Polono-Italica Fabrica Litterarum
2024, nr 1 (7), s. 1–24

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2024.07.07

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Szymon Wróbel

„Artes Liberales", Uniwersytet Warszawski
e-mail: wrobelsz@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2764-5648

Jacques Tati albo nowoczesna komedia

Abstract

Jacques Tati or Modern Comedy

The text is an attempt to interpret Jacques Tati's movies. The main subject of the analysis in the essay is the concept of "humor" and "comicality". The author reflects on the sources of comedy, its mechanisms and its limits. Comparing the acting techniques of Charlie Chaplin, Buster Keaton, Peter Sellers and Jacques Tati, the author aims to understand the complex relationship between comedy and tragedy and the characteristics of what he calls "modern comedy", in which the very notion of "modernity" is ironic and ridiculed.

Key words: comedy, circus, gag, humor, drive, laugh

Słowa kluczowe: cyrk, gag, humor, komedia, popęd, śmiech

Humor (granice)

W prezentowanym tekście chciałbym się zastanowić nad komiczną wizją świata nowoczesnego, przedstawioną w filmach, stale nie dość docenionego, francuskiego reżysera rosyjskiego pochodzenia, Jacques'a Tatiego. W mojej opinii filmy Tatiego opowiadają o komedii świata nowoczesnego; jego filmy to satyra na nowoczesność we wszystkich jej aspektach – miasta, form zachowań, typów komunikacji, urządzeń i technologii, wakacji, rodziny i podziału pracy. W filmach Tatiego modernizacja zostaje

CC BY SA

wprowadzona w kryzys i drżenie oraz podlega samoośmieszeniu. Do tego ośmieszenia i autodenuncjacji doprowadza ulubiony bohater filmów Tatiego – Pan Hulot, który porusza się po świecie, doprowadzając do przeróżnych awarii technicznych, ale też komunikując osamotnionych ludzi. Chciałbym także poddać analizie przeszłość i przyszłość komizmu Jacques'a Tatiego. Bill Murray, Peter Sellers, postacie z filmów Vesa Andersona są już tylko powtórzeniami „obiektu komicznego", którym jest Pan Hulot. To nieokreślona przyszłość Tatiego, do której należą także członkowie Latającego Cyrku Monty Pythona. Należy jednocześnie zapytać, na ile sam Pan Hulot jest „powtórzeniem" gestykulacji i gagów wymyślonych przez kino nieme – Charliego Chaplina i Bustera Keatona. Obaj wymienieni komicy są niejako przeszłością Tatiego. Nieoczywistość i dwuznaczność komedii Tatiego wynika z tego, że jest to nieme kino filmu dźwiękowego.

Niniejszy esej stanowi refleksję nad sensem i bezsensem komedii nowoczesnego świata. Czym jest komiczna nowoczesność? Z kogo się śmiejemy, skoro śmiejemy się, obserwując na ekranach niezdarności, ale też i nadzwyczajny urok, „bohaterów komicznych" oswajających nowoczesne formy życia? Czym jest „obiekt komiczny"? Kim jest sam komik? Czy komik to paradygmatyczny podmiot nowoczesności, ale też *inetti* nowoczesnych technologii? Czy wymienieni komicy-bohaterowie byli i są outsiderami naszego świata opartego na dyscyplinie, automatyzacji, rywalizacji i efektywności? Na koniec chciałbym także zapytać o granice humoru. Czy są sytuacje, zdarzenia, postacie, które nie mogą stać się obiektami komicznymi? Czy kataklizm, tsunami, czystki etniczne, obozy koncentracyjne, rzezie populacyjne mogą stać się obiektami komicznymi, podobnie jak inne ludzkie niezręczności i przywary, które z reguły są obsadzane w roli sprawców-aktorów komedii? Stanley Kubrick swoim *Doktor Strangelove* nauczył nas tego, jak przestać się martwić o świat i pokochać bombę, czyli oswoić apokalipsę śmiechem. Czy Kubrick jednak odniósł sukces w tym komicznym przyswojeniu największych dramatów świata zawieszonego na krawędzi? Dziś to pytanie powraca z większą nawet siłą niż w czasie zimnej wojny i kryzysu kubańskiego.

Na początek postawmy pytanie: czym jest śmiech? Zdaniem Henriego Bergsona śmiech pozostaje w służbie społecznej (Bergson 1977). Człowiek jako istota definiująca się przez intelekt jest istotą ulegającą roztargnieniu, przeistaczającą się w podmiot chimeryczny. Cecha *par excellence* komiczna to próżność roztargnienia, nieobecność świadomości, nieuwaga. Istota nieuważna z definicji „odkleja się" od świata i pada ofiarą swego wyobcowania. Śmiech obserwatora przywraca roztargnienie do rzeczywistości. Śmiech jest jak religia, która koryguje „zaburzenia intelektu" przez odwołanie się do funkcji fabulacyjnej. Śmiech przywraca podmiot rzeczywistości.

Prototypem sytuacji komicznej jest sytuacja „upadku", tj. sytuacja, w której bohater oderwany od świata, ulegający swojemu zmanierowaniu, potyka się o kamień. Zapomniany fragment rzeczywistości powraca jako przeszkoda; człowiek

komiczny przewraca się, a publiczność wybucha salwą śmiechu. Czemu służy śmiech zbiorowy, rechot publiczności rozbawionej cudzą udręką? Cała dwuznaczność komizmu polega na tym, że, z jednej strony, śmiech sytuuje się nie po stronie natury, lecz społeczeństwa; śmiech służy uspołecznieniu, tj. ponownej reintegracji wspólnoty – rechoczącej wspólnoty. Ten rechot jednak, z drugiej strony, zawiera w sobie nieludzką cząstkę, to rechot lalki, marionetki, zbioru marionetek, to jest rechot manekinów, automatów, bezdusznych jednostek, to być może rechot Andersa Breivika (Theweleit 2016).

