fazy biograficznej do drugiej (np. narodziny, dojrzewanie, śmierć) czy też przekraczanie granic terytorialnych oraz wszelkich innych granic⁶⁹. W przypadku Wielkiego żarcia przekraczaniem granicami okażą się granice wytrzymałości ciała, granice społecznie akceptowalnych zachowań oraz granice przestrzenne, oddzielające realną, rzeczywistą, szarą przestrzeń miasta od ontologicznie podejrzanej przestrzeni opuszczonego dworku.

Obrzędy przejścia, mimo swojej różnorodności oraz odmiennych kolorytów lokalnych, cechują się dość sztywną strukturą. Każdy obrzęd przejścia składa się z trzech faz, odpowiadających w tym przypadku budowie filmu. Prolog byłby zgodny z fazą wyłączenia jednostki lub grupy z jej dotychczasowego stanu: zerwania więzi ze światem i rzeczywistością, w której dotychczasowo przebywała. Akcja właściwa czyli wydarzenia dziejące się w niezamieszkanym miejscu to okres przejściowy (liminalność). Jest to faza kiedy jednostka znajduje się w pewnym zawieszeniu: pozbawia się jej statusu lub wyklucza z dotychczasowej rzeczywistości, ale nie nadaje jeszcze nowych praw, nowego statusu. Właściwe przejście nie dokonuje się, nie następuje odrodzenie ani śmierć. Rytuały włączenia czyli okres postliminalny odpowiada w filmie końcowym scenom, kiedy to umiera ostatni z bohaterów oraz nadjeżdża nowy transport jedzenia. Wtedy to dokonuje się oczekiwane przejście: bohaterowie umierają a świat może powrócić do początku cyklu.

2.4.1. Prolog: zerwanie z dotychczasowym życiem. Bohaterowie i ich przestrzeń

W pierwszej części filmu następuje prezentacja bohaterów. Ukazani są w charakterystycznych dla siebie przestrzeniach, podczas zamykania spraw bieżących związanych z dotychczasowym życiem, takich jak wydawanie poleceń w pracy, pożegnanie z córką czy upoważnienie gosposi do korzystania z konta bankowego.

Głównym środkiem wyrazu jeśli chodzi o określenie charakterów, statusu i kondycji

życiowej czterech mężczyzn staje się przestrzeń. Przestrzeń prologu jest jak najbardziej

68A. Van Gennep, Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii, tłum. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

69Tamże, wstęp Joanny Tokarskiej-Bakir, s. 7.

realna, panuje w niej realny, linearny czas, porządek dobowy, nic nie budzi niepokoju odbiorcy.

Czołówka filmu to ujęcie wąskiej paryskiej ulicy: dwa rzędy kamienic, sznury zaparkowanych samochodów i wszechobecna szarość. Kolor ten stanie się znakiem rozpoznawczym przestrzeni „na zewnątrz” (miasto, ulica, podwórze). Barwa szara nadaje przestrzeni zimny, pusty, statyczny, niezachęcający charakter. Po pojawieniu się napisów z nazwiskami głównych aktorów kamera panoramuje wprawo by zatrzymać się na oświetlonej na żółto-pomarańczowo witrynie sklepu, przez szybę której widzimy Ugo, z zawodu kucharza, pierwszego z bohaterów. Ciepłe, oświetlone sztucznym, gęstym światłem wewnątrz sklepu pozostaje w kontraście do szarości ulicy. Taka zależność między ciepłym wnętrzem a chłodem zewnątrz pozostanie obecna przez cały film.

Po chwili Ugo przechodzi ze sklepu do restauracji, gdzie pracuje. Scena, w której przedstawiona jest pokrótce historia jego życia rozgrywa się w przestrzeni zamkniętej. Perspektywa biegnie w głąb kadru, a przez otwarte drzwi widzimy kolejne pomieszczenie. Dostrzegamy również strop z ciężkiego brązowego drewna. Mimo obecności kompozycji z żywych kwiatów, restauracja robi wrażenie przytłaczającej. Sufit znajduje się nisko, wewnątrz jest wąskie i długie. Kluczowym, najbardziej nośnym znaczeniowo rekwizytem we wnętrzu restauracji jest komplet noży starannie czyszczonych przez Ugo. Zbliżenie na srebrne wypolerowane ostrza tasaków i innych akcesoriów nadaje zdawałoby się niewinnej scenie rozmowy niepokojący wydźwięk. Równocześnie słychać metaliczny odgłos ostrzenia noży, który wzmacnia to wrażenie. Noże pojawiają się nieprzypadkowo; to za ich pomocą Ugo przygotowuje wszystkie potrawy, również tę najbardziej wykwintną, która okaże się dla niego zabójczą. Zbliżenie narzędzi do krojenia i ćwiartowania pokarmów można traktować jak zwiastun niebezpieczeństwa.

W kolejnej scenie ukazany jest Michel, pedantyczny producent telewizyjny, którego obsesją jest czystość, sprzątanie, utrzymywanie porządku. Pierwsza kwestia jaką wypowiada mężczyzna to pytanie o cytrynowy płyn do naczyń. To dość nietypowe jak na kogoś, kto zajmuje się produkcją komercyjnych programów telewizyjnych.

Przestrzeń studia telewizyjnego jest również przestrzenią zamkniętą, bez okien, oświetloną światłem w odcieniach fioletu i czerwieni. Kolorystyka wystroju utrzymana jest w tych samych ciemnych, przytłaczających barwach. Na pierwszym planie znajdują się mikrofony oraz karton pełen akcesoriów do sprzątania. Fiolet, czerń i czerwień dominują również w kolejnych pokojach studia. Absurdalny dźwięk ustnej harmonijki oraz obecność dziwnych postaci takich jak rudy chłopak grający na harmonijce czy mężczyzna w okularach

42

przeciwsłonecznych i płaszczu sprawiają, że studio telewizyjne staje się przestrzenią agresywną, niepokojącą. Zestawienie fioletu i czerwieni, uzupełnione czernią kojarzy się z melancholią, smutkiem i tajemnicą. Fiolet jako barwa zastępująca czerń utożsamiana jest niekiedy ze śmiercią⁷⁰. Wrażenie surrealizmu podbijają dodatkowo podświetlone na niebiesko monitory, na tle których pokazany jest Michel, który załatwia z córką sprawy formalne przed „wyjazdem”: oddaje jej klucze do mieszkania, pyta o matkę etc.

Pilot Marcello przedstawiony jest jako jedyny spośród czwórki przyjaciół w przestrzeni otwartej, którą stanowi szara, zamglona płyta lotniska. Po raz kolejny przestrzeń otwartej towarzyszy szarość i to nie jako fragment, akcent kolorystyczny, ale jako barwa dokładnie pokrywająca całą powierzchnię kadru. Szarość to kolor posiadający niewiele własnej energii, jednocześnie stanowi dobry kontrast dla innych barw np. czerwieni, żółci, pomarańczowego, co sprawia, że w zestawieniu z przestrzenią lotniska, studio telewizyjne ukazane w poprzedniej scenie wydaje się jeszcze bardziej niepokojące. Lotnisko jest przestrzenią stojącą w

opozycji do studia telewizyjnego. Szum samolotów, wiatr czy szara mgła budują nastrój samotności. Mimo otwartości, również i ta przestrzeń nie jest przestrzenią przyjazną człowiekowi; sprawia wrażenie zimnej i obcej.

Marcello to najbardziej tajemniczy bohater Wielkiego żarcia. W pierwszej scenie, w której się pojawia, pokazany jest tyłem do kamery, a gdy odwraca się, ma na nosie ciemne okulary. Na pierwszy rzut oka wydaje się być mężczyzną eleganckim, zadbanym, mającym władzę, traktującym ludzi, szczególnie kobiety, przedmiotowo.

Philippe, poważany sędzia ukazany zostaje w pokoju przypominającym pokój nastolatka z jednoosobowym łóżkiem i obrazem na ścianie. Philippe o poranku budzi gospośnię. Nicole - była niania i jednocześnie wykorzystująca go seksualnie starsza kochanka traktuje go jak dziecko czy zabawkę. Już na wstępie relacja sędziego i niani wydaje się dziwna: dorosły mężczyzna jest budzony i karmiony przez kobietę, która kontroluje każdy aspekt jego życia.

Wnętrze domu Philippe utrzymane jest w brązach. Staroświeckie meble i dodatki wskazują na to, że zamieszkuje je osoba opierająca się modom czy nowinkom technicznym. Dywany, lustra, bibeloty w ciemnych barwach to elementy, które sprawiają, że mieszkanie sprawia wrażenie statycznego, staroświeckiego, takiego w którym brakuje życia. Patologiczna relacja Philippe z nianią stoi w opozycji do konserwatywności przestrzeni, w której się rozgrywa. Oświetlone sztucznym światłem, pełne waz greckich, zegarów, stylowych mebli

70R. Gross, dz. cyt., s. 165.

43

mieszkanie, w którym rządzi apodyktyczna gospośnię to przestrzeń opresyjna, z którą Philippe decyduje się opuścić. Nie zapomina jednak o zapewnieniu Nicole finansowego spokoju i zostawia jej upoważnienie do banku, aby mogła w czasie jego nieobecności korzystać z pieniędzy.

Wszyscy czterej bohaterowie konsekwentnie zamykają wszelkie niezłatwione kwestie, systematycznie oddalając się od tego co łączyło ich z życiem w mieście. Każdy z nich na swój sposób przygotowuje się do przejścia w inny wymiar egzystencji. Ugo zabiera niezbędne rekwizyty, Philippe kategorycznie sprzeciwia się niani, Marcello ostatni raz spogląda na wnętrze samolotu, a Michel przekazuje asystentce szczegółowe wskazówki dalszego postępowania. Czterej mężczyźni metodycznie zbliżają się do wyczekiwanego seminarium gastronomicznego. Zanim jednak rozpocznie się pierwsza uroczysta kolacja, muszą wyruszyć w podróż.

Złatwiwszy formalności udają się do miejsca docelowego, opuszczonego domu, gdzie odbyć się ma seminarium. Jadąc samochodem ulicami Paryża jedzą pizzę. Stalowe niebo, szary asfalt i budynki oraz towarzyszące podróż odgłosy ruchu ulicznego to otwarta przestrzeń miasta, która zawęża się stopniowo. Samochód zbacza z głównej ulicy i skręca w zaułki. W momencie opuszczenia głównej arterii i wjazdu w ukryte za budynkami uliczki, słychać śpiew ptaków. Granicę między otwartą, w pełni realną, dziejącą się w czasie rzeczywistym przestrzenią nowoczesnego miasta, a tajemniczą, zastygłą w czasie przestrzenią opuszczonego domu wyznacza właśnie wyraźnie słyszalny śpiew ptaków. W warstwie wizualnej nic się nie zmienia. Szarość nie ustępuje innym barwom. Samochód zatrzymuje się przed żelazną, starą bramą, a

bohaterowie wchodzi na teren pałacyku.

Przejście przez bramę zaakcentowane w warstwie dźwiękowej stanowi ostatni etap fazy pierwszej, a więc działań oddzielających bohaterów od świata zewnętrznego. Granica między miastem a posiadłością chroniona jest barierą dźwiękową. Bohaterowie dokonują w tym momencie bezpośredniego przekroczenia symbolicznej granicy między dwoma równoległymi, współistniejącymi obok siebie, a jednak zdecydowanie różnymi porządkami rzeczywistości. Przejście przez niepozorną bramę oznacza włączenie do nowego świata. Obrzędy dokonujące się na progu (w drzwiach, bramie, wejściu) mają niewątpliwie charakter obrzędów okresu przejściowego a wszelkie obrzędy przejścia „nieodłącznie związane są z rytmem przejść kosmicznych: z miejsca na miejsce, z jednej pory roku do kolejnej, z roku na rok” 71. W przypadku bohaterów Wielkiego żarcia przejście okaże się wielowymiarowe. Czas

71 A. van Gennepe, dz. cyt., s. 45.

44

linearny, rzeczywisty zmienia się w czas nieokreślony o nierównomiernym tempie i braku jasnych podziałów na kolejne dni czy pory dnia. Pory roku natomiast przyspieszają, zaczynają wirować jak w kalejdoskopie. Przystanie być możliwe precyzyjne określenie godziny, daty czy ilości upływających dni.

Dom otaczają nagie drzewa, panuje jesień. Zaskakuje jedynie obecność dużej ilości ptactwa domowego: gęsi, kaczki i indyki przechadzają się po podwórzu. Śpiew ptaków jest nadal słyszalny. Podwórze, a raczej szeroki teren dookoła domu zdaje się przynależać bardziej do kategorii przestrzeni otwartych niż do przestrzeni domu. Panuje tu wizualny chłód i pustka. Mimo pozornego odizolowania, za ogrodzeniem dostrzec można miasto: budynki mieszkalne, świat od którego uciekli bohaterowie. Ogród daje złe wrażenie odosobnienia, tymczasem znajduje się w środku metropolii, jest jedynie nieco odsunięty i osłonięty od głównych ulic.

Ulice, lotnisko oraz podwórze wokół domu, oprócz do minującej szarości wywołującej podobny nastrój, ujednoliciłyby te przestrzenie, łączy jeszcze coś: wyraźny akcent o czerwonej barwie. Co ciekawe, na ulicy oraz na lotnisku są to postaci kobiece ubrane w czerwone kostiumy natomiast na podwórzu pojawia się suka dozorca ubrana w czerwoną pelerynkę. Mimo że żadna z tych postaci nie odegra kluczowej roli w filmie, ich obecność rzuca się w oczy i niepokoi, być może za sprawą silnego kontrastu jaki tworzy się w zestawieniu czerwonego punktu z szarą płaszczyzną. Ponadto obecność psa zamiast, jak to miało miejsce wcześniej, kobiety w czerwonym ubraniu sugeruje odmienną przestrzeń otaczającą dom w stosunku do przestrzeni miasta.

Obecność psów oraz ptactwa wokół domu przywodzi na myśl sceny z Kucharza... Tam również w początkowych sekwencjach dostrzec można te zwierzęta. Za równo pies jak i gęś, według słownika symboli Władysława Kopalińskiego, łączą się z grzechem, śmiercią, nieczystością, zepsuciem, nieprawdą⁷². Można je traktować jako zwiastuny dalszych wydarzeń. Sugerują, że to co będzie działo się w domu może wykraczać poza społeczne kanony, zasady oraz zakazy. Pies, okrutny padlinożerca, znak zepsucia i cynizmu oraz gęś, symbol głupoty oraz grzechu to zaskakująco pesymistyczny zestaw zapowiadający początek końca bohaterów.

72W. Kopaliński, dz. cyt., s. 91 i 317.

45

2.4.2. Faza liminalna i ustanowienie communitas⁷³

Opuszczony pałacyk, zamieszkały tylko przez starego stróża, to miejsce oderwane od rzeczywistości otaczającego go miasta. Wydaje się, że czas się tu zatrzymał. Gdy bohaterowie przechodzą z podwórza do domu, nadal słychać śpiew ptaków, a przestrzeń podwórza przenika do domu, łączy się z nią. Zimne światło z zewnątrz wpada do salonu i oświetla wnętrze. Od tej pory bohaterowie stają się łącznikami między podwórzem a domem.

Po wejściu do pałacyku mężczyźni zapoznają się z jego przestrzenią. Sposób poruszania się każdego z nich jest znaczący, potwierdza przedstawioną w prologu charakterystykę postaci: Marcello od razu wchodzi na piętro. Za jego plecami znajduje się obraz roznegliżowanej kobiety. Michael najpierw ociera z kurzu złoty posąg w kształcie kobiecego ciała a następnie zaczyna grać na fortepianie. Ugo natomiast udaje się do kuchni.

Salon, pomieszczenie, w którym odbywać się będą zarówno posiłki jak i spotkania towarzyskie prezentuje się dość okazale. Uwagę zwraca szklana gablota z wypchanymi ptakami znajdująca się w centralnej części pomieszczenia. Salon zdaje się w pełni przynależać do zamkniętej przestrzeni domu. Ciepłe, żółte światło, obecność wielu przedmiotów czyni zeń przestrzeń z jednej strony robiącą wrażenie ciasnej i ograniczonej, z drugiej przytulną i ciepłą. Przez okna salonu wpada niekiedy niebieska poświata z zewnątrz. Błękit oraz szarość to barwy przynależące do przestrzeni na zewnątrz. Jest to zauważalne zarówno w scenach, w których bohaterowie znajdują się w domu a niebieski mrok odbija się w oknach, jak również w scenach gdy wychodzą na zewnątrz. Przestrzeń wokół domu, szczególnie o zmroku traci swoją rzeczywistą materialność. Mimo bliskości innych zabudowań i bliskości miasta robi wrażenie odrealnionej, rozmytej. Dodatkowo potęguje to obecność niebieskiego światła w takich momentach jak np. śmierć czy pogrzeb Marcello.

Kuchnia jest miejscem kluczowym dla akcji filmu. To tu przygotowywane są wszystkie dania oraz odbywa się część posiłków. Pomieszczenie o niskim stropie jest wyposażone w profesjonalny sprzęt i sugeruje, że tego typu seminaria były organizowane tu już wcześniej. Tym razem, seminarium ma być jednak ostateczne, bo „zwycięskie”. Ugo podczas pierwszej wizyty w kuchni wnosi do niej gałązkę laurową, klasyczny symbol tryumfu, którą potem przejmują Andrea robiąc sobie z niej naszyjnik. Pierwszy, inauguracyjny posiłek odbywa się właśnie w kuchni; parujące potrawy, paczki z zapasami,

⁷³Pojęcie communitas zostało zaczerpnięte z książki Victora Turnera, który szeroko je opisuje i analizuje. Zob.:

V. Turner, Proces rytualny. Struktura i antystruktura, tłum. E. Dzurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

półtusze wieprzowe wiszące w zamrażarce o szklanych drzwiach, wszystko to wskazuje na przemyślaną akcję.

Rozpoczynające się seminarium można uznać za początek najbardziej widowiskowej, szokującej, ale za razem barwnej części filmu odpowiadającej fazie liminalnej obrzędu przejścia. To tu rozwinię się gastronomiczny karnawał oraz nastąpią istotne zmiany w życiu i zachowaniu bohaterów takie jak nawiązanie relacji odpowiadających porządkowi turnerowskiego *communitas* oraz dramatyczne próby przewartościowania ograniczeń ciała i woli.

Liminalność często wiąże się ze śmiercią, przebywaniem w łonie, niewidzialnością, cyklem słońca i księżyca. Stan ten oraz osoby znajdujące się w tej fazie, nazywane przez Victora Turnera „ludźmi progowymi” wymykają się klasyfikacjom społecznym, prawnym czy kulturowym⁷⁴. Bohaterowie Wielkiego żarcia dążąc do śmierci porzucają nie tylko dotychczasowe życie, ale również swoje narzędzia i kostiumy związane z uprawianymi zawodami: Philippe nie pokazuje się w sędziowskiej toczce, Michel wręcz zmienia strój przywdziewając kobiecą pelerynę, gumowe rękawiczki czy różowy golf. Ugo natomiast nawet w najbardziej doniosłych kulinarnie momentach nie jest ubrany w pełen stój kucharza. Wyjątkiem pozostaje Marcello, któremu z trudem przychodzi zerwanie z przyzwyczajeniami i statusem. Uparcie podkreśla go paradując w mundurze i czapce. W momencie ucieczki również ma na sobie strój pilota, w którym pozostanie aż do końca filmu. Przyjaciele pochowają Marcello w tym stroju umieszczając go za drzwiami oszklonej lodówki.

Byty liminalne, z założenia powinny z pokorą przyjmować swój przejściowy stan; nie buntować się przeciwko okolicznościom jakie zachodzą podczas tej fazy oraz nie żałować porzuconych atrybutów poprzedniego życia. Zgoda na zmianę, kontrolowaną i zachodzącą w ściśle określonych kierunkach, gwarantuje sprawne i pełne przejście do kolejnego etapu, a co za tym idzie uzyskanie nowego, trwałego statusu. W tym wypadku ma być to śmierć-przejście ostateczne. Osiągnięcie celu prowadzi przez zrzeczenie się rangi i własności na rzecz homogenizacji. Ugo, Michel i Philippe zdają się rozumieć cały proces przyjmując to co się dzieje ze spokojem. Marcello natomiast, zbyt związany ze swoim hedonistycznym życiem pilota i podrywacza buntuje się, co kończy się śmiercią, najbardziej niechlubną, bo przypadkową, nie będącą wyrazem woli a przymusu, zbiegu okoliczności. Marcello co prawda osiąga to samo, ale w sposób dużo mniej honorowy niż pozostali przyjaciele. Pobyt w odgradzonym od miasta domu wystawia bohaterów na liczne próby, zmusza do walki z ciałem i ograniczeniem przestrzeni.

⁷⁴ V. Turner, dz. cyt., s.122.

Sytuacje liminalne często uważane za niebezpieczne, powodujące nieczystość osób lub przedmiotów są jednocześnie sytuacjami umożliwiającymi przewyższenie przyszłych niebezpieczeństw i niejasności. Gdy jednostka lub grupa uzyskuje nowy status, na powrót staje się pełnowartościowym, samoświadomym bytem. Bohaterowie za pomocą jedzenia, użytego tu jako broni przeciwko wartościom wyznawanym przez

społeczeństwo konsumpcyjne wyrażają swój sprzeciw i dążą do przekroczenia granicy przyjemności tak cenionej w ich dotychczasowym życiu.

U Victora Turnera wyznacznikiem sytuacji liminalnej będzie również jej wymiar magiczno-religijny⁷⁵. W Wielkim żarciu aspekt ten jest na pierwszy rzut oka pominięty. Po dokładniejszej analizie okazuje się jednak, że mimo programowego anty-rytualizmu nowoczesnych społeczeństw, a co za tym idzie odrzucenia wiary w magię, sacrum, siły nadprzyrodzone na rzecz konsumpcji, telewizji, mediów, pobyt bohaterów na terenie zamkniętej posiadłości obfituje w dziwne i tajemnicze zdarzenia. Niekontrolowany upływ czasu, przyspieszona zmiana pór roku czy obecność nieuzasadnionego żadnym źródłem światła to punkty wskazujące na niezwykłość rzeczywistości odosobnionego domu.

Bohaterowie umawiają się na seminarium gastronomiczne w weekend, ale tak naprawdę jednak przebywają tam zawsze⁷⁶. Seminarium rozpoczyna się jesienią, widać gołe drzewa, brak zielonych roślin, wysuszone szare trawy. Marcello umiera w zimie. Tej nocy trwa śnieżna zawierucha, a rano podwórze pokryte jest grubą warstwą śniegu. W kolejnych scenach wraca wiosna i lato. Gdy umiera Philippe świeci słońce, szumią liście pnących się w ogrodzie roślin, śnieg całkiem znikł. Wydaje się, że w ogrodzie panuje dziwny, przyspieszony cykl pór roku. Trudno jest wyznaczyć konkretne sekwencje czasu, upływające dni zlewają się. Oglądamy scenę, która dzieje się rano, by po chwili przenieść się w mrok. Nie wiadomo czy jest to wieczór tego samego dnia, czy już dzień następny. Mimo, że pewien porządek wprowadzają posiłki: śniadania odbywają się rano, głównie w salonie, kolacje wieczorem, w jadalni, to już rodzaje potraw są dowolne. Czas właściwej akcji filmu to czas cykliczny; czas pór roku, sezonów oraz porządek podobnych do siebie śmierci kolejnych bohaterów. Trudno ustalić ile dni mężczyźni spędzają w opuszczonym domu. Kondensacja pór roku oraz procesów przygotowywania posiłków: cały proces skrótowy jest do kilku momentów np. rozpoczęcia gotowania, spożywania gotowego dania oraz sprzątania po posiłku, nie wychodzi jednak poza granice prawdopodobieństwa, nie razi zbyt dużą umownością. Dopiero po jakimś

⁷⁵Tamże, s. 126.

⁷⁶P. Kowalski, *Oczywisty urok biesiadowania*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 244.

czasie widz zaczyna zastanawiać się nad fenomenem śniegu, który pojawia się i znika z dnia na dzień lub nad nieustającą obecnością pracochłonnych dań, które zdają się „same” przygotowywać. Ponadto brak sygnalizowania upływu czasu za pomocą obecności zegarów czy też plansz, napisów mówiących o dniu, godzinie, porze dnia, dodatkowo zaciemnia sytuację czasoprzestrzeni, w którą uwikłani są bohaterowie. Kreowanie rzeczywistości za pomocą za równo subiektywnej kamery patrzącej oczami bohaterów jak i ujęć ogólnych np. podwórza, domu (kamera obiektywna) sprawia, że widz nie może patrzeć na obraz filmowy z jednego wyłącznie punktu. W części scen reżyser kieruje wzrokiem widza, w części pozwala widzowi „samodzielnie” dostrzec zawartość kadru. Niejednoznaczność czasu i przestrzeni jest sączona za pomocą drobnych zabiegów. Reżyser unika narzucających się, zwracających uwagę swoją oczywistością chwytów. Na pierwszy rzut oka wszystko jest w porządku. Dopiero po jakimś czasie dostrzec można rysy na rzeczywistości Wielkiego żarcia.

Jeśli chodzi o wspomnianą wcześniej pracę światła, to najbardziej znaczącą sceną z jego udziałem będzie

scena, w której Michel dostrzega zamrażnięte ciało Marcello. Zarówno w domu jak i na zewnątrz nie widać żadnego źródła światła. Wszystko jest równomiernie szare, w chłodnych odcieniach. Gdy Michel wychodzi na balkon i dostrzega samochód ze zwłokami przyjaciela, jego twarz nagle pokrywa jaskrawe żółte światło. Wrażenie jest tym silniejsze, że po chwili kamera podąża za wzrokiem Michela i oczom widza ukazuje się wyblakłe podwórze i zachmurzone niebo. Światło, którego źródła nie znamy zdaje się dotyczyć tylko Michela. Sytuacja w dosłowny sposób przywodzi na myśl iluminację. Michel doznaje oświecenia. Zaczyna rozumieć, że śmierć jest tu jednak możliwa oraz, przypuszczalnie, dochodzi do niego, że kochał Marcello. Potwierdza to rozpaczliwa reakcja gdy producent całuje zmarłego w usta. Reszta bohaterów zachowuje spokój, stara się uspokoić Michela. Przeniesienie ciała Marcello z podwórza do domu odbywa się o zmroku. Przyjaciele zmierzają w kierunku domu niosąc sztywne zwłoki i brodząc w oświetlonym na niebiesko śniegu. W tym samym momencie od strony domu wydobywa się złota ciepła poświata mieszająca się z błękitem śniegu.

Liminalność pobytu bohaterów w opuszczonym domu potwierdzałyby również wystąpienie relacji, które odpowiadają związkom typu *communitas*, kiedy to przestają istnieć podziały pośród członków danej grupy. Funkcjonowanie takiej społeczności, pozbawionej sztywnej struktury opiera się wyłącznie na współobcowaniu równych jednostek⁷⁷. Związki między nimi stają się pełniejsze, bardziej otwarte, pozbawione uprzedzeń i hierarchii. Wśród

77V. Turner, dz. cyt., s. 122.

49

grup ogarniętych szaleństwem *communitas* może występować albo wstrzemięźliwość seksualna, albo wręcz przeciwnie, wspólnota kobiet, małżeństw etc. W przypadku bohaterów *Wielkiego żarcia* mamy do czynienia z zdecydowaniem z tą drugą możliwością. Czterech przyjaciół bez skrępowania korzysta z usług zaproszonych prostytutek, oraz z wdzięków ciała Andrei, rudowłosej nauczycielki. Spontaniczna bezpośredniość *communitas* wyraża się tutaj przez wspólnotę posiłków oraz przez fakt, że bohaterowie każdą niemal czynność wykonują razem. Nie krepują się sobie nawzajem, śpią razem w jednym łóżku, zdejmują ubrania, załatwiają przy sobie potrzeby fizjologiczne, pomagają sobie w każdej, nawet najbardziej intymnej czynności. Bariery wstydu, prywatności czy społecznych konwenansów zostają przełamane, zanegowane i odwrócone.

Communitas jako model społeczny jest oczywiście tylko pewnym typem idealnym, założeniem, które rzadko kiedy zostaje spełnione w stu procentach. Wynika to z trudności jaką stanowi całkowite zerwanie ze standardowymi regułami rządzącymi związkami między ludźmi. Szczególnie trudne wydaje się odrzucenie hierarchii i jednostkowości na rzecz absolutnej równości i jednakowości. Wśród bohaterów filmu *communitas* zostaje wystawione na próbę. Marcello zdaje się być niepokodzony z sytuacją i w krytycznym momencie łamie zasadę równości: wywyższa się, zarzuca przyjaciołom groteskowość i tchórzostwo. Porządek *communitas* zostaje zachwiany, by po śmierci pilota powrócił do błęgiego stanu „wspólności”⁷⁸ wszystkiego. Warunkiem *communitas* jest również akceptacja bezinteresowności i anonimowości, Marcello natomiast i tutaj ponosi klęskę uparcie nosząc mundur w sytuacjach, które zupełnie tego nie wymagają. Pilot wprowadza nieco chaosu w liminalną rzeczywistość opuszczonej posiadłości. *Communitas* jednak trwa, nasilając się nawet po początkowym kryzysie.

78 Słowo „wspólność” zamiast „wspólnota” zostało użyte celowo. Wydaje się, że sformułowanie „wspólnota” narzuca pewne skojarzenia: wspólnota religijna, wspólnota mieszkaniowa. W przypadku *communitas* chodzi natomiast o wspólnotę bardziej ogólną, obejmującą wszystkie dziedziny życia; o wspólnotę totalną, bezinteresowność.

50

2.4.3. Gastronomiczny karnawał

„Karnawał stał się w potocznym odbiorze metaforą wolności i wyrazem przekonania, że wszystko mogłoby być zupełnie inaczej” 79. Stwierdzenie, które pada w książce Wojciecha Dudzika dobrze oddaje założenie Marco Ferreriego, który buntuje się przeciwko jednemu, określonym wyznacznikom społecznych zachowań. Jego bohaterowie, znudzeni i zawiedzeni

wartościami propagowanymi przez zachodnie społeczeństwo konsumpcyjne, próbują przeciwstawić się rzeczywistości, w której przyszło im żyć. Czterech dobrze sytuowanych

mężczyzn ucieka od teoretycznie wolnego, a w rzeczywistości mocno opresyjnego społeczeństwa. Porzucają dotychczasową tożsamość, by oddać się igraszce karnawałowej uczty i orgiom. Paradoksalnie jednak, obżarstwo, które praktykują bohaterowie jest bardzo

uporządkowane. Pochłanianie kolejnych dań następuje metodycznie, przepisy na potrawy pochodzą z tradycyjnych książek kucharskich, w kuchni używa się wyłącznie najlepszych składników. Niekończąca się defilada mięs, ryb, owoców morza, słodczy przywodzi na myśl barwne obrazy przedstawiające średniowieczne karnawały jak chociażby płótno Pietera Bruegela *Walka postu z karnawałem*. Odwrócenie jako najbardziej charakterystyczny objaw w karnawału⁸⁰ to również główna

zasada filozoficzna Wielkiego żarcia, a przynajmniej jego środkowej sekwencji. Szczytowy

punkt pobytu bohaterów w opuszczonym domu, a co za tym idzie, gastronomicznego

karnawału, następuje w momencie wymiany kobiet, wymiany pokarmów oraz porzucenia

dotychczasowych ról społecznych: „[...] wszystko staje się na głowie, fala liminalności

nadpływa i opada, przeciskając się przez szczeliny w normalnych strukturach i zwyczajnej hierarchii, [...] bezwzględnie sprawuje brzuch” 81.

Karnawał to nie tylko alternatywna rzeczywistość radosnego *communitas*, ale również sfera innego niż zwykle humoru. Obsceniczność, transgresja a nawet patologia mieszają się z wulgarną cielesnością. Oto czterech wykształconych mężczyzn z dużego europejskiego

miasta bez skrepowania załatwia potrzeby fizjologiczne na oczach współbiesiadników, opowiada oblesne dowcipy, rzuca sprośne aluzje na temat ciała, seksu czy śmierci.

Karnawałowość jako składnik obrzędu przejścia, objawia się w filmowej uczcie

nieustanną żonglerką sfer „góra” i „dół”. Wykwintne dania, wyrafinowane przepisy, rozmowy

79 W. Dudzik, *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 28.

80 W. Dudzik, *Karnawał studia historyczno- antropologiczne*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa

2011, s. 202.

81 Tamże, s. 202.

51

okulturze i historii mieszają się z fizjologiczną obrzydliwością wybijając bohaterów oraz widzów z utartych kolein czasowo-przestrzennych 82.

Czas karnawału to czas, w którym wszystko może się zdarzyć: sędzia zapomina o przepisach prawa, pilot przesiada się do samochodu, mężczyzna przebiera się za kobietę.

Życie społeczne staje się pełne różnych, dotąd niedozwolonych lub po prostu nieznanymi możliwościami. Szerszy kontekst przestaje się liczyć, najważniejsze stają się wydarzenia, które dzieją się tu i teraz. Im krótszy czas trwania karnawału, tym zabawa jest intensywniejsza. W przypadku Wielkiego żarcia, te kilka dni spędzonych w opuszczonym domu to kondensacja wielu skrajnych doznań, za równo przyjemnych jak i bolesnych.

Należy zauważyć, że karnawał nigdy nie był jakimś oddzielnym światem, a jedynie alternatywną wersją, interpretacją świata, w którym występował. „Karnawał sam będąc przetworzeniem, pozostaje w ścisłym związku z deformowaną rzeczywistością” 83. Wielkie żarcie to zjadliwy komentarz na brak umiejętności mądrego korzystania z przyjemności, jakie oferuje europejski dobrobyt. Parodia społeczeństwa konsumpcyjnego uderza w ciało, obiekt chorobliwego wręcz zainteresowania człowieka w dzisiejszych czasach. Ciało faszeringowane zbyt dużą ilością jedzenia, picia i seksu staje się negacją tego wszystkiego, co uważane jest za odpowiednie, piękne, przyjemne. Wszechobecny brud: kał, mocz, krew, pot stoi w sprzeczności z miejską higieną życia, a karnawałowa wspólnota ma żdź strukturę takiego życia kładąc nacisk

na słabe strony, na luki w jego oczywistej strukturze.

Seminarium gastronomiczne spełnia niemal wszystkie warunki uczy karnawałowej: jest zawieszeniem praw rządzących normalną rzeczywistością „na zewn ątrz”, dzieje si ę w określonym czasie (kilka dni a nie np. bezustannie), obfituje w groteskowe sceny oraz rubaszny humor, opiera si ę na nieograniczonym obżarstwie i rozpuście. „Uczestnicy wielkiego żarcia zatracili zdolność smakowania, a to co im pozostaje, to tylko żarcie”
84. Najbardziej jaskrawą ilustracją karnawałowego obżarstwa jest chyba wyścig w jedzeniu ostryg, pokarmu, który powinno si ę dawkować, smakować go, a nie połykać w pośpiechu zapijając winem i zabijając przy okazji ich subtelny smak. Podobny wydźwięk mają równie ż inne dania: pieczone przepiórki nabite na srebrne s zpikulce ułożone w kształcie wachlarza czy monstualna wieża z pasztetów. Pasztetowa świątynia zostaje udekorowana jajkami gotowanymi na twardo. Na pytanie Philippe dlaczego kucharz używa właśnie połówek jajek, Ugo odpowiada, że w kulturze żydowskiej jajka są symbolem śmierci.

82Tamże, s. 286.

83Tamże, s. 356.

84M. Rożalski, dz. cyt., s. 207.

52

Symbolika jajka nie jest jednoznaczna. Jajko w kulturze przeważnie utożsamiane jest z rodzeniem si ę nowego życia, czy też cyklicznego odradzania si ę. Jajko to symbol radosny, symbol zwycięstwa, nadziei, której nie mo żna tracić, ale równie ż symbol przerwane go istnienia, dlatego podawano je na żydowskich stypach. Jajka wkładano równie ż do grobowców. Zawieraj ące w sobie zasadniczą sprzeczność jajko, łączące si ę jednocześnie z życiem jak i ze śmiercią, pojawia si ę w tym momencie nie przypadkowo. Ugo przygotował sobie pomnik-grobowiec, który doprowadzi do jego śmierci, stanie si ę jego największym osiągnięciem kulinarnym a jednocześnie porażką. Mimo wyśmienitych składników pierwszego gatunku, pasztet jest jedynym daniem, którego nie chc ą jeść współtowarzysze. Mięsna wieża jest więc potrawą bardzo ambiwalentną. Porażka i zwycięstwo zostają zebrane

wjednej doskonałej formie świątyni, któr ą można pochłonać, zeżreć, nasycić si ę do granic możliwości.

Znamienna jest scena, w której tu ż przed spożyciem finałowego dania, Ugo wznosi toast: patrząc wprost do kamery, stojąc przodem do widza i mówią c: Inni nigdy si ę nie dowiedzą co tracą, przeciwnie niż my i nasi przyjaciele⁸⁵. Przez chwilę widz odnosi niepokojące wrażenie, że Ugo zwraca si ę jakby bezpośrednio do odbiorcy. Taki zabieg jest czymś wyjątkowym w całym filmie. Dotąd środki filmowe (techniczne) takie jak np. praca kamery były niezauważalne, pozostawały przezroczyste. Tutaj jest zupełnie inaczej. Widz w pierwszej chwili zaskoczony jest zwrotem kierowanym bezpośrednio do niego, a następnie, bez chwili na namysł, wyprowadzony z błędu. Nagły ruch kamery pokazuje rzeczywistych odbiorców komunikatu: to zamknę te w zamrażarce z oszklonymi drzwiami ciała Marcello i Michela.

Śmierć Ugo poprzedza dźwięk szczekania psów. Tak jak d Źwiek śpiewu ptaków wyznacza granicę między zewnątrz a wnątrzem, tak szczekanie psów mo żna interpretować

jak zapowiedź śmierci; psy natomiast jako nieodłącznych jej towarzyszy. I tak moment śmierci Ugo poprzedza scena, w której Andrea wychodzi i przed dom i ucisza psy, które zbiegły si ę pod okna i uporczywie ujadają. Po

uciszeniu zwierząt, Andrea wraca do środka by przeprowadzić Ugo przez śmierć. Kucharz umiera na stole; karmiony pasztetem, jednocześnie doznając przyjemności seksualnej z rąk Andrei. Chwila śmierci zbiega się w tym przypadku z chwilą orgazmu. Jednoczesny tryumf woli, zwycięstwo karnawału i upadek człowieczeństwa kumulują się.

85Dialogi z francuskiego, za kopią DVD wydaną przez Agencję MTJ film, tłumaczenie: Joanna Klimkiewicz.

53

2.4.4. Ciało karnawałowe – ciało groteskowe

Karnawał to święto ciała. Ciało jest na zmianę odsłaniane i zasłanianie⁸⁶. To, co na co dzień ubierane i przebierane tak by zakryć części wstydlive, nieprzystojne, niezgodne z kanonem piękna, podczas karnawału jest wystawiane na pełen ogląd. Ciało pożądające i pożądane w porządku karnawałowym są jak najbardziej usprawiedliwione.

Niekwestionowaną królową filmowego karnawału jest Andrea, która w nieskrępowany sposób korzysta ze wszystkich uroków uczy. Rzadko kiedy pojawia się całkiem nago, ale większość strojów, w których występuje po przekroczeniu granicy posiadłości, stworzona jest raczej do odsłaniania i eksponowania uroków jej ciała, niż ich zasłaniania. Przezroczyste koszule, koronkowe narzutki, głębokie dekolty i puszyste futra czynią z niej doskonałą przewodniczkę orgii. Ciało Andrei jako jedyne nie buntuje się przeciwko nadmiernemu spożyciu pokarmów. Nauczycielka zjada ze smakiem i spokojem wszystko czym zostaje poczęstowana. Jej ciało jest przez nią w pełni kontrolowane, należy do niej. Jego podejrzana doskonałość budzi jednak pewną nieufność: dlaczego mężczyźni odczuwają liczne dolegliwości związane z przeciążeniem układu trawiennego, a Andrea nie dość, że nieustannie ma ochotę na jedzenie, to jeszcze pomaga w jego przygotowaniach?

Ciało Andrei to pewien model karnawałowego ciała zbiorowego, łączącego w sobie dwa porządki będące twórczym karnawałem: standardowy porządek społeczny, kiedy to na zewnątrz jest zwyczajną skromną nauczycielką, oraz negację, karnawałową interpretację tego porządku, gdzie na plan pierwszy wysuwa się obżarstwo i rozpusta. Wielowymiarowość i karnawałowość ciała Andrei podkreślają dodatkowo jej związki ze śmiercią. Gdyby nie obecność Andrei, cel seminarium gastronomicznego prawdopodobnie nie zostałby osiągnięty. Andrea pełni w filmie rolę postanniczki śmierci, kobiety, która przeprowadza każdego z bohaterów przez trudny proces jedzenia a następnie dokonuje ostatecznego unicestwienia: upokarza Marcello, doprowadza do zabójczego orgazmu Ugo, karmi budyniem Philippe. Jedynie Michel umiera bez pośredniej „pomocy” Andrei.

Podczas pierwszej wizyty w domu, Andrea robi wrażenie onieśmiałej, zachwyconej

iskromnej. Gdy pojawia się wieczorem w odświętnej różowej, błyszczącej sukni oraz w eleganckiej fryzurze wzbudza zachwyt bohaterów. Z każdą sceną Andrea z nauczycielki przeradza się w kobietę wyzywającą, „prawdziwą kobietę” jak określa ją Michel.

Trzy momenty w trakcie trwania filmu zwracają uwagę na powiązania Andrei ze śmiercią, destrukcją i zniszczeniem. Pierwszy z nich to scena, w której Andrea i Philippe znajdują się przed domem. Andrea z obojętnością i spokojem zajmuje się zabijaniem indyków. „Kobieta morderczyni” odcina głowę indyka, w międzyczasie ustalając kwestie matrymonialne. Niefrasobliwy ton rozmowy pozostaje w kontraście z czynnością przez nią wykonywaną. Fakt, że zabijaniem zwierząt zajmuje się Andrea uświadamia za równo widzom, jak i bohaterom, że być może jest ona kimś innym niż wydawało się to na początku.

Kolejnym niepokojącym punktem są związki Andrei z psami. Szczególnie widoczne jest to w momencie, gdy szczekające, głodne zwierzęta uspokajają się na widok Andrei. Wyraźnie cichną słysząc jej głos, pozwalają się głaskać. Szczekanie psów pojawiające się jako zwiastun kolejnych śmierci oraz władza Andrei nad psami łączą się ze sobą. Rudowłosa kobieta nie tylko ma moc zabijania, ale również ją panuje nad zwiastunami śmierci, symbolami nieczystej siły, rozpasania, skalania.

Moment gdy Ugo dekoruje wieżę z pasztetu objaśniając, że jajka są symbolem śmierci, kamera wykonuje zbliżenie na twarz mówiącego. Jednocześnie na drugim planie pojawia się nieco rozmazana twarz Andrei. Kobieta patrzy prosto do kamery i mimo, że na pierwszym planie znajduje się Ugo, to właśnie ona jest kluczem do zrozumienia sceny. Po śmierci kucharza Andrea przejmuje jego rolę. Gotuje dla Philippe zabójczy budyń oraz przyjmuje kolejny transport mięsa. Jako jedyna żywa osoba zostaje w domu.

Ciało Andrei: rodzaj ciała oraz sposób jego ukazania wyraża odwieczny problem dotyczący kobiecej cielesności i niebezpieczeństwa, jakie ta cielesność za sobą niesie. „Kaźde ciało ogniskuje w sobie dwie potężne siły: naturę i kulturę, obie oddziałują na siebie tworząc środowisko przestrzeni dla ciała” 87. Ciało Andrei, na początku szczelnie zakryte przez szary płaszcz i skromny sweter, wraz z rozwojem akcji filmu zostaje stopniowo odkrywane. I mimo że sceny, w których Andrea występuje zupełnie bez ubrania jest niewiele, stroje które ma na sobie zawsze odsłaniają to, co z reguły powinno być zakryte: piersi, łono, brzuch. Dzieje się to mimochodem: przez zbyt duży dekolt, głębokie rozcięcie, przezroczystość tkaniny. Andrea jest ubrana, a raczej przebrana, jednocześnie odsłaniając pewną część tajemnicy. Nie porzuca ubioru całkowicie, ale dyskretnie pokazuje to, czego pokazać nie powinna.

Ubiór traktowany jako pewne zniewolenie, przetworze nie natury może być odbierany również jako ochrona przed niebezpieczeństwem świata: całkowite pozbycie się okrycia oznaczałoby pozbawienie się ochrony. Andrea balansuje więc na granicy między naturą i

zagrożenia. Momentami niebezpiecznie zbliża się do porzucenia wszelkich konwenansów na rzecz niepohamowanego, orgiastycznego oddania się swojej roli w seminarium gastronomicznym. Zdaje się być bliżej natury, równie ż przez swoje bezsprzeczne poświęcenie sprawie. Przyjmuje rolę postanniczki śmierci bez sprzeciwu, pochłania wielkie ilości jedzenia z niemalże dziecięcą naiwnością i przekonaniem, że to co robi jest jedynie słuszne i właściwe. Mimo, że może dobrowolnie opuścić dom razem z prostytutkami, zostaje by pełnić „posług ę” wzgl ędem czwórki przyjaciół.

Obfita, pozbawiona wstydu, kompleksów, zahamowa ń cielesność Andrei, potęgowana jeszcze przez takie elementy jak rude kręcone włosy, niezwykła jasność karnacji, pulchne, ale bardzo estetyczne kształty, przywodzi na myśl dzieła Tycjana, niedoścignionego kolorysty. Andrea niczym Wenus z Urbino czy Wenus z lustrem leży na wielkim łożu i spoglądając wprost na patrzącego (widza-bohatera) prowokuje do skorzystania z jej wdzięków. Samo podobieństwo fizyczne Andrei do bohaterek płócien Tycjana b yć może byłoby niewystarczające aby wywoływać nazwisko jednego z największych malarzy renesansowych. Jednakże trudno nie zauważyć zbieżności barw użytych przez Ferreriego w scenach gdy nauczycielka odbywa stosunki z Micheleem czy w szczególno ści, z Marcello. Chiński pokój, oświetlony na żółto-pomarańczowo, ze stosami poduszek i pościeli w tej samej gamie kolorystycznej sprawia wrażenie ciepłego, bogatego, przytulnego wnętrza niczym z obrazów Tycjana. Jednocześnie ciemne tło, satynowa czarna pościel oraz lustra w złoconych ramach nadają mu wrażenia pewnej tajemnicy, mroku. Obrazy Tycjana, gdzie miękko modelowane złotym światłem ciała kobiece często spoczywają w wyzywających pozach to łatwo pojawiające się skojarzenie. Ciało Andrei, mimo pewnego odstępstwa od kanonu piękna kobiecego w drugiej połowie XX wieku prezentuje się wyjątkowo apetycznie. Kształty jej ciała nie są wyolbrzymione, przesadzone, rubensowskie, ale tylko miękko zaokrąglone. Nic dziwnego, że jej ciało zostaje porównane do ciasta i u żyte przez Ugo jako „przyrz ąd” do jego ugniatania.

Kobiece ciało jak ciasto: przeznaczone do podziału, konsumpcji, afirmacji przyjemności. Takie przesłanie pojawia się w filmie dwa razy. Oprócz sceny w kuchni, gdzie Ugo przygotowuje „Placek Andrea”, w pierwszej części filmu obecny jest fragment w którym jedna z prostitutek kładzie się na ogromnym torcie, czym doprowadza do zniszczenia ciasta, ale również ż do złączenia ciała z ciastem. Jej ciało oblepione słodkimi kremami prowokuje Michela do filozoficznych dysput na temat marności i przemijania. Nagość, seks oraz jedzenie łączą się ze sobą, są płaszczyznami kontaktu przebranego ciała człowieka z naturą.

56

W Wielkim żarciu Andrea, „prawdziwa kobieta” wchodzi w swoją rolę ciała-ciasta, ciała-pokarmu bez oporów i zb ędnych pytań. Być może pewnym uzasadnieniem jest stwierdzenie Moniki Bakke, że „kobieta nie ma wolnej woli a tylko przymus akcep tacji praw natury [...]”.

Mężczyzna aby uzyskać tożsamość musi dokonać aktu zerwania, uwolnić się od natury, kobieta zaś właśnie w naturze jest u siebie” 88.

W Wielkim żarciu można zaobserwować także pewne zmagania się mężczyzn z naturą, próby zerwania z nią. Każdy z bohaterów za pomocą ą silnej woli przezwycięża naturalne potrzeby organizmu, doprowadza do walki między instynktem samozachowawczym a swoimi irracjonalnymi założeniami. Faktem jest jednak, że żaden z mężczyzn nie pozbywa się ubrania. Nawet podczas stosunków seksualnych mężczyźni nie zdejmują ich. Odrzucenie kultury odbywa się tu nie tyle przez uchylanie rąbka tajemnicy ciała, ale przez walkę z naturą

inaturalnymi potrzebami ciała. Nagość jest w filmie przypisana wyłącznie postaciom kobiecym. Zaproszone prostytutki niefrasobliwie zdejmują sukienki prezentując swoje wdzięki, jednak ich ciała są ciałami „zwyczajnymi”; nie przyciągają uwagi w takim stopniu co bujne, gibkie ciało Andrei emanujące jakąś

nadzwyczajną energią.

Andrea nie traktuje swojego ciała jako wyłącznie swojej własności; chętnie dzieli się nim ze wszystkimi, którzy tego pragną. Wspólnota ciała Andrei łączy mężczyzn niczym wspólnota świątyni-Natury, a więc świątyni pogańskiej, pierwotnej. Zagrożenie ze strony Andrei i jej ciała wiąże się z faktem, że bohaterowie nie zdają sobie sprawy z faktycznego oddziaływania nauczycielki: wydaje im się, że kobieta jest na ich usługach, daje im to, czego najbardziej pragną.

Mimo, że Ferreri unika ucieczki w surrealizm jako metody przybliżenia, pokazania pewnych kwestii, które nie do końca da się wyjaśnić za pomocą wyłącznie narracji realistycznej, to postać Andrei, nienasyconej i z jednej strony tajemniczej, z drugiej perwersyjnej kobiety, wydaje się być zanurzona w porządku nie do końca realnym. Wspomniana już wcześniej władza Andrei nad psami, umiejętność bezrefleksyjnego zabijania zwierząt, bezkrytyczne przyjmowanie warunków otaczającej ją rzeczywistości i pobłażliwość względem problemów bohaterów stawia Andreę pomiędzy realnością a tajemnicą; między „prawdziwą” kobietą a boską bohaterką płócien Tycjana, prowokującą i nieprzewidywalną. Andrea, kobieta o ciele jak najbardziej materialnym, „użytecznym”, widzialnym i na swój sposób dosłownie mięśnistym, to jednocześnie postać wymykająca się klasyfikacji, dryfująca na granicy dwóch porządków: natury i kultury, realizmu i surrealizmu. Rea Iność,

88 Tamże, s. 107.

57

pragmatyczność ciała Andrei, używanego przez bohaterów jako narzędzie przyjemności, stoi

w opozycji do tajemniczych powiązań kobiety z niepokojącymi siłami natury. Jednocześnie ciała męskie, z jednej strony uwikłane w porządki społeczne, konwenanse wygrywają same ze sobą. Przełamują naturalne ograniczenia. Bohaterowie doprowadzają do negacji układów swoich ciał. Umierają na skutek przeciążenia układu pokarmowego lub też sprzężenia dolegliwości gastrycznych z gwałtownymi doznaniem seksualnymi. Andrea jako akuszerka

śmierci pozostaje sama na straży domu. Wszystko, co karnawał miał do zaoferowania bohaterom, objawiło się w zmysłowej ekspresji jej ciała⁸⁹. Konflikt dzikiego, naturalnego ciała zbiorowego z jednostkowym, męskim ciałem cywilizowanym zakończył się unicestwieniem tego drugiego, a co za tym idzie, wypełnieniem się pewnego porządku.

Ciało Andrei jako model ciała karnawałowego pozostaje obrazem estetycznym w swojej widowiskowości i obfitości. Inaczej ma się kwestia ciał męskich bohaterów. Próby zlikwidowania ograniczeń na wszystkich możliwych płaszczyznach, zostawiają na ciałach trwałe ślady. Takie graniczne doświadczenia, na jakie dobrowolnie narażają się bohaterowie nadają ich ciałom pewną groteskowość. Puchną im brzuchy, pocą im się twarze, skóra staje się przekrwiona, dopada ich zmęczenie. „Ciało groteskowe, w przeciwieństwie do ciała idealnego, z którego asceza starła wszelkie wypukłości, składa się z części wystających oraz otworów: nos, piersi, gruby brzuch, fallus i tyłek sterczą, jakby miały wyrwać się z ciała i połączyć ze światem, pochłanianym przez usta rozwarte aż po samą gardziel”⁹⁰. Karnawałowe ciało groteskowe jest również narzędziem walki ze światem. Człowiek pochłania, pożera świat, zamiast dać się światu wchłonąć. Wydaje się, że ma wtedy poczucie wyższości, poczucie panowania nad światem. Pochłaniany świat dostaje się do

wnętrza ciała, gdzie zostaje przetworzony na potrzeby człowieka, buduje ciało. W przypadku bohaterów Wielkiego żarcia pożarte jedzenie, z racji jego nadmiaru rozsadza ich ciała od środka. Mężczyźni nie są w stanie pochłonąć wszystkiego, skonsumować całej kultury.

„Usta i odbył pojawiają się jako istotne organy groteskowego ciała” 91. Te dwa punkty ciała, na których skupia się uwaga pożerających świat bohaterów, to punkty za równo graniczne jak i łączące. Z jednej strony oddzielają materialne ciało od reszty przestrzeni, z drugiej umożliwiają wniknięcie jej do wnętrza ciała, a następnie wydalenie tego, co jest niepotrzebne, kłopotliwe. Akt jedzenia oraz wydalanie to czynności ambiwalentne, podwójne.

89W. Dudzik, Karnawał., dz. cyt., s. 45.

90Tamże, s. 93.

91Tamże, s. 94.

58

Wzależności od potrzeby i kontekstu sytuacji, łączące lub odró żniające człowieka od reszty otaczającego świata.

Dół materialno-cielesny pojawiający się jako kategoria składowa karnawału dobrze określa również z specyfikę ciała groteskowego. To, co wzniosłe i duchowe zostaje sprowadzone na ziemię za pomocą niskiego humoru, epatowania fizjologią, nadużywania przyjemności. W karnawałach średniowiecznych takie działania podejmowano aby przezwyciężyć lek przed piekłem. Pożeranie łączyło się z pochłonięciem przez piekło, a wnętrze ciała i rozwarłe szeroko usta utożsamiano z piekielnymi czeluściami. W Wielkim

żarcu eschatologiczny lęk schodzi na nadyszy plan, gdyż kategorie religijne nie pojawiają się

wfilmie wcale, natomiast w akcie „ żarcia” odnale źć można echo obaw przed pochłonięciem przez rzeczywistość, której si ę nie akceptuje. Degradacja tej rzeczywistości, szyderstwo, negacja zasad panujących na zewnątrz odbywa się właśnie za pośrednictwem i dzięki groteskowemu, gotowemu na ekstremalne doznania ciała, które w ko Ńcowej fazie musi zostać unicestwione, by cykl mógł si ę dopełnić i następnie, zacząć od nowa.

2.4.5. Przejście do śmierci: finał seminarium i problematyczne zwycięstwo

Trzecia, ostatnia faza obrzędu przejścia związanego w tym przypadku ze śmiercią, to faza włączenia. Włączenie traktować można jako osiągnięcie konkretnego statusu, do którego dążyła jednostka czy grupa lub jako przezwyciężenie chaosu na rzecz wprowadzenia jasnego porządku, ustanowienia zasad współ życia

społecznego. Istnieje możliwość, że obrzęd przejścia nie zostanie dokończony. Dzieje się tak w momencie kiedy zabraknie ostatniego etapu lub zostanie on przerwany.

Wielkie żarcie kończy się śmiercią czterech mężczyzn i powrotem do początku całego cyklu: Andrea przyjmuje kolejną dostawę żywności. Seminarium mogłoby znowu się zacząć, gdyby tylko znaleźli się chętni. Niestety jednym z najbardziej irytujących zabiegów reżyserskich w całym filmie jest brak wyjaśnienia końcowej sytuacji. Bohaterowie umierają, kolejny transport jedzenia zostaje dostarczony, na straży opuszczonego domu zostaje Andrea. Nie wiadomo jednak czy śmierć bohaterów na cokolwiek si ę zdała, czy na zewnątrz nastąpi jakaś zmiana. Wydaje się, że zasięg tego wydarzenia nie będzie zbyt szeroki, ale można przypuszczać, że najbliższe otoczenie Michela, Philippe, Marcello i Ugo powinno zostać zmuszone do pewnej refleksji i dociekań na temat tego, co stało się w opuszczonym domu.

59

Ferreri jednak zostawia widza w niepewności, wszystko, co zdarzy się po śmierci bohaterów pozostaje w sferze domysłów. Mo że zdarzyć się i tak, że nikt nie dowie się lub nie zrozumie poświęcenia życia, że świat uzna czterech mężczyzn za „zwykłych” szale ńców. Nie wiadomo też co robi Andrea po wejściu do domu: popełni samobójstwo? Opu ści posiadłość jak gdyby nigdy nic i wróci do swojego poprzedniego, ugrzeczn ionego życia nauczycielki? Podejście pragmatyczne, realistyczne sugeruje, że kobieta po powrocie do rzeczywistości na zewnątrz może mieć kłopoty. Być może zostanie oskarżona o pomoc przy zabójstwie, nakłanianiu do samobójstwa etc. Jednak surrealizm ko ńcowej sekwencji pozwala przypuszczać, że Andrea nie jest postaci ą z tego świata, że przybyła tu tylko w celu wypełnienia pewnej misji, a po jej zakończeniu wróci do swojego, zupełnie innego wymiaru. C zy jest on wewnątrz domu czy poza opuszczoną posiadłości ą, to już inna kwestia.

Bohaterowie osiągnęli cel. Seminarium było ostatecznym, końcowym aktem buntu i tryumfem silnej woli. Granice ciała, kultury oraz czasu zostały przekroczone. Można mieć jednak wątpliwości czy osiągnięcie celu faktycznie było zwycięstwem. Jeśli okaże się, że ich śmierć nie zostanie zauważona ani zrozumiana przez otaczając ą rzeczywistość, bardziej adekwatne będzie rozumienie seminarium gastronomicznego jako nie do końca wypełnionego obrzędu przejścia, w którym przej ście co prawda dokonało się, ale nie zostało zrozumiane i zaakceptowane przez otoczenie, społeczeństwo.

2.5. Grzeszny spektakl abject art⁹²: tabu i obżarstwo

Wielkie żarcie to „opowie ść o trwodze istnienia i dramatycznym poszukiwaniu wolności” ⁹³. Samouniastwienie bohaterów nast ępuje za pośrednictwem życiodajnego zdawałoby się pokarmu, który poprzez swój nadmiar zmienia si ę w (dosłownie) morze ekskrementów. I to wła śnie narzucająca się obecność tego co obrzydliwe, śmierdzące, na co dzień ukrywane, otoczone zakazami i tabu szokuje odbiorcę. Reżyser wyprowadza widza z równowagi poprzez łamanie tabu dietetycznego oraz e stetycznego. Działania takie nasuwają skojarzenie z abject art - sztuk ą, która stawiaj ąc kwestie kulturowo wypierane: ekskrementy, płyny ciała, fizjologiczność organizmu na równi ze sztuk ą wysok ą, stara się oswoić wszystko, co wzbudza lęk.

92 Pojęcie abject oraz abject art zostało zaczerpnięte z książki Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie: zob.: J. Kristeva, Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

93 P. Kowalski, dz. cyt., s. 243.

60

„Abjection to rozpoznanie i odrzucenie nieczystego, plugawego, niewłaściwego; wszystkiego, z czym pomiot nie może się utożsamiać, co musi odrzucić by stabilizować swoją tożsamość” 94. Piękne ciało Andrei, mimo przyjmowania nieograniczonej ilości pokarmu nie doznaje żadnych dolegliwości: jest jasne, czyste, ciepłe. Natomiast męskie ciała, wystawione na celowe unicestwienie stają się jednocześnie odrzucające, wstrętne. Za równo same dotykają abject jak i stają się abject.

To samo dotyczy jedzenia. Przekroczenie tabu dietetycznego: nad-konsumpcja, nad-apetyt, ukazanie transgresyjnego charakteru pokarmu w spełnia założenia abject art. „Transgresje, termin używany w szerszym znaczeniu, który obejmuje wszelkie działania, w których ludzie świadomie sięgają poza obowiązujące granice [...]” 95, łączy się za równo z abject art, jak równie z zagadnieniami dotyczącymi ciała. Ciało ludzkie i jedzenie to płaszczyzny przenikające się: za pomocą pokarmu bohaterowie doprowadzają do destrukcji ciał, a co za tym idzie do uwypuklenia tabuizowanych sfer związanych za równo z ciałem jak i z pożywieniem.

Powszechność, nawet nadużywanie pojęcia „tabu” w języku potocznym sprawia, że na co dzień wszystko, co wstydlive czy kłopotliwe określane jest tym terminem⁹⁶. Nie sposób jednak pominąć go pisząc o Wielkim żarciu. Wydaje się bowiem, że rozprawianie się z najbardziej powszechnymi, ale też najbardziej fascynującymi ludzi tabu, to zadanie jakie stawia przed sobą Marco Ferreri. Prawdopodobnie część publiczności oburzona założeniami i realizacją założeń reżysera to ta część społeczeństwa, która preferuje spokojną egzystencję w zaciszu tabu, odsuwanie tego, co znajduje się poza powierzchniowym porządkiem społecznym. Tabu broni w pewien sposób przed zagrożeniami wypłynięcia nieczystości na wierzch, przed nieprzewidywalnym chaosem, nieporządkiem, a co za tym idzie przed potencjalną porażką w porządkowaniu tego, co wymknie się kontroli. Reżyser w dosłowny, gwałtowny sposób pokazuje ten proces (wybuch rury k analizacyjnej). Kontrola nad ciałem jest w gruncie rzeczy wyrazem kontroli społecznej⁹⁷, która to opiera się na kontroli dwóch sfer związanych z aktywnością ciała: stosunków seksualnych oraz od żywienia się, przy czym wszelkie kwestie dotyczące współ życia seksualnego są silnie akcentowane społecznie. Zauważa się je, dyskutuje, potępia. Odbierane są w kategorii grzechu, a nawet grzechu ciężkiego. Mimo, że grzechem jest również obżarstwo, nad-konsumpcja, nad-apetyt, smakoszostwo to zagadnienia tego typu są bagatelizowane, pomijane. Nie docenia się

94 M. Bakke, dz. cyt., s. 20.

95 J. Wasilewski, Tabu, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 11.

96 Tamże, s. 11-13.

97 Tamże, s. 79.

destrukcyjnej siły obżarstwa. Pokarm odbierany jako wyraz miłości matki do dziecka czy boga do bliźniego wydaje się bardzo „bezpieczny”, nieszkodliwy. Ferreri natomiast zwraca uwagę na potencjalne niebezpieczeństwa związane z bagatelizowaniem pokarmów i odżywiania.

Wielkie żarcie to współczesna ilustracja grzechu obżarstwa, gdzie obżarstwo jest jeszcze dodatkowo wyeksponowane poprzez dwubiegunowość tego zjawiska. Reżyser prezentuje obżarstwo jako nie tylko nadmierne pochłanianie pokarmów, marnotrawstwo i obfitość, ale również jako wyśrubowane smakoszostwo. Bohaterowie jedzą produkty wyłącznie najlepszej jakości, luksusowe, na co dzień niedostępne w tak dużych ilościach oraz starają się łączyć smaki w sposób jak najbardziej wysublimowany, wyszukanany, ekskluzywny, np. każdy rodzaj mięsa skrapiany jest innym, najbardziej do niego pasującym drogim trunkiem. Można zaryzykować stwierdzenie, że popełniają grzech obżarstwa jakby podwójnie, a może i potrójnie. Trzecią płaszczyzną obżarstwa staje się bowiem samo nastawienie do pokarmu. Poprzez świadome decydowanie o swoim życiu i śmierci, którą osiągnąć można przez przejedzenie, bohaterowie stawiają się na równi z bogiem. Urządzając seminarium gastronomiczne, uczęstając ostatecznie, sami wyznaczają sobie sposób i czas odejścia. Być może Marco Ferreri chciał zwrócić uwagę na potencjalne niebezpieczeństwo związane z niedocenianym obecnie łakomstwem, którego nie uważa się za coś złego czy potencjalnie niebezpiecznego. W najgorszym wypadku nieumiarkowanie w jedzeniu i piciu odbierane jest jako brak dobrego wychowania, brak manier, otyłość, a nie jako grzech, coś z czego warto się chociażby wypowiedzieć. „Podczas spowiedzi na przykład grzech nieumiarkowania w jedzeniu i piciu nie pojawia się prawie nigdy.” 98

Fakt utajonego zagrożenia ze strony łakomstwa związany jest również z niemożnością całkowitej rezygnacji z jedzenia, co możliwe jest chociażby w przypadku aktywności seksualnej. W pewnych określonych sytuacjach: zakonnicy, ludzie o określonych schorzeniach, preferencjach nie mających przyzwolenia społecznego etc. mogą zrezygnować

z aktywności seksualnej i nie będzie zagrażało to ich życiu. Fakt, że z jedzenia nie da się po prostu zrezygnować, czyni zeń przeciwnika bardzo podstępny. Każdy jest „skazany” na kontakt z jedzeniem, a więc walka z ewentualnymi zagrożeniami, które niesie ze sobą pokarm jest tym trudniejsza.

98 Tamże, s. 211.

2.6. Jedzenie w Wielkim żarciu: ujęcie, funkcje, podsumowanie

Pierwsza, rozpoczynająca seminarium kolacja odbywa się w eleganckiej jadalni: biały obrus, zapalone świece, obfita zastawa. Sam jej przebieg jest nie bez znaczenia, gdyż na tej podstawie można wywnioskować na jakiej zasadzie działa reżyser: w jaki sposób pokazywał będzie jedzenie oraz w jakim celu będzie to robił.

Oprócz jedzenia, głównym zajęciem bohaterów podczas kolacji jest oglądanie kobiecych aktów w stylu retro. Nie jest to wulgarna pornografia, a czarno-białe, artystyczne zdjęcia z pierwszej połowy XX wieku. Eleganckie potrawy, zastawa oraz wyrafinowane zdjęcia kontrastują z zachowaniem bohaterów, ze sposobem jedzenia na wycigi oraz z dźwiękami jakie wydają bez skrepowania. Ważnym momentem jest tutaj wyścig Marcello i Ugo w jedzeniu ostryg. To danie samo w sobie zawiera pewną sprzeczność: uchodzi za potrawę wykwintną, spożywaną przez smakoszy o wyrafinowanym, wyrobionym guście, a więc ludzi o wysokiej kulturze. Skojarzenia, które pojawiają się wokół spożycia ostryg oscylują wokół ogólnej pojętej „kultury”, a więc przetwarzania, przerabiania, rytuałów. Natomiast ostrygi są właściwie pokarmem nie dość, że nieprzetworzonym; często zjada się je prawie bez dodatków, tak by nie zabić ich smaku, to jeszcze surowym, nieugotowanym, nieprzyprawionym, a więc kojarzącym się raczej z tym co naturalne, dzikie, stojące w opozycji do „kultury”. Gdy dodamy do tego sposób jedzenia, jaki uprawiają bohaterowie: nie delektują się smakiem, prawie nie gryzą ostryg, a jedynie połykają je pośpiechu odrzucając muszle byle gdzie, szybko okazuje się, że sprzeczności i kontrastów robi się coraz więcej. Już na samym początku widz otrzymuje sugestię o problematyczności aktu jedzenia, o sprzecznościach jakie mogą się za nim kryć.

To samo dzieje się podczas transportu jedzenia. Kucharz opisuje kolejne produkty w sposób poetycki, używając barwnych obrazowych opisów, natomiast rzeźnicy traktują produkty po prostu jak mięso. Zarzucają półtusze wieprzowe, sarny etc. na plecy i wyładowują w określonym miejscu. Dopełnieniem mięsnej defilady jest taniec Michela z odciętą głową krowy, którą trzyma nad głową, deklamując jednocześnie monolog Hamleta. Na każdym kroku podkreślana jest dwoistość, nieoczywistość, nieprzewidywalność pokarmów oraz praktyk z nimi związanych.

Demonstracyjne jedzenie ponad miarę to sposób podważenia porządku społecznego, w którym funkcjonują bohaterowie, sprzeciw wobec panujących „na zewnątrz” zasad. Hiperbolizując sytuacje związane ze spożywaniem posiłków, mężczyźni ośmieszają

63

ceremonie, rytuały towarzyszące im w codziennym życiu. Takie traktowanie jedzenia oraz procesów jego przygotowywania pozwala na zakwestionowanie, tego co oferuje konsumpcyjna zachodnia rzeczywistość.

Samobójstwo przez przejedzenie to z jednej strony przemyślny akt autoagresji a z drugiej, sprzeciw wobec narzuconych społecznych reguł. Głosem społeczeństwa będzie chociażby jedna z prostytutek, która już na początku zarzuca bohaterom, że zachowują się „nienormalnie”: jedzą nawet gdy nie są głodni. Sposób jedzenia ocierający się o szaleństwo, gdzie bohaterowie łamią wszelkie zasady etykiety, jedzą w sposób nieprzystający do ich pozycji, w niestandardowych miejscach: na kanapie, w garażu, w łóżku, na stole bilardowym, oraz wywrotowy potencjał jedzenia łączą się w Wielkim żarciu z malarskim niemalże ukazywaniem kolejnych dań. Kompozycje z przepiórek, góry produktów piętrzących się na stole w kuchni, warzywa, wędliny, ogromny tort, złote kieliszki, czarne palące się świece – wszystko to przychodzi na myśl barokowe martwe natury. W filmie dosłownie pada porównanie jedzenia do kompozycji malarskich tego typu.

Przy całym sprzeciwie wobec norm społecznych, reżyser wykazuje się jednocześnie zmysłem plastycznym. Wizualnie wysmakowane obrazy potraw przeplatają się ze scenami mogącymi uchodzić za obrzydliwe. Mimo sporego akcentu położonego na szokowanie i obrzydzenie odbiorcy, w Wielkim żarciu obecne jest również bardzo estetyczne spojrzenie na pokarmy i procesy ich przygotowania. Jedzenie staje się dziełem sztuki,

przygotowywanym przez mistrza w swojej dziedzinie. Receptury odczytywane z notatek kucharza lub też z różnego rodzaju klasycznych książek stają się rzeczywistością dzięki jego wiedzy, technice, wyrafinowaniu. Konsumowanie jedzenia i konsumowanie sztuki przenikają się wzajemnie w scenach spożywania paszтетowej wieży czy wystawnej kompozycji z przepiórek nadzianych na złote szpikulce. Paradoksalnie jednak posiłki-dzieła sztuki mają niszczący, ostateczny charakter wypierający przyjemność z patrzenia i jedzenia. Poprzez swój nadmiar stają się negacją przyjemności. Wyrafinowane pożeranie świata wynikające z lęku przed tym co zewnątrz, przed przemijaniem prowadzi do spustoszenia tego świata. Mimo że zbyt obfite jedzenie w Wielkim żarciu może wynikać z tęsknoty za pełnią, za ideą spełnienia to przez pierwiastek szaleństwa i dominujący chaos prowadzi do negacji tych dążeń. W konsekwencji bohaterowie umierają nie doznawszy uprzednio maksymalnej przyjemności i spełnienia, a jedynie znosząc narastające dolegliwości gastryczne i dręcząc swoje ciała. Być pełnym pokarmu oznacza żyć, w przypadku bohaterów Wielkiego żarcia dochodzi natomiast do totalnego, z góry zaplanowanego odwrócenia tego porządku.

64

Rozdział III

Pokarm dla duszy: Uczta Babette

3.1. Uczta Babette jako anty-żarcie⁹⁹

Tytułowa uczta nie ma nic wspólnego z żarciem i obżarstwem czyli spożywaniem pokarmów na modłę Marco Ferreriego. Gabriel Axel stworzył dzieło, które skrajnie różni się od Wielkiego żarcia. Dariusz Czaja pisząc o Uczcie Babette określa ten film jako anty-żarcie, odwrotność wielkiego żarcia, gdzie mamy do czynienia z niepojętym pochłanianiem zabójczych pokarmów. Natomiast podczas uczty przygotowanej przez francuską kucharkę dla członków ortodoksyjnej sekty religijnej, bohaterowie mimo początkowego wyparcia się rozkoszy stołu, w skupieniu smakują, delektują się niewielkimi ilościami wykwintnych potraw.

W Wielkim żarciu stopy jedzenia, półprodukty i gotowe już dania „są tylko zewnętrżnością. Mięso jest mięsem, wino jest winem; są pozbawione symboliki, znaczeń odnoszących się do czegoś poza” 100. Uroczysta kolacja na cześć pastora wręcz przeciwnie. Każdy gest kucharki, każda potrawa, jak również sam akt jedzenia odnoszą poza siebie. Doznania zmysłowe są ważną częścią uczty, ale to wartości duchowe, metafizyczne, do których prowadzi spożywanie luksusowego jedzenia i picie idealnie dobranych trunków stanowią sedno uroczystości. Podczas kolacji dokonuje się nieustanna walka zmysłów z tym co nadzmysłowe. Jedzenie jest katalizatorem ponownego zjednoczenia, odtworzenia wspólnoty. Najznamienitszy gość przybyły na kolację, oficer Lowenhielm, dawny adorator Martiny nawykły do luksusów paryskich uczt, celnie podsumowuje, że Babette to artystka, która potrafi zamienić posiłek w rodzaj romansu, w „pełen namiętności stan, w którym nie sposób oddzielić żądzy cielesnej od duchowej” 101.

Anty-żarcie zorganizowane pewnego zimowego wieczoru na nieprzyjaznej samotnej wyspie przez światową francuską kucharkę okazuje się więcej warte niż wieloletnie pobożne wyrzeczenia członków sekty. Uczta b

ędąca arcydziełem gustu, subtelności, elegancji, luksusu

99Określenie zaczerpnięte z artykułu Dariusza Czaj, który nadmienia, że Ucztę Babette można traktować jako odwrotność Wielkiego żarcia Marco Ferreriego: Zob.: D. Czaja, Moment wieczny. O Uczcie Babette, „Polska

Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3-4, 1992, s. 78.

100Tamże, s. 77.

101Dialogi z języka duńskiego za kopią filmową wydaną przez Imperial CinePix, tłumacza nie podano.

65

izmysłowości uszczęśliwia smutnych ludzi wyspy o wiele bardziej niż nieustające rozmyślenia o życiu wiecznym i grzechach doczesnych.

Marco Ferreri za pomocą Wielkiego żarcia starał się naświetlić niebezpieczeństwa nadmiernej konsumpcji, zatracenia się w jedzeniu, w nieustannym przyjmowaniu w siebie, gromadzeniu dóbr materialnych. Gabriel Axel natomiast pokazał jak szkodliwa może być

skrajna asceza, nieustanne wyrzeczenie i odrzucenie materialności, zmysłowości. Nieumiejętne życie religijne staje się tak samo złe i fałszywe jak hedonizm i rezygnacja z duchowych wartości.

Przyglądając się bohaterom Uczty Babette czasem można mieć wrażenie, że reżyser lekko pokpiwa z naiwnej i powierzchownej religijności członków sekty. Starzy, siwi, wyblakli ludzie zgromadzeni przy drewnianym stole wyglądają raczej jak duże dzieci, które wraz ze śmiercią przywódcy wspólnoty zatrzymały się w duchowym i intelektualnym rozwoju. Nieustająco wypominają sobie drobne niedociągnięcia, ich rozmowy są infantylne, niezrozumiałe. Szczególnie widoczne jest to w scenach ukazujących kobietę o twarzy starego dziecka, skłóconą z siostrą, która marszczy usta i wznosi wodniste oczy ku niej jak mała dziewczynka; czy w przypadku głuchego starca, który z dziecięcym uporem na wszystkie pytania odpowiada jednym, nieadekwatnym słowem: alleluja. Nieświadomość, brak własnego zdania na jakikolwiek temat i zasklepienie w przestarzałych, pustych obrzędach nie niosących za sobą żadnego znaczenia, stawia bohaterów Uczty Babette w skrajnej opozycji do czterech przyjaciół z Wielkiego żarcia, którzy metodycznie realizują swój autorski plan. Można zaryzykować stwierdzenie, że zanurzeni w nad-konsumpcji, moralnie zdegenerowani bohaterowie Marco Ferreriego to jednostki bardziej samodzielne, myślące, godne zainteresowania niż pozbawiona osobowości, usilnie zagłuszająca przejawy samodzielnego myślenia wspólnota wiernych z Jutlandii. Skostniałe reguły religijne przystąpiły im całkowicie radość życia, która i tak jest nieustająco tłumiona przez geograficzne odosobnienie wyspy na której przyszło im żyć oraz warunki klimatyczne tam panujące.

Niskie, biedne, smagane zimnym wiatrem domy mieszkańców wyspy to środowisko zupełnie różne od nowoczesnego Paryża Ferreriego. Bohaterowie Wielkiego żarcia są dobrze sytuowani, niczego im nie brakuje, wiodą wygodne życie. Na duńskiej wyspie wykreowanej przez Axela, ludzie nieustannie zmagają się z trudną rzeczywistością, zimnem, niewygodami.

W obu przypadkach pojawia się niezadowolenie i zmęczenie dotychczasowym życiem. Jednak w przypadku sędziego, reżysera, pilota i kucharza zmęczenie skutkuje podjęciem realnych działań mających to życie zakończyć. Członkowie sekty natomiast trwają w zastanej rzeczywistości niezdolni do jakiegokolwiek

kreatywnego ruchu. Dopiero determinacja, spryt i

66

artyzm Babette okazują się lekarstwem na zatwardziały wyznawców purytańskich nauk pastora. Axel pokazuje, że kilka kieliszków dobrego alkoholu i smaczna kolacja mogą paradoksalnie stać się większą wartością i zbawieniem niż usilna asceza czy nieustające wyrzeczenia w imię „wyższych”, nieokreślonych jednak wartości, w które nikt już nie wierzy.

3.2. Paradoks pobożności – lenistwo duchowe

Lenistwo duchowe to zagadnienie szeroko opisywane i interpretowane przez Francisco Fernandez-Carvajala, hiszpańskiego zakonnika zajmującego się duchowością. W książce *Lenistwo duchowe. Smutek uśpionej duszy* określa on lenistwo duchowe jako stan podobny do bezobjawowych chorób, które powoli rozprzestrzeniają się w organizmie, a osoba nimi dotknięta „aż do chwili całkowitego spustoszenia organizmu nie zdaje sobie sprawy z zagrożenia” 102. Osobę dotkniętą lenistwem duchowym autor obrazowo porównuje do rannego, żołnierza, który szedł, ale był już martwy¹⁰³.

Bohaterowie *Ucztę Babette* z jednej strony głęboko zanurzeni w religijności, pobożności zdają się być dotknięci czymś na kształt lenistwa duchowego. Powierzchnowe oznaki oddania bogu nie sprawiają, że wspólnota żyje w radosnym *communitas*. Sam bóg natomiast nie ułatwia wiernym ziemskiego życia, gdyż według nauk pastora, wymaga całkowitego wyrzeczenia się wszystkiego co związane z przyjemnością. Funkcjonowanie w zgodzie z boskimi prawami podbijanymi jeszcze przez twarde wytyczne nieżyjącego apodyktycznego mistrza, staje się nieustającą udręką. Dramat wyznawców polega na tym, że zajęci pobożnym życiem oraz równoległe trwaniem w grzechach, nie doszeregają rzeczy naprawdę ważnych, czyli siebie nawzajem, swoich potrzeb i bolączek. Niedopuszczalne jest okazywanie uczuć, utożsamianie z folgowaniem sobie, a więc z zachowaniem niedoskonałym, grzesznym, niegodnym zbawienia. Świat „moralnego masochizmu” 104 wykreowany przez Gabriela Axela, gdzie życie w ubóstwie i wyrzeczeniu ma dawać poczucie moralnego zwycięstwa, wyższości i spełnienia, okazuje się światem bardzo niedoskonałym. Wizualnie piękne kadry, pastelowa kolorystyka, delikatność obrazów ukazują świat tak naprawdę brutalny, nie uznający ludzkich słabości, gdzie na dezaprobatę i naganę narażony każdy

102F. Fernandez- Carvajal, *Lenistwo duchowe, Smutek uśpionej duszy*, tłum. W. Krawczyk, Wyd. AA, Kraków 2012, s. 5.

103Zob.: tamże, s. 6.

104K. Skrzypek, Czy warto karmić purytańskich masochistów zupą zółwiową, czyli refleksje na temat filmu *Uczta Babette*, www.ptpp.pl/Uczta%20babette-recenzja.doc [dostęp 10.02.2014], s 2.

67

prawdziwie ludzki odruch. Tak dzieje się chociażby w przypadku pary kiedyś zakochanych w sobie staruszków,

którzy jedyne czego si ę dopuścili to pocałunek. Tak drobna rzecz rzuca cień na kilkadziesiąt kolejnych lat, podczas których oboje oskarżają siebie nawzajem o podstępne kuszenie i wykorzystanie. Wydaje się, że jedynym celem usilnie podtrzymywanej przez córki pastora tradycji spotkań religijnych jest unikanie konfrontacji członków wspólnoty wobec narosłych konfliktów 105.

Świętowanie i radowanie się wzajemnym towarzystwem to cechy zdrowej wspólnoty, nie tylko religijnej, ale każdej innej: rodziny, miasteczka etc. Natomiast uczta przygotowywana przez Babette budzi w mieszkańcach lęk. Również sama postać kucharki odbierana jest ambiwalentnie. Z jednej strony siostry i mieszkańcy przyjmują ją do swojego grona, z drugiej Babette nigdy tak naprawdę nie pozbywa się statusu obcego. Każdy jej gest, postawa ciała, sposób przygotowywania potraw oraz fakt, że gotuje coś innego niż Martina i Filippa sygnalizują, że pochodzi ona z innego, mniej pobożnego, ale być może bardziej ludzkiego świata.

Lenistwo duchowe to również smutek, brak umiejętności pogodnego przyjmowania wydarzeń, które niesie życie; brak zaufania bogu. Sekta żyje myślą o zbawieniu traktując ziemskie życie jak nieprzyjemną poczekalnię w kolejce do nieba. Tymczasem życie, a nawet grzechy, które zdarzają się każdemu nie powinny wywoływać złości i nieustannego przygnębienia, a raczej wzmacniać pokorę i zaufanie bogu, który, pod warunkiem skruchy, wybacza nawet największe niedociągnięcia. „Smutek jest osadem egoizmu” 106 a więc nawet najbardziej pobożni wyznawcy jakiegokolwiek religii powinni odznaczać się raczej pogodą ducha i wewnętrzną radością. Mieszkańcy wyspy, w przeciwieństwie do Babette, nie rozumieją, że ofiarując komuś radość, działają również na korzyść swojej schorowanej duszy. Dając się wyczuć podczas uczty zmaganie uczestników z samymi sobą, tak by nie poczuć, że dostali coś dobrego, pięknego, szlachetnego oraz stojąca w opozycji gorąca chęć Babette, by obdarować wspólnotę tym co ma najlepszego, wykluczają się wzajemnie. To co członkom sekty wydaje się złe i grzeszne okazuje się prawdziwym kojącym balsamem. Życie duchowe wymaga aby być otwartym na nowe łaski, tymczasem „leniwi” mieszkańcy Jutlandii obawiają się przyjmowania czegokolwiek, co jest im nieznanym. Nieustający strach przed grzechem i piekłem jest dominującym a co za tym idzie paralizującym dusze wyznawców uczuciem.

105Zob.: tamże, s. 4.

106F. Fernandez- Carvajal, dz. cyt., s. 23.

68

„Niekiedy porównuje się duszę do zamkniętego pokoju, w którym po uchyleniu okna wpadające światło pozwala lepiej dostrzec nieporządek i brud” 107. Domy mieszkańców miasteczek, przestrzeń, w której spędzają większość czasu precyzyjnie określa stan duchowy ludzi. Niskie, szare, jednakowe chatki osadzone w jałowej rozmokniętej ziemi lub otoczone żółtą trawą, sprawiają wrażenie raczej nieprzyjemnych, nieprzytulnych, chłodnych. Fakt, że aby wejść do domu, należy się schylić dodatkowo potęguje wrażenie zgrzebności przestrzeni. Małe pomieszczenia, w których nigdy nie otwiera się okien, w których brakuje zieleni oraz oznak życia w postaci chociażby przypadkowo porzuconych rzeczy, sprzętów to obraz obnażający mierną kondycję duchową mieszkańców.

Lenistwo duchowe powoduje przedwczesne starzenie się ciała i duszy. Zasuszeni, starzy członkowie sekty

egzystują w małych chatkach czekając na Babette, która w zastępstwie siostr przynosi im smaczne jedzenie, zamiast kę normalnego życia. Potwierdzeniem nienaturalnego starzenia się grupy jest brak obecności dzieci; wszyscy zdają się być starzy, zmęczeni. Ciekawy jest również fakt, że w filmie nie pojawia się matka siostr, za równo jako pełnoprawna bohaterka jak i we wspomnieniach, słowach, aluzjach. Córki należą wyłącznie do ojca, poświęcają dla niego całe życie. Nie zakładają rodzin, nie kochają i nie pozwalają się kochać. Są miłe, usłużne, skromne i pobożne. Brak im jednak iskry, którą posiada Babette. Jedna z nich nigdy jej nie miała, druga, wyrzekła się jej w imię wyższych wartości i pod wpływem apodyktycznego pastora.

Mieszkańcy wybrzeża Jutlandii prawdopodobnie ciężko pracują: są rybakami, rolnikami, kupcami. Ostry klimat dodatkowo utrudnia codzienne obowiązki. Podczas trwania filmu, nie ma jednak ani jednej sceny przedstawiających ludzi przy pracy. Wydaje się, że jedynym ich zajęciem jest statyczne oczekiwanie na zbawienie oraz spotkania modlitewne organizowane w domu Martiny i Filippy. Lenistwu duchowemu towarzyszy w tym przypadku również zastój fizyczny. Ogólny bezruch mieszkańców, puste połacie ziemi, nieprzyjazne zimne środowisko przeciwstawione jest żywiołowej krzątaninie Babette, która w ciepłej, przytulnej kuchni przygotowuje codzienne posiłki, entuzjastycznie targuje się z kupcami czy też używając sprytu i uroku osobistego, załatwia sprawunki dla domu. Jako jedyna wprowadza w przestrzeń filmu nieco ruchu i wyrafinowanych gestów: energicznie wchodzi do pokoju podając herbatę, przy okazji uciszając infantylne kłótnie przy stole, czy też z precyzją i znanstwem doprawia dania różnymi ziołami. Od Babette emanuje energia pochodząca z innego świata. Mieszkańcy akceptują ją, ale żaden z nich nie bierze przykładu z

107 Tamże, s. 52.

69

kucharki. Wszystko, co nowe i inne jest pomijane, odrzucane lub napawa lękiem. Otępienie i lenistwo umysłowe charakteryzujące członków wspólnoty to kolejna oznaka lenistwa duchowego. Często usprawiedliwiają oni swoje niedoskonałości i grzechy poprzez zrzucanie winy na kogoś innego np.: bracia, którzy wzajemnie oskarżają się o oszustwa i kłamstwa. Kiedy umiera pastor, wraz z nim umierają ideały przez niego głoszone. Choroba duszy mieszkańców, mimo usilnych starań wiernych córek, postępuje. Lekarstwem na nią niespodziewanie okazuje się światowa, niekoniecznie pobożna kucharka, uczestniczka rewolucji francuskiej.

3.3. Struktura czasowo-przestrzenna filmu

Film rozpoczyna się ujęciem morza w planie totalnym. Widać tylko linię wody, horyzont oraz niebo. Kolorystycznie dominuje tu szarość, brąz, zimny fiolet: naturalne kolory ziemi. Stopniowo kamera oddala się, ukazując wysuszone wybrzeże i skromne zabudowania. Brak drzew, pól uprawnych, roślinności zwiastuje trudny życia na tym terenie. Szum morza jako dominujący dźwięk ustępuje po chwili odgłosom śpiewu ptaków i delikatnemu motywowi muzycznemu. Uczta Babette rozpoczyna się niespiesznie. Ascetyczne kadry i statyczna, otwarta przestrzeń przechodzą w zbliżenie suszących się na powietrzu ryb, jak się okaże głównego pokarmu mieszkańców wyspy. W tym momencie po raz pierwszy poznajemy dwie siostry, Martynę i Filippę.

Mimo braku oznak żyjącej przyrody, świeci słońce. Głowy starszych już kobiet otula jasna aureola podświetlonych włosów. Nadal słychać delikatny śpiew ptaków i ten sam motyw muzyczny. Przestrzeń w której ukazują się widzowi kobiety różni się znacząco od tego co zobaczymy poznając Babette. Kucharka wyłoni się z mroku. Zmagając się z potężną ulewą, ciemnością i wiatrem wtargnie do domu córek pastora. Tymczasem Martina i Filippa w promieniach jasnego, ale chłodnego słońca, spokojnie i metodycznie roznoszą jedzenie ubogim czyniąc im drobne przysługi jak cerowanie skarpet czy rozmowa. Stroje siostr, bez względu na pogodę i ich wiek (w młodości ubierały się identycznie) korespondują z barwami otoczenia. Szarość, beż i brąz ich sukien i peleryn sprawiają, że stają się nieodłączną częścią przestrzeni, w której przyszło im żyć. Dobrze widać to chociażby w scenach kiedy podczas spotkań modlitewnych siedzą na tle ścian i okna: ich suknie są dokładnie w kolorze ścian, a peleryny odpowiadają barwie storczyków na szybach.

70

Bardzo oszczędne dialogi sprawiają, że potrzebne staje się dopowiedzenie, nakreślenie ram historii. Przez cały film obecny jest narrator, który kobiecym głosem z offu objaśnia kontekst sytuacyjny. Podczas pierwszej retrospekcji przenosi widza w czasy, kiedy pastor jeszcze żył, a Martina i Filippa były młodymi pięknymi kobietami. Na podstawie obserwacji samej przestrzeni, można dowiedzieć się sporo o ówczesnej kondycji wspólnoty religijnej.

Wniedzielę, w towarzystwie dźwięku dzwonów parafianie udają się na mszę. Mimo chłodu i wiatru dostrzec można, że ziemię pokrywa zielona trawa, a przy kościele rosną

również zielone drzewa i krzewy. Wśród wiernych obecne są również dzieci. Wspólnota rozwija się, pomnaża grono wyznawców. Po śmierci pastora następuje regres. Przemiana przestrzeni w czasie obrazuje przemianę wspólnoty, za równo jako grupy, jak i poszczególnych jej członków. Niegdyś surowe, ale uzasadnione zasady głoszone przez kaznodzieję umacniały wiernych w codziennych trudach. Z biegiem lat stały się krępującym jarzmem uniemożliwiającym wzajemną życzliwość, potęgującym strach przed śmiercią, oraz niepewność zbawienia w obliczu ziemskich grzechów. Scena ukazująca niedzielą mszę świętą dziejąca się w małym skromnym kościółku pokazuje wspólnotę skromnych, szczerze wierzących ludzi. Psalmi śpiewane są za równo przez starych jak i młodych z dużym entuzjazmem. Kamera wodzi po uduchowionych, rumianych twarzach wyznawców. W czasach świetności wspólnoty możliwe są ludzkie słabości. Zakochani w siostrach młodzieńcy idą do kościoła nie tyle by się modlić, ale by popatrzeć na Martinę i Filippę.

Wszzechwiedzący narrator komentujący wydarzenia sprawia, że widz usytuowany jest na zewnątrz przedstawionej przestrzeni, obserwuje wszystko z boku, nie angażuje się w akcję. Ucztę Babette ogląda się raczej jako egzotyczny obrazek z zamierzchłych czasów. Tym bardziej odległy, że w filmie padają konkretne daty roczne czy wspomniane są określone wydarzenia, dzięki którym historia zanurzona jest w szerszym kontekście. Babette przybywa do domu siostr w roku 1871. Wiadomo, że uciekła z Paryża w wyniku represji. Odległość historii w czasie sprawia, że jeszcze trudniej jest się utożsamiać z którymkolwiek z bohaterów, trudniej zrozumieć ich postępowanie i warunki społeczne, które do takiego postępowania ich zmuszają. „Wszelkie relacje przestrzenne zostają podporządkowane narracyjnym punktom widzenia oraz wyzyskiwane w celu odpowiedniego usytuowania widza względem przestrzeni narracyjnej” 108. Ruchy postaci w przestrzeni są w przeważającej mierze powolne, nienarzucające się. Jedynie Babette od czasu do czasu przełamuje statykę otoczenia tupiąc w butach na obcasach i szastając obszerną peleryną.

Czas określany jest z jednej strony bardzo dokładnie: za pomocą konkretnych dat czy tekstu narratora, który wyjawia, że Babette spędziła w domu sióstr czternaście lat. Wiemy też, która to rocznica urodzin pastora oraz, że nie żyje on już od wielu lat. Z drugiej strony, warstwie wizualnej upływ czasu jest praktycznie niezauważalny. Przez czternaście lat pobytu u sióstr, Babette nie zmieniła się zupełnie. Tak samo rzecz się ma z wyglądem Martiny i Filipy oraz wspólnoty wiernych. Minęło kilkanaście lat, ale czas się w pewnym sensie zatrzymał: brak fizycznych zmian w wyglądzie i kostiumach bohaterów może wskazywać na brak zmian duchowych. Wspólnota nie rozwija się, trwa w agonialnym stanie, nikt nie potrafi posunąć grupy do przodu, zaproponować rozwiązania. Siostry, mimo że bardzo się starają, nie panują nad szerzącymi się wśród wyznawców nieporozumieniami, kłótniami, pretensjami. Środowisko naturalne: brzeg morza, wysuszone pola również pozostają takie same, jakby w uśpieniu. Nic tu nie kwitnie, nie zieleni się.

Film składa się z kilku zaznaczonych przez narratora części: wstępu dziejącego się tu i teraz, w czasie po śmierci pastora, gdzie zostaje nakreślony ogólny charakter przestrzeni filmowej oraz poznajemy bohaterów, dwóch retrospekcji oraz zakończenia, podczas którego odbywa się uczta i cudowne odnowienie wspólnoty. Obie retrospekcje dotyczą niespełnionych miłości Martiny i Filipy: do oficera Lowenhielma i śpiewaka operowego Achille Papina. Film od strony formalnej nie sprawia widzowi żadnego kłopotu: narrator przeprowadza go przez poszczególne części, nie ma wątpliwości, w którym okresie znajdujemy się w danym momencie filmu. Trudność z odbiorem Uczty Babette lokuje się gdzie indziej: bogata symbolika, odczytanie nieoczywistych sensów i odwołanie do tradycji biblijnej może okazać się wyzwaniem i wymagać sporego skupienia na detalach.

We wstępie i podczas sekwencji uczty (przed ucztą, w trakcie, po uczcie) znajdujemy się na surowym wybrzeżu Jutlandii. W czasie trwania retrospekcji poznajemy natomiast przestrzenie jaskrawo kontrastujące z wyspą: Paryż pełen przepychu, klejnotów, kwiatów oraz otoczenie oficera Lowenhielma: bogate wnętrza, kasyno, ogród. Dla światowych adoratorów sióstr, przestrzeń w jakiej mieszkają kobiety jest zderzeniem z zupełnie innym światem; światem gdzie surowość środowiska w pełni odpowiada surowości reguł życia, a życie mimo ciągłego trudu i zmagania się z ciężkim klimatem, sprawia wrażenie nierzeczywistego. Dariusz Czaja w artykule *Moment wieczny. O Uczcie Babette* wskazuje nawet na obecność motywu bajkowego w strukturze filmu¹⁰⁹. Całość zaczyna się bowiem od formuły wypowiedzianej przez narratora przypominającej słowa, którymi zwyczajowo

rozpoczyna się opowiadanie bajek: „Żyły sobie kiedyś w tym odludnym miejscu dwie siostry, które pierwszą młodość miały już za sobą. Na imię miały Martina i Filippa (...)”. Cała historia zawiera również pouczający morał dotyczący wyższości trudnych, na pierwszy rzut oka nieatrakcyjnych wyborów, nad łatwością powierzchownego życia i dążenia wyłącznie do uzyskania dóbr doczesnych takich jak status społeczny, kariera czy bogactwo.

3.3.1. Czas święty a czas świecki. Powrót do czasu źródła 110

„Czas nie jest dla człowieka religijnego jednorodny ani ciągły. Z jednej strony istnieją

przedziały świętego czasu, czas świąt, a z drugiej jest czas świecki, zwykłe trwanie, w czasie którego rozgrywa się zdarzenia bez religijnego znaczenia” 111. Przechodzenie z jednego czasu do drugiego, następuje dzięki różnego rodzaju obrzędom, rytuałom, zwyczajom związanym z daną religią. Bohaterowie Uczty Babette, mimo że ich kondycja duchowa pozostawia wiele do życzenia uważają się za ludzi niezwykle religijnych, a co za tym idzie, powinni w pełni potrafić doświadczać dobrodziejstw czasu świętego. Tak się jednak nie dzieje. Spotkania modlitewne odbywające się w domu sióstr nie mają zbyt wiele wspólnego z religijnym uniesieniem i radością z przeżywanego święta. Uczestnicy nie są w stanie wyjść poza zwykły świecki czas, zapomnieć o przyziemnych sprawach. Zwykłe nabożeństwa prowadzone przez Martinę i Filipę nie są już w stanie doprowadzić do odwracalnej przemiany czasów. Udaje się to dopiero dzięki niekonwencjonalnemu, przez co silnie działającemu sposobowi Babette. Podczas uczty lekko upojeni alkoholem i dobrze najedzeni wyznawcy zaczynają czuć się swobodnie. Ich języki rozwiązują się, pada coraz więcej życzliwych słów, ale co najgorsze, uczujący poprzez przywołanie cudownych historii z udziałem ich mentora dokonują uobecnienia jego osoby, przywołują czas początku wspólnoty, czyli czas z „mitycznej przeszłości” 112. Sekta powraca do czasu sprzed śmierci mistrza, kiedy to wierzyła jeszcze w głoszone przez niego ideały, rozumiała sens surowych zasad. Portret pastora ozdobiony zieloną girlandą i oświetlony świecami oraz żarliwe opowieści wyznawców o żywiącą pamięć o mistrzu, sprawiają, że jego nauki stają się na powrót aktualne. W pewien sposób dokonuje się anulowanie poprzedniej rzeczywistości, zawieszenie trwającego nieprzerwanie od wielu lat destrukcyjnego czasu świeckiego na rzecz

110Kategorie czasu użyte w tym podrozdziale zaczerpnięte są z książki M. Eliade, *Sacrum a profanum...*, dz. cyt.

111Tamże, s. 69.

112Tamże, s. 70.

73

„czasu źródła” 113 czyli w tym przypadku czasu początków wspólnoty, czasu kiedy wierni faktycznie wcielali w życie nauki pastora. Uczta przygotowana przez Babette ze zwykłego spotkania kommemoratywnego staje się świętem ponownie uobecniającym prawdziwie religijną rzeczywistość wspólnoty. Dokonuje się rzeczywisty powrót do czasu źródła, a „terapeutycznym celem tego powrotu jest ponowny początek egzystencji (symbolicznie) nowe narodziny” 114 wspólnoty. W czasie źródła, który powrócił podczas uczty, wyznawcy zachowują się zupełnie inaczej niż w zwykłym świeckim czasie. Są życzliwi, pobudzeni, rozmowni. Pozwalają sobie na odczuwanie przyjemności płynącej ze smakowania potraw i z współobecności reszty wspólnoty. Odmienny stan uczestników uczty jest sygnalizowany również w wizualnej sferze filmu. Bohaterowie mają rumiane, zdrowe twarze, błyszczące oczy, ubrani są odświętnie, a całe wnętrze oświetlone jest ciepłym, przyjaznym, żółtym światłem świec. Blask świec odbija się w eleganckiej srebrnej zastawie i

kryształowych kieliszkach. Drobinki światła osiadają na twarzach zebranych wywołując wrażenie przytulnej świeżości, spokoju, błogości, co pozostaje w kontraście do wcześniejszych spotkań kiedy to grupa wyblakłych postaci zasiadała przy pustym stole we wnętrzu oświetlonym zimnym białym światłem padającym z małych okien. Okazuje się, że początkowo przerażające, nieznanne jedzenie przygotowane przez Babette nie tylko nie jest niebezpieczne, nie prowadzi do grzechu, ale również okazuje się źródłem duchowej przyjemności i pomaga ziszczyć nieświadomą potrzebę powrotu do „świeżego” czasu żywej wiary.

Wiadomo, że z racji kosztowności uczyty, na którą kucharka wydała całą wygraną z loterii, takie wydarzenie będzie wydarzeniem jednorazowym. Wspólnota prawdopodobnie nigdy więcej nie będzie miała okazji uczestniczyć w tak wystawnym, eleganckim i obfitym przyjęciu, a co za tym idzie, będzie musiała znaleźć inny, równie skuteczny sposób na cykliczne odnawianie wspólnoty. Uczta niesie więc za sobą pewne niebezpieczeństwo: każde późniejsze święto będzie „gorsze”, mniej widowiskowe, a więc mniej pobudzające wyobraźnię. Nie wiadomo czy kiedykolwiek znowu uda się w pełni powrócić do czasu początku posługując się figurą uczyty. Wątpliwym jest również, by jednorazowe tego typu wydarzenie wystarczyło na kolejnych kilkadziesiąt lat. Każda następna rocznica śmierci mentora może okazać się mniej pobudzająca. Przyszłość wspólnoty jest więc nadal niepewna.

113 Tamże, s. 83.

114 Tamże, s. 85.

74

3.3.2. Święta przestrzeń i najważniejsze symbole: taniec, studnia

Święta przestrzeń, nawet pod działaniem sił nadprzyrodzonych, pozornie pozostaje tą samą zwyczajną przestrzenią. Nie zachodzą w niej żadne samoistne fizyczne, zauważalne zmiany. Świętość przestrzeni zależy głównie od nastawienia jej użytkowników, którzy dostrzegają w niej to czego nie jest w stanie dostrzec człowiek niereligijny. Świętość przestrzeni dostępna jest więc tylko dla tych, którzy przyjmują do wiadomości jej potencjalną świętość, możliwość uświęcenia, które dokonuje się wyłącznie w czasie świętym, czasie święta.

Mieszkańcy wyspy, do czasu odnowy wspólnoty, mimo powierzchownych oznak religijności nie byli w stanie dostrzec „pęknięć” przestrzeni świeckiej, takich jej fragmentów, które mogłyby posłużyć za punkty orientacyjne. Zatwardziałość członków sekty uniemożliwiała hierofanię, a co za tym idzie, uniemożliwiała rozwój, odkrywanie prawd wiary i doskonalenie się w wierze. Odkrycie świętego centrum przestrzeni stało się możliwe dopiero dzięki uczcie. „Objawienie tej [świętej przestrzeni] daje człowiekowi stały punkt, a tym samym pozwala mu orientować się w chaotycznej różnorodności, ustanowić świat i rzeczywiście w nim żyć” 115. W przypadku Uczty Babette tym stałym świętym punktem okazuje się nie kościół, nie dom sióstr, ale przestrzeń przed domem, a dokładniej usytuowana pod gołym, rozgwieżdżonym niebem studnia, wokół

której po zakończeniu uczty członkowie sekty wykonują zbiorowy taniec.

Odtąd zamieszkała przez ludzi, znana, zwyczajna przestrzeń zyskuje swój stały, ważny punkt, a otaczający ją nieznaną chaos (pola, brzeg morza, klify) staje się nieco mniej niepokojący. Przestaje przerażać również nieznaną, egzotyczne jedzenie, a okazywanie uczuć, emocji i doznania zmysłowe nie są już grzechem, ale ludzkim naturalnym odruchem. Ustanowienie centrum niesie za sobą powtórne ustanowienie reguł wspólnoty, odnowienie jej.

Ostatnia sekwencja filmu to obraz najbardziej symboliczny i nastrojowy. Po wzruszającym pożegnaniu z oficerem Lowenhielmem, członkowie sekty spontanicznie gromadzą się wokół studni i utworzywszy krąg, zaczynają tańczyć wokół niej. Studnia staje się symbolicznym punktem zapewniającym połączenie z boskim wymiarem rzeczywistości. Sama symbolika studni oraz korespondująca z nią symbolika wody jest bardzo rozległa. Nie da się jednak ukryć, że studnia poprzez swoją budowę w oczywisty sposób łączy trzy możliwe wymiary gdyż bierze swój początek pod ziemią, tam gdzie bije źródło, jej część

115 Tamże, s. 20.

75

zewnątrzna umożliwiająca czerpanie wody znajduje się na ziemi, a będąc usytuowaną pod otwartym niebem zdaje się łączyć z kosmosem, ze światem bogów. Teofania czyni studnię punktem „(...) otwartym ku górze, wiąże z niebem jako paradoksalny punkt przejścia z jednego sposobu bytowania do innego” 116. Studnia staje się miejscem przejścia między niebem a ziemią, swoistym axis mundi nowego, odrodzonego świata. Sekta zyskuje punkt orientacji. Dopiero w tym momencie można dostrzec, że niepozorna studnia faktycznie znajduje się „po środku świata”: pusty plac otaczają takie same, niepozorne domki, których mieszkańcy korzystają z jednego źródła wody. Dom pastora różni się niczym od pozostałych zabudowań, stoi z boku, a tym samym nie może stać się prawdziwym centrum. Jego ciasne wnętrza nie są przystosowane do prawdziwego, spontanicznego obcowania z boskością, natomiast otwarta przestrzeń przykryta rozgwieżdżonym niebem zdaje się doskonale spełniać wymagania hierofanii.

Studnia, źródło życiodajnej wody doskonale nadaje się do pełnienia roli punktu orientacyjnego. Według Słownika Symboli Władysława Kopalińskiego symbolizuje ona moce twórcze, tajemnicę, wyrocznie, ale również błogosławieństwo i z racji swojej łączności z trzema wspomnianymi wcześniej wymiarami, drabinę zbawienia, odrodzenie, wieczność i raj.¹¹⁷ Według tradycji biblijnej studnia jest miejscem ważnych spotkań: Jezus spotyka przy studni niewiastę samarytańską; bóg kilkakrotnie objawia się przy studni (m.in. Mojżeszowi). Studnia jest również atrybutem Matki Boskiej¹¹⁸. Dopełnienie odrodzenia wspólnoty, jej spotkanie ze sferą sacrum dokonuje się właśnie przy studni- źródle-centrum.

„Wody symbolizują wszelką potencjalność. Są rezerwuarem wszystkich możliwych postaci istnienia: poprzedzają każdą formę i stanowią podwalinę jakiegokolwiek procesu stwarzania świata” 119. Studnia nie tylko łączy w sobie trzy sfery kosmiczne, ale również jest źródłem umożliwiającym odrodzenie. Sama w sobie nie gwarantuje jednak sukcesu, wszystko bowiem zależy od wspólnoty. Babette zapoczątkowała pewien proces, ułatwiła sekcji przejście w inny, duchowy wymiar egzystencji, przełamała zadawnione trudności i opory.

Film kończy się w momencie odrodzenia religijności sekty. Nie wiadomo jednak ile taki stan potrwa. Woda ma moc oczyszczenia i odrodzenia, ale jest również niebezpieczna. Niweluje dotychczasowe formy, zmywa

osad grzechu, nie tworzące jednocześnie nic w zamian. Stworzenie nowych fundamentów zależy od wspólnoty, to ludzie będą musieli włożyć wiele pracy, by utrzymać ten korzystny, ale wymagający duchowego wysiłku stan.

116 Tamże, s. 24.

117 Zob.: W. Kopaliński, dz. cyt., s. 787.

118 Zob.: tamże, s. 788.

119 M. Eliade, *Obrazy i symbole*, dz. cyt., s. 209.

76

Bezmiar możliwości sugerowany przez obecność wody może zakończyć się za równo dobrym wyborem jak i powrotem stanu sprzed uczy. Ogrom problemu sugerowany jest już w czołówce filmu okazującej brzeg wyspy oblany wodą, na którym nie ma żadnej żywo-zielonej roślinności. Woda otaczająca wyspę jest słona, nie nawadnia pól, przyroda nie ma skąd czerpać pierwiastków od żywczych.

Woda jest obecna w tradycji biblijnej, w której ściśle wiąże się z odrodzeniem, równie z odrodzeniem wspólnoty religijnej: tak się miało stać z Izraelitami, którzy przeszli przez Morze Czerwone oraz z Józefem wrzuconym do studni, w której miał umrzeć. Woda ze źródeł i studni ma ogromny wpływ na życie ludzi zamieszkujących ląd. Jako żywa, będąca w nieustającym ruchu substancja staje się lustrem dla człowieka, obrazem przemijania czasu. Ponadto źródłom, jeziorom i rzekom przypisuje się właściwości zapładniające¹²⁰, co pozwala mieć nadzieję na ewentualny rozwój. Być może pojawią się jacyś nowi członkowie, grono wyznawców powiększy się, a co za tym idzie zostanie tchnięty w nią orzeźwiający duch młodości. Należy wspomnieć również, że Babette wyłoniła się z wielkiej ulewy. Brodziła w wodzie smagana strugami deszczu, by cała mokra dotrzeć do domu sióstr. Tak spektakularne „mokre” wejście było zapowiedzią przyszłego przełomu, którego przyczyną stała się francuska kucharka.

Podniosły nastrój sceny dziejącej się przy studni podkreśla taneczny korowód będący bardzo naturalną formą przeżywania zbiorowej radości. „W starożytności taniec był częstym sposobem na okazywanie uczuć religijnych¹²¹. Niekiedy łatwiej jest za pomocą gestów czy spontanicznych ruchów ciała okazać uczucia czy nakreślić nastrój. „Rytmika ciała i dźwięków pozwala w sposób cielesny wypowiedzieć o czym myśli duch”¹²². Grupowy taniec po okręgu, wokół studni pod rozgwieżdżonym niebem stanowi niezwykle pojemny znaczeniowo obraz, gdzie każdy z elementów w sposób oczywisty łączy się z obcowaniem z sacrum. Uroczysty taniec wspólnoty jest odbiciem gwiazd, które wykonują boski taniec wedle reguł istnienia doskonałego kosmosu, „zarządzanego” przez boga. Ludzie łączą się w ten sposób ze swoim stwórcą, doznają wyjątkowo silnych przeżyć, które pozostaną w nich na dłużej. Dusza ludzka zgodnie z wolą boską włącza się w ten sposób w taneczny korowód doskonałego kosmosu. Bóg chce żeby [dusza ludzka] „posiadała w sobie to, co znajduje się w sferze eteru:

120Zob.: W. Kopaliński, dz. cyt., s. 928.

121Zob.: D. Forstner, Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon, tłum. W. Zakrzewska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, s. 22.

122Tamże, s. 22.

77

uporządkowane ruchy, harmonijne korowody, podporządkowane bogu obroty” 123, by współbrzmiała z rytмами przyrody, by poprzez gesty ciała chwaliła dzieło boskie.

Motyw tańca w sztuce, podobnie jak symbolika wody wiąże się za równo ze śmiercią (popularny motyw tańca śmierci) jak i z życiem, odrodzeniem, zmartwychwstaniem. Zestawienie dwóch tak podobnych znaczeniowo elementów sprawia, że ostatnia sekwencja Uczty Babette silnie oddziałuje na nawet nieświadomego wielu symbolicznych znaczeń widza. W tym przypadku mamy do czynienia ze zdecydowaną optymistyczną wymową tańca. Każdy z uczestników korowodu jest równy wobec objawiającego się sacrum. Ma takie samo prawo i predyspozycje do odczuwania nastroju chwili. Wydzwięk sceny przywodzi na myśl obraz pt. Sąd Ostateczny Fra Angelico, malarza z początku renesansu, który rozkosze nieba zobrazował właśnie jako taneczny korowód zbawionych wiernych i ani ołów gdzie taniec odbywa się również wokół centrum. W tym przypadku jest to drzewo. Zbawieni, wśród zieloności roślin oddają się dostojnemu płasowi. Wymowa obrazu jest dodatkowo podkreślona przez zestawienie zbawionych z obrazem piekła: grzeszników znajdujących się w brunatnych podziemiach trapionych piekielnym ogniem o ciałach powyginanych w bolesnych konwulsjach, w których nie można odnaleźć nawet dalekiego echa rytmicznych tanecznych ruchów.

Członkowie sekty przewyciężają inwazję piekielnych sił, która miała nadejść pod postacią diabelskiego, nieznanego jedzenia i dzięki poddaniu się zmysłom doświadczają religijnego uniesienia, którego wyrazem jest natchniony taniec. W tej chwili niebo zstępuje na ziemię, a pragnienie zbawienia, pełni i raję ziszcza się na ziemi.

Ciekawe jest, że w uroczystym tańcu biorą udział tylko członkowie wspólnoty, którzy najbardziej potrzebowali odrodzenia. W korowodzie nie tańczy ani sprawczyni całego zamieszania, Babette, ani córki pastora. Wydaje się, że tańczą wyłącznie osoby, których wiara osłabła. Martina i Filippa bowiem nigdy nie zmieniły swojego postępowania, nie zapomniały

oprawdziwym sensie nauk ojca. Babette natomiast, artystka przybywająca z innego świata wyznaje zupełnie inne niż sekta wartości. Ponowne ustanowienie wspólnoty, mimo że jest główną jego sprawczynią, nie jest jej do niczego potrzebne. Kucharka dzięki uczcie spełnia swoje marzenie o pozostaniu artystką i stworzeniu dzieła doskonałego oraz o okazaniu wdzięczności siostrom.

123Tamże, s. 23.

3.4. Uczta doskonała

Niewiele brakowało, by wysiłek Babette poszedł na marne. Siostry przekonane o szatańskim pochodzeniu francuskiego jedzenia, po naradzie z resztą kongregacji, postanowiły nie odczuwać smaku, wyrzec się zmysłów. Podejście takie stało w całkowitej sprzeczności do założeń kucharki, która pragnęła nie tylko jeszcze raz stworzyć coś wyjątkowego, ale również w dowód wdzięczności za okazane łaski, pomóc siostrom zapanować nad wymykającym się spod kontroli zachowaniem wiernych. Trudne zadanie jakie stawiają przed sobą uczestnicy uczty, na szczęście nie zostaje przez nich wykonane, a początkowe usilne próby negacji skończoności doznań zmysłowych, ustępują dzięki błogiemu działaniu smaków i zapachów.

Ziemskie „niesmakowanie świata, miało być namiastką i zapowiedzią szczęścia, które przychodzi wraz z tchnieniem ostatnim, stanowiącym kres wszelkiej zmysłowości”¹²⁴. Doskonałość dzieła Babette przeciwstawiona nadwyreżonej religijności wspólnoty okazała się silniejsza. Uczta zakończyła się nie tylko zwycięstwem radosnej afirmacji jedzenia, ale również, co najważniejsze, ożywieniem wspólnoty zmęczonej nieustającymi wyrzeczeniami.

Nie można dziwić się, że perspektywa francuskiej kolacji początkowo budziła w mieszkańcach wyspy lęk. Nieustanne utwierdzanie się w przekonaniu o szkodliwości wszystkiego co wyjątkowe, zmysłowe, niecodzienne doprowadziło do jeszcze większego odczuwania niewygód życia: biedy, zimna, skromnych posiłków. Zgorzkniali mieszkańcy nie zdawali sobie sprawy, że poprzez szlachetną ascezę coraz bardziej zatracają się w codziennych grzechach.

Reżyser filmując sekwencję uczty zdecydował się na niespieszny rytm zdjęć pozwalający widzowi na kontemplację kolejnych potraw oraz obserwowanie zmian jakie zachodzą w uczestnikach po spróbowaniu każdego kolejnego dania. Zbliżenia twarzy biesiadników smakujących bliny z kawiolem czy popijających wino musujące zwracają uwagę na kojące działanie jedzenia. Wnętrze skromnego saloniku, na tę okazję oświetlone „nieprzyzwoitą” ilością świec i dobrze ogrzane zupełnie zmienia swój charakter. Znikają szare ściany, zimny, goły blat stołu, wyblakłe siermiężne stroje ludzi. Nawet śpiewanie pieśni odbywa się przy akompaniamencie fortepianu, a nie jak przy codziennych spotkaniach, wśród nieprzyjemnej ciszy. Tymczasem Babette, w nagrzej, oświetlonej ogniem kuchni, w pocie czoła przygotowuje i ozdabia kolejne potrawy, pilnując doskonałego planu. Do każdego dania przeznaczony jest inny trunek. Dania serwowane są w ściśle określonej kolejności przez

¹²⁴W. Frąc, Obiektywizm subiektywnych pragnień. Transcendencja zmysłowości w „Uczcie Babette”, „Kwartalnik Filmowy” nr 66, lato 2009, s. 175.

przeszkolonego chłopca. Uczestnicy nie zdają sobie sprawy jak wielką nieuprzejmością w stosunku do Babette byłoby wyrzeczenie się smaku i nieskomentowanie w żaden sposób wspaniałości posiłku.

Smak potraw odzwierciedla klimat danego miejsca, terenu¹²⁵. Wraz z zabiegami Babette nieprzyjazna

wietrzna wyspa zmienia się w miejsce pełne ciepła i eleganckiej przyjemności. Dotychczas serwowana piwna polewka, rozgotowana ryba czy zwykła woda wydaje się mieszkańcom niesmaczna. Po raz pierwszy jest im umożliwiony wybór, decydowanie o swoich pragnieniach, gustach. Zaczynają rozumieć, że nie są skazani na wybraną za nich ścieżkę, na smutny i szorstki tryb życia. Być może stanie się dla nich jasne, że wyrzeczenie się przyjemności można porównać się z wyrzeczeniem się poznawania świata

życiem w nieświadomości, które jest niezgodne z naukami Biblii. Najbardziej nawet ascetyczne podejście do praw wiary nie zakłada bezrozumnego i egoistycznego trwania w

świecie, leniwego przeczekiwania życia, tylko po to by umrzeć i trafić do lepszego miejsca. Zwięzłość narracji, prosta historia, niespieszny rytm filmu, oszczędne dialogi,

obecność wielu zbliżeń: wszystkie te zabiegi formalne służą ułatwieniu uważnego odbioru filmu. Doskonałość przygotowanego przez Babette posiłku, wyrażona dzięki klasycznemu pięknu potraw, odpowiedniej aranżacji wnętrza i pięknym słowom padającym przy kosztowaniu kolejnych dań, nadają kolacji rangi prawdziwej uczy.

3.4.1. Kwantyfikatory uczy¹²⁶

„Uczta zawsze święci zwycięstwo, tkwi to w samej jej naturze. Biesiadny tryumf jest uniwersalny; jest to tryumf życia nad śmiercią. Pod tym względem stanowi on ekwiwalent wobec poczęcia i śmierci. Zwycięskie ciało wchłania w siebie zwyciężony świat i odnawia się” ¹²⁷.

Na podstawie analizy Wielkiego żarcia i filmu Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, okazuje się, że klasyczne już stwierdzenie Bachtina traci na aktualności w zderzeniu z postnowoczesną kulturą wzmożonej konsumpcji i zsekularyzowanymi

¹²⁵Zob.: A. Wiczorkiewicz, dz. cyt., s. 266.

¹²⁶Tytuł podrozdziału zaczerpnięty z artykułu: B. Bednarek, Kwantyfikatory uczy. Przyczynek do sympozjologii, [w:] Oczywisty urok biesiadowania, red. P. Kowalski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 10-19.

¹²⁷M. Bachtin, Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu, tłum. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 396-397.

społecznościami wielkich europejskich miast. W przypadku Uczy Babette, gdzie przedstawiona jest historia XIX wiecznej sekty religijnej, której obce są bólaczki życia niereligijnego, pozbawionego pierwiastka duchowości, teoria Bachtina sprawdza się jednak doskonale.

Bogusław Bednarek w swoim artykule pt. Kwantyfikatory uczyty. Przyczynek do sympozjologii określa kilka ogólnych zasad, których spełnienie sprawia, że posiłek, czy biesiada może być określana mianem uczyty. Kolacja, jaką mieli okazję spożyć członkowie sekty idealnie wpisuje się w zaproponowany model.

Po pierwsze, kolacja Babette należy do kręgu niepowtarzalnych zdarzeń. Dzieje się rzeczywiście, nie jest wytworem wyobraźni kucharki, a jednocześnie zawiera pewne cudowne elementy jak chociażby zbawienny wpływ jedzenia na kondycję duchową uczestników. Cel, a właściwie cele uczyty są jasno postawione. Co prawda różnią się one w zależności od tego, z czyjej perspektywy patrzymy. Babette chce z jednej strony odwdziżyć się siostrze za to, że przyjęły ją pod swój dach, kiedy potrzebowała pomocy, a z drugiej spełnić swoje osobiste marzenie o przygotowaniu doskonałego posiłku, jakie miała okazję serwować za czasów młodości w Paryżu. Martina i Filippa pragną jedynie w skromny, pobożny sposób uczcić pamięć o ojcu. Porucznik Lowenhielm jest zainteresowany głównie spotkaniem z dawną miłością, gdyż zwykły posiłek w purytańskim domu nie stanowi dla niego żadnej atrakcji. Reszta uczestników zdaje się nie mieć zdania. Jedyne co odczuwają to wynikające z nieznaności innego niż nieustająca asceza modelu życia, lęk. Pewne jest jednak, że uczyta ma wiązać się z osobą spajającą grupę bohaterów, z pastorem.

Pokarm biesiadny jest w tym przypadku pokarmem nieznanym, przez co potencjalnie niebezpiecznym. Ostatecznie jednak, za pośrednictwem osoby oficera, który rozpoznaje w serwowanych daniach paryskie przysmaki z Cafe Anglais, pokarm zostaje w pewien sposób oswojony. Zupa żółwiowa czy przepiórki pieczone w całości przestają straszyć niechybną wizją grzechu ciężkiego i pochłonięciem przez piekło.

Obfitość pokarmów: wiele dań, faktur, kolorów, smaków i zapachów, serwowanych jednak metodycznie, w określony sposób i w niewielkich porcjach sytuuje kolację w kręgu prawdziwie eleganckich uczt. Ponadto takie pokarmy jak kawior, przepiórki, egzotyczne owoce czy dobre rocznikowo wina są oznaką wysublimowanego kulinarnego gustu oraz szczodrego gestu kucharki. Wszystko co łąduje na stole w rocznicę śmierci mistrza dodaje splendoru samej jego osobie.

Klasyfikacja uczestników uczyty również jest jasna: najznamienitszym gościem jest Lowenhielm oraz jego dostojna, chociaż niezbyt już żywotna ciotka. Zajmują oni miejsce po

81

środku stołu: otoczeni są pozostałymi biesiadnikami. U szczytu zasiadają natomiast obie siostry, gospodynie przyjęcia. Z tego miejsca są w stanie obserwować przebieg kolacji. Wraz

zpostępem posiłku, kiedy dostrzegają zmianę nastrojów wśród członków sekty, ich twarze rozjaśniają i rozluźniają się. Przekonawszy się o nieszkodliwości diabelskich potraw Babette mogą odetchnąć z ulgą. Mimo pewnej nierówności między statusem ciotki i oficera a resztą

uczujących, objawiającą się przede wszystkim w usytuowaniu gości przy stole, wszyscy biesiadnicy dostają takie same porcje i te same dania. Jeśli chodzi o spożywanie pokarmów i możliwość smakowania ich, wszyscy są równi. Jednak do pewnego momentu nie wszyscy potrafią docenić tę okazję.

„Uczyta może odbywać się w różnych czasach: w świętym bezczasie, w wiekuiwym teraz, w sakralnej przyszłości, w czasie określonym przez kalendarz liturgiczny, w czasie linearnym” 128. W tym przypadku mamy do czynienia oczywiście z opisywanym wcześniej pewnego rodzaju czasem świętym, czasem źródła, ale jednocześnie nie możemy określić jeśli nie dokładną datę, to przynajmniej rok oraz porę dnia, w której odbywa się uczyta. Z jednej strony wydarzenie to jest wydarzeniem jak najbardziej realnym, rzeczywistym,

zorganizowanym z konkretnej okazji, z drugiej zanurzone jest w porządku sacrum; porządku możliwym do rozszyfrowania jedynie przez jednostki usytuowane w obrębie wpływu danej religii, tradycji, wierzeń.

Mimo niespiesznego rytmu filmu, ucztą jest wydarzeniem niezwykle skondensowanym. Widz ma okazję zobaczyć tylko wybrane momenty spożywania: prezentację gotowego dania, początek serwowania, próby smakowania, by po chwili ujrzeć puste półmiski, których miejsce zajmują następne w kolejce wiktuały.

Przedmioty używane podczas uczyt również mogą być nacechowane znaczeniowo. Jakość, ilość oraz sposób użycia nadają posiłkowi określonego charakteru. Podczas uczyty przygotowanej przez Babette wszystko jest w najlepszym gatunku: zastawa, obrusy, świeczniki, szkło, ozdobne kompozycje. Nic więc dziwnego, że sprawne operowanie poszczególnymi sztucami i wyszukany sposób jedzenia są dużym wyzwaniem dla mieszkańców wyspy. Nikt jednak nie daje nic po sobie poznać. Kilka ukradkowych spojrzeń na oficera oraz wielka determinacja w nieokazywaniu uczuć sprawiają, że uczestnicy bez większych katastrof radzą sobie z elegancką konsumpcją potraw. Początkowa dysharmonia między subtelnością potraw wymagających zgrabnego posługiwania się niezliczoną ilością

128B. Bednarek, dz. cyt., s. 13.

82

narzędzi a niedoświadczeniem i zaciętością biesiadników ustępuje wraz z kolejnymi kieliszkami wina.

Wydarzenia rozgrywające się podczas biesiady: uroczysta przemowa oficera czy uduchowione wspomnienia dotyczące cudów czynionych przez pastora sytuują ucztę Babette

wkręgu misteriów spajających wspólnotę. Ta konkretna kolacja jest niewątpliwie najważniejszym czynnikiem odnawiającym. „Uczta - jeden z filarów ładu kosmicznego” 129

przywraca zatracony z biegiem lat porządek rzeczywistości wyspy. Wysoko zorganizowana całość wydarzenia dziejącego się w rocznicę śmierci pastora w pewien sposób przywraca go do żywych, ożywia jego nauki, przypomina o prawdziwych sensach głoszonych przez niego praw. Z racji skupienia biesiadników na postaci nie żyjącego mentora, oraz z racji dwunastu uczestników, obraz przedstawiony przez Gabriela Axe'la automatycznie przywołuje skojarzenie z biblijną ostatnią wieczerzą.

3.5. Filmowy motyw ostatniej wieczerzy

„Z punktu widzenia chrześcijańskiego umiejętność spotkania przy stole stanowi wykładnik wielkości człowieka. Wszyscy, którzy dorastają do przyjaźni chcą od czasu do czasu spotkać się przy stole” 130. Członkowie sekty zatracili tę umiejętność, zapomnieli o przyjaźni i wzajemnej życzliwości. Przez nadmierne skupienie na zakazach i nakazach wiary doprowadzili do zaprzeczenia zasad, których tak usilnie starali się

przestrzegać.

Założenia, ludzie wstając od stołu, wstają bogatsi, jeśli nie o doznania zmysłowe to bogatsi duchowo. Rozmowy, współprze żywanie, gromadzenie się w jednym miejscu powinno scalać

więzi międzyludzkie. Tymczasem, przez długie lata stół zamia st łączyć, coraz bardziej oddzielał wyznawców od siebie. Stanowił barier ę nie do pokonania. Ludzie siedząc naprzeciwko siebie nie odczuwali żadnej przyjemności płynącej z współobecno ści towarzyszy. Stół stał si ę miejscem sporów, wzajemnych oskar żeń, a nie miejscem pojednania. Zmianę przyniosła dopiero uczta Babette. Uczniowie pastora uważali, że jedyną drogą do doskonałości jest asceza, tymczasem nawet Jezus czynił pewne wyjątki od postów i zakazów, jeśli w grę wchodziła uczta w słusznym celu. Tak dzieje się chociażby w przypadku odwiedzin Jezusa w domu celnika Mateusza. Nie dość, że Jezus gości u osoby o złej opinii to

129Tamże, s. 17.

130Ks. E. Stanek, Ewangeliczne uczty, Wyd. Św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 1999, s. 5.

83

jeszcze lekceważy post. Uczniowie Jana Chrzciciela uważają to za wielki błąd. Okazuje się jednak, że przemyślane odstępstwa od surowych reguł mogą działać więcej niż bezmyślne ich przestrzeganie. Babette zdaje sobie z tego sprawę, dlatego decyduje się na tak kosztowną kolację.

Dodatковым grzechem popełnianym notorycznie przez członków sekty jest załatwianie przy stole wszelkich osobistych porachunków i nieustaj ące oskarżenia innych o swoje niepowodzenia: „Wszelkie niszczenie ludzi jes t grzechem, ale czynienie tego przy stole jest szczególnie ci ężkim grzechem” 131.

Motyw uczty jest jednym z ważniejszych motywów biblijnych. Pierwszy cud Jezusa został uczyniony właśnie podczas uczty weselnej; był gestem troski Jezusa o radosną atmosferę. By nie dopuścić do niezadowolenia gości i zakłopotania gospodarza przemienił wodę w doskonałe wino.

Jezus żegna się z apostołami przy stole, chce równie ż by wspomniano go właśnie przy stole. Stół jest według tradycji biblijnej odpowied nim miejscem realizacji miłości wzajemnej¹³². Między biblijną ostatnią wieczerzą a ucztą Babette można odnaleźć kilka podobieństw, które w do ść oczywisty sposób narzucają się podczas analizy filmu. W uczcie Babette, tak jak w uczcie w Wieczerniku biorą udział wyłącznie wybrani uczniowie. Jest to spotkanie ściśle ograniczone do symbolizującej całość, pełnię liczby dwunastu uczestników. Uczta Babette jest równie ż ucztą o charakterze dziękczynnym i pożegnalnym. Wspólnota spotykając się w setną rocznicę urodzin pastora chce uczcić jego pamięć, wyrazić wdzięczność, że było im dane obcować z tak wielkim mędrcom. Ponadto, członkowie sekty są przekonani, że po wygraniu dużej sumy pieniędzy, Babette opuści ich i wróci do Pary ża. Traktują więc to uroczyste spotkanie równie ż jako pożegnanie z drogą im osobą.

Zostatnią wieczerzą łączy ucztę Babette równie ż motyw ofiary: kucharka poświęca całą wygraną na zorganizowanie kolacji, a tym samym godzi się na pozostanie biedną. Okazuje się jednak, że szlachetne poświęcenie, początkowo niezrozumiane przez pragmatyczne siostry przynosi „odkupienie” win wspó lnoty, umocnienie jej. Gest Babette pozbawia ją co prawda dóbr materialnych, ale dzi ęki niemu zyskuje ona spełnienie, wypełnia swoją misję, na powrót staje si ę artystką. Poprzez gest wyrzeczenia i ofiary Babette,

reżyser nawiązuje do tematu ofiary z ciała i krwi: poświęcenia życia dla innych, ofiary z życia¹³³. Mimo że kucharka nie umiera, zamyka sobie drogę do prowadzenia innego niż ubogie życia.

131 Tamże, s.28.

132 Zob.: tamże, s. 74.

133 D. Czaja, dz. cyt., s. 77.

84

Tym samym skazuje się w przyszłości na śmierć jako artystka. Już nigdy więcej nie stworzy tak wielkiego dzieła. Niemożliwość tworzenia, szczególnie rzeczy pięknych, idealnych, wzniosłych, zgodnych z duchem danego artysty, w pewien sposób oznacza dla niego unicestwienie. Babette zdaje sobie sprawę jednak wybiera wielki gest wdzięczności, nie tylko ze względu na wspólnotę, ale również dla siebie. Dzięki tej kolacji jeszcze raz staje się twórczynią prawdziwego arcydzieła łączącego w sobie ziemskie przyjemności zmysłów i duchowe odrodzenie. Ofiara Babette ma moc chwilowej odmiany rzeczywistości. Dzięki zupełnie niereligijnym środkom dokonuje się religijne odrodzenie.

Ofiara Babette różni się znacznie od ofiary Martyny i Filippy, które co prawda poświęciły całe swoje życie, ale nie uzyskały takiego efektu, jaki kucharka zdołała osiągnąć w jeden wieczór. Problem tkwi odmiennym nastawieniu kobiet. Ofiarę Babette należałoby traktować raczej w kategoriach bezinteresownego daru serca. Natomiast ofiary życia Martyny i Filippy były prawdopodobnie jedynie racjonalnym, pragmatycznym wyborem, próbą sprostania oczekiwaniom ojca. Jałowe poświęcenie sióstr nie pomogło w utrzymaniu wspólnoty, gdy nie potrafiły one pogodzić się ze stratą tego co ofiarowały. Jedna z nich wyrzekła się miłości, druga kariery. Życie jakemu się poświęciły nie zaspokoili ani artystycznych ambicji, ani potrzeby posiadania rodziny. Ofiara w przypadku Babette oznacza "przyjęcie wszystkich trudów życia, jakie wiążą się z zaprzestaniem pieniędzy. Asceza staje się jednocześnie bogactwem artystki"¹³⁴, a nie jak to się ma w przypadku córek pastora - codzienną udręką połączoną z wewnętrznym niezadowoleniem.

Uczta Babette, podobnie jak ostatnia wieczerza stanowi idealne połączenie afirmatywnego nastawienia do życia, pogodnego współistnienia w grupie, przy jedno czesnym braku deprecjonowania jego ascetycznej formy. Złoty środek, płynne współistnienie afirmacji i ascezy stanowi o wyjątkowości tej uczy i usprawiedliwia porównywanie jej do ostatniej wieczerzy, do momentu ziemskiego urzeczywistnienia królestwa bożego, przedstawianego również jako Uczta Niebieska. Dodatkowym podkreśleniem faktu, że uczta zorganizowana na cześć pastora to wydarzenie wyjątkowe jest obecność muzyki niediegetycznej. Jest to jedyny moment akcji filmowej ilustrowany dźwiękami, które nie są ani dźwiękami przyrody ani dźwiękami, których źródło można znać zaobserwować w świecie przedstawionym (np. gra na fortepianie czy organach).

W filmie obecny jest jeden fragment przywołujący na myśl, w sposób bardziej dosłowny, widowiskowy, motyw jesusowej ofiary z ciała i krwi, z ciała-pokarmu. Jest to

134 M. Marczak, Poetyka filmu religijnego, Wyd. Arcana, Kraków 2000, s. 181.

koszmarny sen jednej z sióstr. Scena ta ma drugorzędne znaczenie dla całości filmu, jednak dzięki temu, że utrzymana jest w innej konwencji niż reszta dzieła, zapada w pamięć. W noc po przybyciu z Paryża transportu egzotycznego jedzenia jedna z sióstr przestraszona widokiem żywego żółwia, przepiórek, krowiego łba i sporej ilości alkoholu śni o Babette, która ze złowieszczym uśmiechem częstuje ją pucharem wina. Wino okazuje się trucizną i rozlewając się po śnieżnobiałym obrusie zaczyna przypominać kałużę krwi. Dramatyzm całości podkreślony jest obecnością płomieni, nieprzyjemnych odgłosów wydawanych przez żółwia i wirujących obrazów zauważonych w kuchni, przetworzonych jednak przez wyobraźnię, przez co bardziej przerażających i niesamowitych. W porównaniu do kontemplacyjnych scen skupiających się na powolnych, pięknych gestach i statycznej przestrzeni, sekwencja snu znajduje się na przeciwległym biegunie estetycznym. Na tle filmu, fragment ten prezentuje się wyjątkowo ekspresyjnie. Jednak można mieć wątpliwość, czy sekwencja tego typu faktycznie budzi w widzu niepokój i przerażenie. Wydaje się, że bliżej jej do wywołania ironii i krytyki naiwności starszej kobiety, dla której widok jedzenia inne go niż chleb i ryba stanowi tak wielki szok, budzi przerażenie i obawę przed czyhającymi pokusami. Sekwencja o charakterze onirycznym i groteskowym¹³⁵ trochę śmieszy, trochę niepokoi, trochę nie pasuje. Ożywia natomiast monotonną narrację, stanowi w niej wyrwę, a co za tym idzie pobudza widza, być może znużonego niespiesznym rytmem filmu, do powrotu do pełni uwagi, tym bardziej, że to aktywne uczestnictwo widza w interpretacji obrazu Axela umożliwia odczytanie religijnych sensów. Nic bowiem nie jest podane przez twórcę na tacy. Symbolika użyta w filmie wymaga uwagi i znajomości tradycji biblijnej. Widz oglądający *Uczę Babette* w sposób pobieżny, nieuważny może uznać film za „nudny”, za taki, w którym nic się nie dzieje, a pustka czy spokój jest przejawem braku pomysłu na realizację obrazu.

Ofiara-dar Babette najpełniej zostaje doceniona przez Filippę, artystycznie uzdolnioną siostrę, która wyrzekła się światowej kariery, by sprostać wymaganiom ojca. Ona rozumie gest Babette. Rozumie również, że kucharka, mimo utraty majątku, jest artystką spełnioną. Zdaje sobie sprawę, że w doczesnym życiu nie będzie jej dane powtórzyć tego sukcesu, ale zapewnia Babette, że jej sztuka będzie świecić tryumfy w życiu pozaziemskim, podczas *Uczt Niebieskiej*. *Uczta* zorganizowana z okazji setnej rocznicy urodzin pastora jest więc jej ostatnim tak spektakularnym ziemskim dziełem. Kolejne będą możliwe dopiero w obliczu boga.

135D. Czaja, dz. cyt., s. 77.

3.6. Nieoczywista religijność filmu

W kontekście analizy *Uczt Babette* ciekawym wydaje się dylemat rozpoczynający rozprawę Marioli Marczak na temat poetyki filmu religijnego. Zastanawia się ona nad tym, czy film religijny jest tylko nazwą gatunkową przypisywaną w miarę płynnie każdemu dziełu filmowemu, w którym odnaleźć można motywy religijne, czy też może film religijny powinien odznaczać się zespołem konkretnych, jasno definiowalnych cech. „Estetyka filmu służy przekazywaniu sfery ludzkiego doświadczenia”¹³⁶. Jeśli tak, to nadaje się również do obrazowania ludzkiego doświadczenia sacrum. Kino jak i inne dziedziny sztuki może przywoływać sacrum. Wydaje się, że obraz filmowy, ze względu na jego specyfikę, jest najlepszym medium do przekazywania tego

typu doświadczeń: zawsze zawiera w sobie o wiele więcej sensu niż wydaje się na początku. Prawie zawsze obraz filmowy odsyła poza siebie, wymaga umiejętności odczytywania symboli i konwencji. Faktem jest jednak, że przeżycia tak bardzo indywidualne, niemożliwe do zobiektywizowania powinny zostać

przekazane w jakiś „specjalny” sposób. Od inwencji twórcy zależy czy widz będzie w stanie odczytać daną scenę, obraz jako ilustrację teofanii, obcowania z sacrum czy pominie ją nie dostrzegłszy w niej nic niesamowitego. Religijna tematyka filmu wymaga więc specjalnych zabiegów, specjalnego języka filmowego. W pewien sposób determinuje ten język.

Sposoby na skuteczne (tzn. możliwe do odczytania przez widza) przywoływanie sfery sacrum mogą być różne. W *Uczcie Babette* ważną rolę pełni omawiana wcześniej bogata symbolika. Jako że „symbol jest przejawem wiary człowieka z sacrum”¹³⁷, w filmie Axela wiele scen przywołuje symbolikę chrześcijańską. Tak się dzieje chociażby w przypadku momentu, w którym drewniane elementy mokrzej od deszczu okiennicy układają się w obraz krzyża, w który melancholijnie wpatruje się Babette. Takie subtelne przywoływanie elementów sacrum, które umieszczone są w zwykłej, codziennej przestrzeni profanum jak dom, okno, podwórze sprawia, że *Uczta Babette* staje się filmem jeśli nie religijnym, to przynajmniej kontemplacyjnym, filozoficznym.

Mariola Marczak zakłada, że aby za pomocą środków filmowych przywołać transcendencję należy w pewien sposób zdeformować, wystylizować ukazywaną przestrzeń¹³⁸. Nie musi to być jednak bardzo widowiskowa i rzucająca się w oczy stylizacja. Taka bowiem mogłaby budzić raczej nieufność widza, a może nawet sprawić, że odczytanie

136M. Marczak, dz. cyt., s. 6.

137Tamże., s. 18.

138Zob.: tamże s. 24.

87

obrazu byłoby odwrotne, groteskowe. W *Uczcie Babette* taka „deformacja” przejawia się na kilka sposobów. Nie są to zabiegi ani nowe, ani kontrowersyjne, natomiast wydaje się, że dość skuteczne. Jednym z nich będzie ukazywanie przemiany bohatera, dotknięcia przez sacrum za pomocą zbliżeń twarzy. Widać to na przykładzie rozjaśnienia, oświetlenia i złagodzenia twarzy biesiadników podczas kolacji. Szczególnie jaskrawie ukazano to podczas zbliżenia twarzy starej kobiety o twarzy dziecka, która rozpromienia się opowiadając popijając wino musujące i opowiadając o cudzie pastora, który przez zamrznięte morze przedostał się na drugi brzeg by wygłosić kazanie. Twarz ludzka jest chyba najlepszym sposobem wyrażenia tego co wewnętrzne, wzniosłe. Twarzy bowiem nie można do końca kontrolować, to co się na niej maluje zawsze, przynajmniej w pewnym stopniu, jest prawdziwe.

Kolejnymi sposobami będą niewątpliwie zabiegi oczyszczania kadru ze zbędnych elementów. Takie „puste” obrazy sugerują pewnego rodzaju tęsknotę i melancholię, uczucia wiążące się z doświadczaniem sacrum. W *Uczcie Babette* zabieg ten stosowany jest nagminnie, ale chyba najbardziej przejmujący efekt osiągnięty został w trzech scenach: kiedy Babette w samotności zbiera zioła na oblanym pomarańczowym światłem zachodzącego słońca wrzosowisku, w chwili gdy kucharka podejmuje decyzję o przyrządzeniu uczyty (znajduje się wtedy nad brzegiem morza, na zupełnie pustej plaży, skonfrontowana jedynie ze swoimi myślami i z

ogromem przestrzeni) oraz w scenie kiedy widzimy Achille Papina siedzącego na brzegu wysuszonego wiatrem fiordu i dumającego nad sensem egzystencji. Takie usuwanie zbędnych elementów z przestrzeni kadru ma jeszcze jedno zadanie: sprawia, że uwaga widza nie skupia się na przedmiotach, elementach dekoracji, strojach, a zwraca się w kierunku sensów naddanych, głębszego odczytania obrazu. Również z wszechwiedzący narrator ułatwiający widzowi zrozumienie historii sprawia, że można swobodnie zająć się dostrzeganiem głębszych sensów przekazu, bez potrzeby marnowania czasu na analizę przebiegu wydarzeń. Tym bardziej, że narrator w *Uczcie Babette* zwraca uwagę na cele ostateczne bohaterów, podkreślając ich oddanie religii.

„Zewnętrzne, przykuwające uwagę odbiorcy środki stanowią rodzaj filtra, bariery oddzielającej go od istoty rzeczywistości (...). Przykuwając uwagę do tego, co zewnętrzne, nie pozwalają poprzez powierzchnię dostrzec nadprzyrodzoności” 139. Reżyser stosując nienarzucający się montaż czy kamerę, która nie wykonuje żadnych nagłych zaskakujących, zwracających na siebie uwagę ruchów osiągnął zamierzony efekt. *Uczta Babette* jest filmem,

139 Tamże, s. 35.

88

który przywołuje rzeczywistość sacrum nawet wtedy kiedy w kadrze nie pojawia się żaden jednoznaczny symbol religijny.

Prosta fabuła oraz wykorzystywanie estetyki codzienności to kolejne sposoby na uzewnętrznienie religijnego nastroju dzieła. Drobne gesty, spokojne, szlachetne ruchy uwiecznione w kadrach oddają nastrój tęsknoty za czymś nadprzyrodzonym. Każdy gest *Babette*: przygotowywanie posiłków dla wiernych, zbieranie ziół, obmywanie dłoni przed przystąpieniem do pracy składają się na kontemplacyjny nastrój filmu. W przypadku *Uczty Babette* religijność wyrażona jest często nie wprost. Mimo że historia rozgrywa się w środowisku, w którym bóg i religia stanowią trzon życia, to poszczególne sceny nie obfitują w jawne religijne symbole. Krzyż pojawia się tylko raz, kościół nie jest budowlą dominującą na krajobrazem. W domach wiernych nie dostrzegamy zbyt wielu elementów związanych z kultem. Religijność akcentowana jest raczej za pomocą wytwarzania pewnego nastroju niż umieszczania w kadrze wielu przedmiotów kojarzących się boskością i wiarą.

Mariola Marczak wspomina jeszcze o dwóch zabiegach ułatwiających przywołanie sacrum w filmie. Jest to wykorzystywanie formuły przypowieści oraz przywoływanie stereotypowych obrazów, figur umożliwiających szybkie wyłapanie kontekstu poszczególnych scen 140. Za równo jeśli chodzi o przypowieść jak i używanie dobrze znanych kodów w ukazywaniu relacji międzyludzkich, *Uczta Babette* jak najbardziej spełnia te warunki. W przypowieści bowiem chodzi o przywołanie obrazu znanej rzeczywistości za pomocą równie znanych konwencji tak by za ich pośrednictwem odnieść się do rzeczywistości sacrum. Przypowieść to osadzona w rzeczywistości prosta historia, która z założenia odnosi poza samą siebie. Historia przedstawiona w filmie spełnia to założenie. Tak samo dzieje się jeśli chodzi o wykorzystywanie pewnych stereotypów: figura pastora i jego córek, obraz samotnego urwiska czy brzegu morza, kilka obrazów otoczenia Papina i Lowenhielma. Wszystkie te obrazy nie są ani oryginalne, ani zaskakujące, ani w żaden sposób nowatorskie. Ich zadaniem jest błyskawiczne nakreślenie kontekstu; tego w jakiej przestrzeni żyją dani bohaterowie, jakie wartości wyznają, co jest dla nich ważne, czym się zajmują w życiu. Przez taką konwencjonalizację dystans widza do całej historii zwiększa się jeszcze bardziej, ale wciąganie oglądającego w bieg wydarzeń nie jest

tutaj celem głównym. Religijność Uczty Babette nie polega na intensywnym epatowaniu symbolami religijnymi. Misją filmu nie jest również nawracanie kogokolwiek. Wydaje się, że religijność filmu manifestuje się poprzez

140Zob.: tamże s. 214-116 i 163.

89

subtelne sygnalizowanie wartości religijnych, transcendentalnych, duchowych dzięki

omówionym wczesniej zabiegom.

3.7. Opowieści o jedzeniu

Podobnie jak w przypadku Wielkiego żarcia czy filmu Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, w Uczcie Babette jedzenie, jego prezentacja, opowieści o nim odgrywają kluczową rolę. Jednak w przypadku pierwszych dwóch filmów obrazy jedzenia kojarzone były raczej z nad-konsumpcją, nad-apetytem, przerostem formy nad treścią oraz służyły do ilustracji wszelkich negatywnych wartości i aspektów kultury konsumpcyjnej. Pokarm stawał się albo niszczącą siłą, czynnikiem destrukcyjnym prowadzącym do unicestwienia ciała, albo manifestacją tego, że w kulturze konsumpcyjnej dochodzi do nadmiernego przyjmowania dóbr, wchłaniania ich w siebie, nie dając nic w zamian. Jedzenie prowadziło do klęski i śmierci. Było przyczyną bólu i tragedii. Wszystko przez jego nadmiar.

Jeśli chodzi o przypadek Uczty Babette, to pokarm staje się nośnikiem zupełnie innych wartości. Jest go mało. Nawet podczas uczty, gdzie pojawia się wiele dań, porcje są niewielkie, nie pozwalają na przejedzenie czy łakomstwo. Przemiana jedzenia z polewki piwnej i gotowanej ryby w smaczne, świeże dania dokonuje się za sprawą kucharki, która nawet z codziennych posiłków potrafi stworzyć dzieło sztuki, przyjemny rytuał. Kulminacyjny punkt filmu, uczta, na której wyznawcy mają okazję spróbować niezwykle luksusowego jedzenia stanowi zwieńczenie kilkunastoletniej postługi Babette w domu sióstr.

3.7.1. Jedzenie: afirmacja życia, afirmacja siebie

Pełna afirmacja pokarmów musi łączyć się z afirmacją samego siebie; swoich fizjologicznych, naturalnych potrzeb, niedoskonałości, zmysłowości. Mieszkańcy wyspy mają z tym ogromny problem. Odrzucając wszystko co ziemskie, zmysłowe, odrzucają również możliwość smacznego jedzenia, przez co sprawiają, że

ich życie staje się jeszcze trudniejsze. Jedzenie często bywa sposobem na okazanie uczuć. Sekta jednak odrzuca wszelkie ludzkie odruchy jako grzeszne. Siermiężne, nieestetyczne i niesmaczne posiłki to obraz ich kondycji psychicznej. Podejście Babette do pokarmów jest odmienne. Przygotowując strawę dla

90

najbiedniejszych wkłada w nią wiele serca i dobrej woli. Uważa jedzenie za ważną część życia i choć nic nie mówi, ze zdziwieniem patrzy na bulgoczącą w garnku brązową maź, którą mieszkańcy mają w zwyczaju spożywać. Kucharka za pomocą jedzenia uczy się języka. Nie znając słów, z zaangażowaniem powtarza gesty sióstr: namaczanie ryby, mieszanie polewki. Odmienność zwyczajów kongregacji nie stanowi dla niej problemu. Przyjmuje je z pełną akceptacją, nie buntuje się, jest wdzięczna siostrom za schronienie. Babette jest pogodzona ze swoim losem. Widać to w każdym jej geście, szczególnie w gestach przygotowywania posiłków, zbierania ziół, robienia sprawunków. Każdą czynność związaną z jedzeniem traktuje, na wzór sióstr, poważnie, ale zawsze dokłada od siebie nieco artyzmu. Dzięki odpowiednim przyprawom, wykorzystywaniu prostych, ale dobrej jakości składników sprawia, że nawet proste dania stają się przyjemnością. Potwierdzeniem tego jest scena, w której jeden z podopiecznych sióstr w wieczornej chwili dziękuje bogu za to, że zesłał im Babette. W kolejnych scenach widać natomiast jak z niesmakiem odkłada łyżkę pełną mazi, którą przygotowały siostry w zastępstwie za Babette. Kucharka w pełni zaakceptowała sytuację w jakiej się znalazła. W przeciwieństwie do wyznawców, żyje w zgodzie ze sobą, niczego nie żałuje. Stara się doceniać to co ma i mimo skromności życia i tragicznych wspomnień wydaje się być szczęśliwa. Natomiast Martina i Filippa oraz reszta kongregacji tkwią w cichej niezgodzie na rzeczywistość, w której przyszło im żyć. Brak akceptacji siebie oraz otaczającego ich świata wyraża się również w początkowej odmowie świadomego kosztowania potraw przyrządzonych na ucztę.

Początkowo ucztą przygotowaną przez Babette przebiega dwutorowo: z jednej strony widzimy Lowenhielma w pełni radującego się smakowaniem kolejnych dań i trunków, który z zachwytem komentuje sztukę Babette, z drugiej strony pomarszczone i zacięte twarze członków sekty, którzy wzbraniają się przed odczuwaniem czegokolwiek. Na szczęście pod wpływem wspaniałości stołu i być może autorytetu oficera, pozostali biesiadnicy powoli przekonują się, że konsumpcja francuskiej kolacji nie grozi niczym strasznym. Wizja piekła, grzechu, i pośmiertnej zemsty pastora topnieje pod wpływem musującego wina. Mieszkańcy wyspy zaakceptowali nieznaną jedzenie, a tym samym zaakceptowali siebie: swoje potrzeby, gusta i słabości.

91

3.7.2. Francuska ucztą: niebezpieczeństwo i grzech

Prologiem do finałowej uczy Babette jest transport jedzenia, który kucharka zamawia za pośrednictwem swojego kuzyna pracującego na statku. Z Francji przybywa wszystko co będzie potrzebne do przygotowania uroczystej kolacji. Znamienne jest to, że pokarmy zostają sprowadzone zza morza, z innego, nieznanego świata. Jego obfitość, różnorodność oraz egzotyka budzi w mieszkańcach niekłamany przestach, który jedna z sióstr przyłłaci koszmarnym snem i kuriozalnym pomysłem nieodczuwania smaku.

Towary zostają wyładowane na brzegu morza a następnie w dostojnym korowodzie przetransportowane do wioski. Na czele idzie Babette niosąc klatkę z żywymi, piszczącymi przepiórkami. Następnie wszystko zostaje złożone w kuchni, która od tej pory staje się dla sióstr miejscem niebezpiecznym, miejscem przygotowywania szatańskiej uczy. Faktem jest, że takie półprodukty jak: wielki żywy żółw, głowa wołu, żywe ptaki, skrzynki alkoholu mogły być zaskoczeniem dla mieszkańców wyspy. Wydaje się jednak, że jeśli darzyłoby Babette oraz siebie samych zaufaniem, przyłłiby transport jedzenia spokojnie. Tymczasem strach przed nieznanymi, podejrzanymi o właściwości trucicielskie czy halucynogenne, potrawami narasta. Siostry zwołują zebranie, w którym przestrzegają wspólnotę przed zmysłowym odczuwaniem smaków i zapachów potraw. To co wyłoniło się zza morza jest dla nich synonimem grzechu. Obawiają się gniewu ojca, który patrząc na nie z nieba musi być wielce niezadowolony z takiego obrotu spraw. Odtąd strach przed nieznanym, które ulokowało się akurat we francuskich smakołykach zaczyna być dominującym w wiosce uczuciem. Biesiadnicy z przestachem i wielką ostrożnością zasiadają do stołu.

Oczywiście sposób ukazania półproduktów używanych przez kucharkę ma na celu nadanie dramaturgii odczuciom mieszkańców. Czerwone mięso, odpadki, czy żywe ptaszki, które po chwili widziane są jako oskubane, zwiędłe kawałki mięsa wkładane do miski, kontrastują z tym, co do tej pory mieszkańcy mogli oglądać. Babette natomiast wydaje się być pogodzona z faktem, że aby powstało kulinarne dzieło sztuki, najpierw trzeba ponieść pewne ofiary: zabić żółwia, po ćwiartować łeb krowy czy odciąć głowy przepiórkom. Wszystkie czynności wykonuje metodycznie, ze znanstwem, a jednocześnie dostojnie. Nie ma w jej ruchach gwałtowności i brutalności. Kucharka szanuje produkty, z których przygotowuje potrawy. Mimo że ich użycie łączy się z umiejętnością zadawania śmierci, nie jest to śmierć bezsensowna; służy bowiem okazaniu wdzięczności i próbie przywrócenia wspólnoty do kondycji sprzed śmierci pastora.

92

Poprzez zaserwowane dania Babette, świadomie bądź nie, podkreśla swoją obcość, staje się wyznacznikiem tego co nieznanne. Po czternastu latach wspólnego życia następuje zderzenie dwóch odmiennych kultur, sposobów odczuwania i poznawania świata. Czerpanie radości z konsumpcji zostaje przeciwstawione obawom przed satanistycznym sabatem. Babette prezentuje siebie i swój świat, z którego musiała uciekać. Radosne świętowanie przy smacznym jedzeniu stanowiło dla kucharki oczywistość. Dla mieszkańców było jedynie niepokojącym, nieznanym procederem, którego należy unikać to przynajmniej, zniwelować jego grzeszne skutki. Zetknięcie się z nieznaną kuchnią przeistacza się w problem natury religijnej a (...) potrawy stają się operatorem kontaktu z sacrum¹⁴¹. Obcość Babette zostaje poprzez przygotowaną przez nią ucztę dodatkowo wyodrębniona. Kucharka nigdy nie stanie się w pełni „oswojoną” członkinią wspólnoty, gdy wywodzi się z kultury, która operuje zupełnie innymi ideałami. Babette, pozornie upodabniająca się do członków sekty, część swojego życia przeżyła w odmiennym otoczeniu, wśród innych ideałów, czerpała inne wzorce. Echo tamtego okresu pozostanie w niej na zawsze. Nieznane potrawy stają się obrazem nieznanego wspólnotnie wartości, odmiennego modelu życia. Brak wiedzy nie skutkuje chęcią jej zdobycia, pogłębienia znajomości kuchni Babette, a jedynie przestachem i obawą przed grzechami. Gdyby

nie łagodząca obecność Lowenhielma i jego szczere zachwyty nad serwowanymi daniami, kucharce trudniej byłoby dotrzeć do wrogo nastawionych biesiadników. Lowenhielm oswajając nieco dziwne przysmaki, pokazując w jaki sposób powinno się je spożywać i czym popijać, wyświadcza wspólnocie wielką przysługę, z której prawdopodobnie nawet nie zdaje sobie sprawy.

Po początkowych utrudnieniach i niepowodzeniach, jedzenie staje się uniwersalnym kodem zrozumiałym zarówno dla światowego oficera, Babette-artystki, córek pastora i członków sekty.

3.7.3. Powrót świadomej wiary

Wtrakcie trwania filmu dokonuje się za pośrednictwem pokarmów przemiana charakteru wspólnoty. Ze zgrupowania ściśle religijnego, ascetycznego, w pełni posłusznego nakazom i zakazom pastora, sekta staje się „wspólnotą mięsa”, pozornie barbarzyńską, w rzeczywistości o wiele bardziej ludzką i prawdziwą. Nie znaczy to jednak, że w tym

141 Zob.: J. Drzazga, Antropologiczna analiza obrazu ucztowania w dziele Gabriela Axela „Uczta Babette”, „Kwartalnik Filmowy” nr 33, wiosna 2001 s. 229.

93

momencie sekta wyrzeka się swojej religijności. Dzieje się wręcz odwrotnie, wraz z tą przemianą, religijność sekty staje się głębsza. To właśnie wspólnota, która spożywa pokarmy, będące efektem zabijania innych istot bardziej odpowiada ideałowi wspólnoty prawdziwie religijnej. Fakt, że wcześniej ludzie ci żywili się głównie chlebem i rybami wcale nie stanowi

oich miłosierdziu względem innych istot żyjących. Tak samo jak Babette zabijająca kolejno przepiórki czy zółwia, używająca boczku i szynki nie jest ani brutalna ani nieludzka w tym co robi. Kucharka jest w pełni świadomą artystką, zwolenniczką świadomego jedzenia. Zabija i zjada zwierzęta, ale robi to nie dla samej przyjemności zabijania czy po prostu z przyziemnej potrzeby, jak to miało miejsce w przypadku chociażby Andrei z Wielkiego żarcia. Babette składa zabijane zwierzęta w ofierze, która ma na celu odkupienie, odnowienie wspólnoty. W jej ruchach nie widać agresji ani nienawiści, z pewnego rodzaju gracją oprawia surowe mięso, które dzięki jej wiedzy i umiejętnościom zamienia się w uzdrowicielski pokarm dla ciała i duszy. W artykule Dariusza Czaj pada w pewnym momencie nawet określenie „teodycea mięsa”¹⁴². Nie wyjaśnia on tego zjawiska szerzej, natomiast łatwo jest się domyślić o co chodziło autorowi. Teodycea bowiem jest koncepcją filozoficzną, której zasadniczym celem jest usprawiedliwienie boga z zarzutu istnienia zła i niesprawiedliwości na świecie. Postępowanie Babette zabijającej metodycznie małe ptaszki jest w pełni usprawiedliwione. Działa ona w wyższej sprawie. Dzięki wszystkim tym początkowo przerażającym zabiegom dokonuje się coś wielkiego. Grupa skłóconych, bezmyślnych ludzi powraca na drogę

prawdziwej wiary. Przy okazji również kucharka ma okazję do stworzenia dzieła życia, które daje jej siłę na przetrwanie czekających ją trudności życia wśród członków sekty.

3.7.4. Jedzenie jako katalizator ponownego ustanowienia wspólnoty

Dzięki ucztom Babette i daniom przez nią przygotowanym możliwe jest ponowne ustanowienie wspólnoty, powrót do opisywanego wczesniej czasu źródła oraz rozbudzenie dawno zastygłych uczuć religijnych. Jedzenie staje się operatorem przejścia od stanu niezgody i zaciętrzewienia w dawnych konfliktach do momentu, w którym zostają odrzucone małostkowe pretensje i powraca błogi spokój. Chaos relacji pod kojącym wpływem dań Babette przeistacza się w harmonię i wzajemną życzliwość. Cudowne połączenie cnoty i zmysłowych przyjemności jest dla wyznawców tak szokującym doświadczeniem, że

142D. Czaja, dz. cyt., s. 77.

94

odrzucają wszelkie trapiące ich problemy i spory aby wspólnie radość się możliwością świętowania. Przy stole następuje ponowna, prawdziwa identyfikacja się wyznawców z grupą. Od tej pory stanowią jedność. Obraz filmowy, w sposób chyba nawet bardziej adekwatny niż opowiadanie Karen Blixen odzwierciedla rozgrywające się pewnego chłodnego wieczoru misterium smaku. Spokojny rytm sekwencji uczt pozwalający na kontemplację każdego z dań dodatkowo podkreśla „soczystość” sceny. Bohaterowie z każdym kolejnym daniem stają się coraz bardziej otwarci, życzliwi, prawdziwi. Z pozoru przyziemna zmysłowość jedzenia staje się katalizatorem obcowania z sacrum. Sekta na powrót staje się wspólnotą, potrafiącą cieszyć się swoją obecnością, możliwością wspólnego przebywania przy stole. Dotychczasowe spotkania modlitewne odbywające się w szarej, pustej i zimnej przestrzeni domu sióstr, przy nagim blacie stołu pozostają jedynie wspomnieniem.

Zakończenie

Trzy pozycje filmowe będące przedmiotem niniejszej pracy to dzieła bardzo się od siebie różniące. Wydaje się jednak, że twórcy każdego z nich znali nawzajem swoje filmy. Nie da się ukryć, że Peter Greenaway mógł czerpać pewne pomysły od Marco Ferreriego. W obu filmach powtarza się np. motyw ciężarówek wyładowanych jedzeniem, z których po jakimś czasie zaczyna wydobywać się zapach zepsutych produktów. Wspólne jest również przesłanie: nadmierna konsumpcja, nie tylko pokarmów, ale wszelkich dóbr materialnych, musi prowadzić do tragicznego końca. Gabriel Axel natomiast tworząc *Uczę Babette* chciał

w pewien sposób przeciwstawić się *Wielkiemu żarciu*, pokazać, że destrukcyjna siła jedzenia to tylko jeden z biegunów mody i zły smak; że pokarm, spożywany w odpowiedni sposób ma działanie lecznicze i uświęcające. Można zaryzykować stwierdzenie, że *Wielkie Żarcie* i

Kucharz... to filmy w pewien sposób sobie pokrewne, natomiast *Uczę Babette* stoi do nich w opozycji. Wszystkie trzy obrazy są, według mnie, najbardziej liczącymi się w dziejach kina filmami, które starają się opowiedzieć historię wykorzystując do tego wizualny potencjał jedzenia. Tym bardziej, że każdy z twórców zastosował w swoim dziele odmienne środki obrazowania.

Peter Greenaway posługuje się kadrami symetrycznymi, skrajnie przemyślanymi, epatującymi agresywną

barwą oraz wyraźnymi pionowymi i poziomymi podziałami, które na pierwszy rzut oka drażnią wyrefinowaną sztucznością. Z drugiej strony jednak, można być pewnym, że każdy szczegół coś znaczy. Oglądanie *Kucharza...*, przypomina proces układania puzzli. Z każdym kolejnym kawałkiem obraz staje się pełniejszy. Wydaje się jednak, że odczytanie go w stu procentach jest niemożliwe. Greenaway ma tendencję do umieszczania zbyt wielu elementów znaczących w jednym kadrze. Nawet powolny ruch kamery ułatwiający dostrzeżenie ich mnogości nie wystarcza. Widz przechodzi do kolejnej sceny czując niedosyt: nie wszystko zauważył, nie wszystko zrozumiał, nie wszystkiego się domyślił. Fragmentaryczność ukazwanej przez tego twórcę przestrzeni to zagadnienie, na które zwróciła uwagę Elżbieta Ostrowska-Chmura w swojej artykule *Estetyka fragmentu. Przestrzenne alegorie w filmie Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek Petera Greenawaya*¹⁴³. Nieustanne podziały, wyliczanki, sekwencje tworzone według konkretnego schematu to odzwierciedlenie obsesji reżysera na punkcie liczb, symetrii i rozpadu.

143E. Ostrowska-Chmura dz. cyt., s. 33-46.

96

Szczególnie widać to w sposobie obrazowania ciał bohaterów: ka żde z nich ma jakiś defekt, nie jest ani piękne, ani idealne: sińce pod oczami, spocone twarze, łysina, wystający brzuch. Niedoskonałość ukazana jest nawet w scenach miłosnych. Ciała kochanków wyglądają staro, nieapetycznie. Scenom tym daleko do klasycznych obrazów miłości cielesnej, do których przyzwyczajają widza telewizja i popularne produkcje filmowe. Kulminacją „brzydoty” jest sekwencja śmierci Michaela, w której jego ciało zostaje potrakowane w sposób obrzydliwy i niehumaniczny.

Ujawnianie konstrukcji, mechanicznych podziałów przez estrzeni, zwracanie uwagi na techniczne środki filmowego wyrazu (rusztowania, reflektory) to również w wizytówce Greenawaya. Postępowanie takie ma na celu dodatkowe podkreślenie sztuczności wykreowanego świata i umowności całego „przedstawienia”.

Marco Ferreri traktuje obraz filmowy z nieco większą niefrasobliwością. Jego kadry wydają się mniej przemyślane, mniej pojemne w znaczeniu. Mniejszą rolę pełnią w *Wielkim żarciu* tak kluczowe dla Greenawaya kolor i światło. Mimo że istnieją w filmie pewne prawidłowości, takie jak chociażby używanie niebieskiego zimnego światła do oznaczenia przestrzeni na zewnątrz, a ciepłego żółtego oświetlenia w celu określenia wnętrza domu, to zabiegi te stosowane są mniej rygorystycznie. Przestrzeń nie jest sztucznie podzielona na równe sobie obszary. Również muzyka stosowana jest w sposób bardziej dowolny. W *Kucharzu...* każde z pomieszczeń określa oddzielny, charakterystyczny motyw muzyczny. Dźwięki w *Wielkim żarciu* są bardziej naturalne, przypadkowe, nie zawsze zwracają na siebie uwagę. Podejście Ferreriego do ciała bohaterów w pewnym stopniu pokrywa się z wizją Greenawaya. Reżyser nie szczędzi swoim postaciom fizycznych niedoskonałości, szczególnie w momencie gdy skutki przejedzenia dają o sobie znać. Wyjątkiem jest Andrea. Jej ciało jest od początku do końca trwania filmu tak samo piękne, apetyczne, nienaruszone przez nadmierną konsumpcję i aktywność seksualną.

Sposób reżyserii Marco Ferreriego jest mniej radykalny. Klasyczny sposób operowania kamerą, nieujawnianie technicznego zaplecza, usiłowanie stworzenia wrażenia naturalności poszczególnych scen sytuuje twórcę *Wielkiego Żarcia* w opozycji do warsztatu Greenawaya. Zagadnienia podobieństwa tematyki oraz skrajnych rozbieżności jeśli chodzi o warsztat i podejście do formy filmowej między twórcami omawiane były szerzej w rozdziale drugim.

Uczta Babette to film zupełnie inny, niezwykły. Sposób operowania kamerą, neutralne kadry, naturalne oświetlenie, nienarzucająca się ścieżka dźwiękowa, klasyczna forma łączą ją z Wielkim żarciem. Natomiast piętrowe metafory, nagromadzenie symbolicznych znaczeń,

97

duże wymagania w stosunku do kompetencji widza sprawiają, że paradoksalnie, Gabriel Axel bliski jest niektórym z założeń Greenawaya. Widz Axela nie może ani na chwilę stracić czujności. Każdy, nawet pusty i na pierwszy rzut oka mało ważny kadr, może bowiem kryć wiele nieoczywistych sensów możliwych do rozszyfrowania jedynie dzięki świadomemu i uważnemu odbiorowi. Mimo że Uczta Babette jest w sferze wizualnej skrajnie różna od Kucharza..., to mechanizm jej odczytywania jest podobny. Podobnie również jak w przypadku Greenawaya, zauważenie i właściwa interpretacja wszystkich szczegółów, znaczenie jest praktycznie niemożliwa.

W każdym z trzech filmów odnaleźć można inspiracje martwymi naturami. Przy czym Kucharz... i Wielkie żarcie obfitują w obrazy przywołujące na myśl martwe natury bankietowe, myśliwskie, wanitatywne, w których ważnymi elementami są stopy ubitej zwierzyny, owoce morza, narzędzia myśliwskie takie jak broń czy różnego rodzaju ostrza oraz świece i kwiaty cięte, przywołujące na myśl przemijanie. Natomiast Uczta Babette zdaje się czerpać inspiracje z martwych natur kuchennych, targowych i śniadaniowych. Jedynie momenty, w których widzimy Babette przygotowującą finałowe dania w nagrzałej, „diabelskiej” kuchni dostarczą nam obrazy przypominające bardziej agresywne martwe natury złożone z mięsa i zwierzyny.

Kucharz..., Wielkie żarcie i Uczta Babette to również trzy odmienne typy uczt. W filmie Greenawaya mamy do czynienia z zanegowaniem pozytywnych wartości jedzenia, z ostrym przeciwstawieniem się konsumpcji. Ferreri skupia się na destrukcyjnym potencjale pokarmów: nadmierne ich spożycie prowadzi do dosłownego zniszczenia, uśmiercenia ciała i symbolicznego upadku wartości. Axel natomiast pokazuje uświęcające, łagodzące możliwości wspólnego spożycia posiłku oraz piętnuje nadmierne ich wyrzekanie. Nie bez znaczenia jest również to, że różnego rodzaju ucztę toczą się w różnych epokach historycznych. Kucharz... to przede wszystkim postmodernistyczny rozpad, rozkład, zagubienie i utrata stałych punktów aksjologicznych. Religijność, moralność czy filozofia przestają w zadowalający sposób objaśniać świat. Ich miejsce zajmuje rzeczywistość nowych mediów i homogenizacja kultury. Wielkie żarcie dzieje się w latach siedemdziesiątych XX wieku. W Europie Zachodniej to czas wzrostu kultury konsumpcyjnej, odejście od kościoła, ugruntowanie się wzorców wprowadzonych chociażby podczas rewolucji seksualnej. Nowoczesność, sekularyzacja społeczna i względny dobrobyt najbardziej widoczny w dużych miastach zaowocował kontrowersyjnym obrazem śmierci z przedzienia.

Akcja Uczty Babette dzieje się w drugiej połowie XIX wieku. Jest to historia bardzo odległa. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich filmów, rozgrywa się na wsi, na terenie

98

odludnym, w środowisku naturalnym, gdzie łączność z sacrum jest bardziej prawdopodobna niż w Paryżu lat siedemdziesiątych. Nie dziwi więc obecność motywów biblijnych, religijnych, transcendentalnych. Gabriel Axel by przekonywująco pokazać uświęcające możliwości jedzenia, jego dobroczynny wpływ na kondycję psychiczną człowieka, cofnął się poprzedniego stulecia. Klasyczne opowiadanie Karen Blixen doskonale się do tego nadawało. Wydaje się, że próby umieszczenia tej historii w czasach bardziej współczesnych sprawiłyby, że straciłaby na wiarygodności. Z powodu m.in. dużej odległości historii w czasie Uczta Babette bardzo różni od dwóch pozostałych filmów, jednak pominięcie dzieła Axela w pracy dotyczącej filmów o jedzeniu byłoby

sporym niedopatrzeniem . Uczta Babette jest bowiem filmem, który zawiera chyba najdłu ższą w historii kina, bo około dwudziestominutową, sekwencję spożywania posiłku, która jest jednocześnie momentem kulminacyjnym całego filmu oraz progiem uświęcającej przemiany bohaterów.

Trzy tytuły będące przedmiotem niniejszej pracy, mimo wielu różnic formalnych i ideowych są bardzo efektowną reprezentacją filmów opowiadających o jedzeniu. To co nie zostało zauważone przez jednego z twórców, pojawia się w pozostałych produkcjach. Znaczenia i tematy zawarte w filmach niekiedy zaprzeczają sobie nawzajem, nie da się ukryć jednak, że dzięki temu ich wspólny potencjał interpretacyjny jest rozleglejszy niż gdyby próbować analizować je oddzielnie, bez wzajemnych odniesień i próby zestawienia.

Wydaje się, że mimo upływu lat filmy te nie dość, że nadal budzą zainteresowanie i niekiedy skrajne emocje widzów, to nie doczekały się godnego towarzystwa i pozostają najbardziej wartymi uwagi produkcjami opowiadającymi o jedzeniu i znaczeniach jakie można wygenerować poprzez wykorzystanie pokarmów na ekranie kinowym.

99

Bibliografia

Opracowania dotyczące filmu Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek Petera

Greenawaya

Bagani Giovanni, Ząb czasu, „Film na świecie”, nr 370, 1989.

Smith Gavin, Strawa do namysłu, tłum. M. K. Cieśliński, „Easy Rider Kwartalnik Filmoznawczy U.J.”, nr 2, 1991.

Mazierska Ewa, Peter Greenaway, Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa 1992.

Miczka Tadeusz, Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992. Skwara Anita, Greenaway historia somatyczna, „Opcje”, nr 2, 1998.

Ostrowska-Chmura Elżbieta, Estetyka fragmentu. Przestrzenne alegorie w filmie Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek Petera Greenaway, „Kwartalnik Filmowy” nr 79, jesień 2012.

Opracowania dotyczące filmu Wielkie żarcie Marco Ferreriego

Rożalski Maciej, O beznadziejnej próbie pewnego karnawału. Wielkie żarcie, „Kwartalnik Filmowy” nr 47-48, jesień-zima 2004.

Opracowania dotyczące filmu Uczta Babette Gabriela Axela

Czaja Dariusz, Moment wieczny. O „Uczcie Babette”, Polska Sztuka Ludowa „Konteksty”, nr 3-4, 1992.

Skrzypek Katarzyna, Czy warto karmić purytańskich masochistów zupa żółtowa, czyli refleksje na temat filmu Uczta Babette, www.ptpp.pl/Uczta%20babette-recenzja.doc (dostęp 10.02.2014).

Frąc Waldemar, Obiektywizm subiektywnych pragnień. Transcendencja zmysłowości w „Uczcie Babette”, „Kwartalnik Filmowy” nr 66, lato 2009.

Drzazga Joanna, Antropologiczna analiza obrazu ucztowania w dziele Gabriela Axela „Uczta Babette”, „Kwartalnik Filmowy” nr 33, wiosna 2001.

Blixen Karen, Uczta Babette, tłum. W. Juszcak, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2002.

100

Opracowania dotyczące sztuki filmowej

Dudziak Arkadiusz, Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.

Dreyer Regina, Zagadnienia estetyki filmowej, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955.

Płażewski Jerzy, Historia filmu francuskiego 1895-1989, WAiF, Warszawa 2005.

Miczka Tadeusz, Kino włoskie, Wydawnictwo Słowo/Obraz/terytoria, Warszawa 2012.

Opracowania dotyczące jedzenia

Levi Strauss Claude, Trójkąt kulinarny, tłum. S. Cichowicz, <http://strony.toya.net.pl/~jarula/images/tk.pdf>, (dostęp 15.02.2012).

Antropologia praktyk kulinarnych, red. R. Chymkowski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Wieczorkiewicz Anna, Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży, Wyd. Universitas, Kraków 2008.

Kowalski Piotr, Oczywisty urok biesiadowania, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998.

Ks. Zwoliński Andrzej, Jedzenie w relacjach społecznych, Wyd. Naukowe PAT, Kraków 2006.

Gottwald Franz-Theo, Kolmer Lothar, Jedzenie. Rytuály i magia, tłum. E. Ptaszyńska-Sadowska. Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa, 2009. Chmielewska Joanna, Książka poniekąd kucharska, Wyd. Vers, Konstancin-Jeziorna 2000.

Iwaszkiewicz Maria, Z moim ojcem o jedzeniu, Wyd. Literackie, Kraków 1980.

Higman Barry William, Historia żywności. Jak żywność zmieniała świat, tłum. A. Kunicka, Wyd. Aletheia, Warszawa 2012.

Toussaint-Samat Maugelonne, Historia naturalna i moralna jedzenia, A. B. Matusiak, M. Ochab, Wyd. W.A.B. Warszawa 2002.

Inne

Gross Rudolf, Dlaczego czerwień jest barwą miłości, tłum. A. Porębska, WAiF, Warszawa 1990.

101

Kopaliński Władysław, Słownik symboli, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2001.

Rzepińska Maria, Siedem wieków malarstwa europejskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1988.

Małachowicz Hanna, Martwe natury mistrzów niderlandzkich, Wyd. ARX REGIA, Warszawa 1993.

Van Gennep Arnold, Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Turner Victor, Proces rytualny. Struktura i antystruktura, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Dudzik Wojciech, Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze, Wyd.

Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Dudzik Wojciech, Karnawał studia historyczno- antropologiczne, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Bakke Monika, Ciało otwarte, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000.

Kristeva Julia, Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Wasilewski Jerzy, Tabu, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Fernandez- Carvajal Francisco, Lenistwo duchowe, Smutek uśpionej duszy, tłum. W.

Krawczyk, Wyd. AA, Kraków 2012.

Eliade Mircea, Sacrum a profanum. O istocie religijności, tłum. R. Reszke, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008.

Eliade Mircea, Obrazy i symbole, tłum. M. i P. Rodakowie, Wyd. Aletheia, Warszawa 2009. Forstner Dorothea, Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon, tłum. W. Zakrzewska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001.

Bachtin Michaił, Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu, tłum. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Ks. Stanek Edward, Ewangeliczne uczty, Wyd. Św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 1999.

Marczak Mariola, Poetyka filmu religijnego, Wyd. Arcana, Kraków 2000.

Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek

scenariusz i reżyseria: Peter Greenaway

zdjęcia: Sacha Vierny

muzyka: Michael Nyman

kostiumy: Jean-Paul Gaultier

scenografia: Ben van Os, Jan Roelfs

obsada: Michael Gambon (Albert Spica - Złodziej), Hellen Mirren (Georgina Spica - Żona), Alan Howard (Michael - Kochanek), Richard Borhinger (Richard Boarst - Kucharz) miejsce i rok produkcji: Francja, Holandia, Wielka Brytania, 1989.

nagrody:

Nagroda za reżyserię na MFF w Sitges (Hiszpania), 1989,

Nominacja do Feniksa, Europejska Akademia Filmowa, za najlepszą scenografię, 1990, Nominacja do nagrody Independent Spirit, za najlepszy film zagraniczny, 1991.

Wielkie żarcie

scenariusz: Roland Blanche, Rafael Azcona, Marco Ferreri

reżyseria: Marco Ferreri

zdjęcia: Mario Vulpiani

muzyka: Philippe Sarde

kostiumy: Gitt Magrini

scenografia: Michel De Broin

obsada: Marcello Mastroianni (Marcello), Michel Piccoli (Michel), Philippe Noiret (Philippe), Ugo Tognazzi (Ugo), Andrea Ferreol (Andrea) miejsce i rok produkcji: Francja, 1973.

nagrody:

Nagroda Międzynarodowej Federacji Krytyki Filmowej (FIPRESCI), za najlepszy film, 1973, Nominacja do Złotej Palmy, udział w konkursie głównym, 1973.

103

Uczta Babette

scenariusz i reżyseria: Gabriel Axel

zdjęcia: Henning Kristiansen

muzyka: Per Nørgaard

kostiumy: Annelise Hauberg, Karl Lagerfeld, Pia Myrdal

scenografia: Jan Petersen, Sven Wichmann

na podstawie: Karen Blixen, Uczta Babette (opowiadanie)

obsada: Bodil Kjer (Filippa), Birgitte Federspiel (Martina), Stephane Audran (Babette)

miejsce i rok produkcji: Dania, 1987.

nagrody:

Oscar za najlepszy film nieanglojęzyczny, 1988,

Nominacja do Złotego globu za najlepszy film zagraniczny, 1989, Nagroda BAFTA za najlepszy film nieanglojęzyczny, 1989,

Nagroda Jury Ekumenicznego, Cannes, wyróżnienie specjalne dla Gabriela Axela, 1989, Nominacja do Cezara za najlepszy film z Unii Europejskiej, 1989.