Dla Zygmunta Freuda dowcip nie jest siłą wyzwalającą i emancypującą, humor wcale nie jest emocją dobroczynną i nie ma nic wspólnego z „niewinnością twarzy", która się miło uśmiecha (Freud 1997). Freud przeczuwa, że śmiech wytwarza „wspólnotę przemocy" definiującą ofiary, śmiech naznacza ofiarniczo Edypa. Freud i Bergson, mówiąc o dowcipie i śmiechu, wskazują na odmienne przyczyny i mechanizmy rządzące afektami. U Freuda zysk z rozkoszy, tj. ekonomia, jest główną siłą, która programuje pracę dowcipu i zachowania rozbawionej wspólnoty; u Bergsona natomiast to nie rozkosz i nie ekonomia są kluczowe, ale sama dystynkcja, sam podział – życia i śmierci, tego, co organiczne, i tego, co mechaniczne. Podmiot staje się komiczny, gdy jego organiczność przeistacza się w siedlisko czystego mechanizmu. Komizm ujawnia naszą skłonność do tego, co martwe, to seksapil rzeczy samej, nekrofiliczny popęd do pozbycia się nadmiaru życia.

Don Kichot (od Nabokova do Tatiego)

Podmiotem komicznym w sensie ścisłym jest Don Kichot. Stanowi on bowiem zrost oraz amalgamat roztargnienia i stężenia, rozproszenia i skurczu. Skurcz życia zawęża żywotność bohatera do skostniałych manier, zbioru gestów. Roztargnienie natomiast powoduje, że gesty te wymykają się kontroli, gesty podlegają najsilniejszej alienacji, pokusie grania na własny rachunek. Don Kichot traci kontakt z tym, co najbardziej własne – z własnymi manierami, które działają jak mechanizm roztańczony i niemożliwy do zatrzymania, bez wywołania awarii.

Jaka jest zatem scena pierwotna śmiechu? Otóż ta scena tworzy bohatera wpatrującego się w niebo bez świadomości istnienia ziemi, który potyka się o kamień, przewraca się i w bólu wraca do przytomności. W chwili odzyskania przytomności słyszy rechot publiczności (choć niekoniecznie widzi rechoczącą publiczność). Audio-wizja jest kluczowa dla powrotu świadomości, ona stanie się też sceną centralną dla filmów Tatiego. Don Kichot jako byt nieziemski, spadający z nieba, obserwowany jest przez Sancho Pansę, który zadomowiony jest tylko z ziemią. Burczący bezustannie

brzuch Sancho Pansy kontrastuje z głową w obłokach Don Kichota i tylko dzięki brzuchowi Sancho Pansy udaje się głowę Don Kichota utrzymać przy życiu. Tylko dzięki brzuchowi głowa nie odlatuje niczym balonik. Sancho Pansa jest mediatorem pomiędzy „roztargnionym skurczem" Don Kichota a rozpasaniem chichoczącej publiczności.

To nie przypadek, że wykłady o Don Kichocie Vladimira Nabokova okazują się w znaczącej części wykładami o przemocy i teatrze (Nabokov 2015). To nie przypadek, że Nabokov naświetlił przygody „roztargnionego umysłu" na korcie tenisowym, odmalowując wygrane i przegrane gemy postśredniowiecznego rycerza. Jacques Tati, jako nowe wcielenie Don Kichota, zacznie budować swoją postać na korcie tenisowym, a spektakularne sukcesy sportowe, także w tenisie stołowym, w *Wakacjach Pana Hulot*, staną się kanoniczne dla zrozumienia tej postaci komicznej. Protagonista Tatiego bez wysiłku, samymi tylko serwami, nokautuje kolejnych przeciwników.

Przypomnijmy jeszcze, że Bergson wymienia trzy dziecięce zabawki, które są – jak się wydaje – paradygmatyczne dla komizmu (Bergson 1977). Po pierwsze, sprężynowy diabełek, który mechanicznie odtwarza swoją pozycję, aż do wyczerpania siły napiętej i ukrytej we wnętrznościach sprężyny. Po drugie, marionetka – lalka teatralna poruszana za pomocą nitek lub drucików zawieszonych na krzyżaku. Po trzecie wreszcie, kula śnieżna, która rozrasta się od małego ogniska przyciągania do niebotycznych rozmiarów, pochłaniając z czasem całą przestrzeń. Czy dostrzegamy cechy wspólne tych trzech urządzeń-zabawek? Z pewnością cechą wspólną jest pozorna organiczność tego, co czysto mechaniczne. Dziś jednak samo życie jawi się „nauce o życiu" jako pozór czegoś, co jest tylko „kompozycją chemiczną". Życie to iluzja taka sama jak świadomość, która jest zawsze fałszywą świadomością. Oto cały morał, który wyskakuje z komicznego pudełka. Komedia demaskuje pozór życia i świadomości.

Czyż człowiek dla nauki dziś nie jest marionetką, która fantazjuje o swojej woli i świadomości? W tym sensie sprężynowa zabawka wyrażałaby prostą prawdę o człowieku jako złożonym marionetkowym mechanizmie zanurzonym w determinizmie świata. Zabawa w sprężystość, ćwiczenie w rozprężanie, sprawdzanie giętkości i plastyczności układów materialnych – byłoby zabawą w definiowanie granic tego, co nieludzkie. Zabawa w marionetkę to zabawa w wolność, w której ktoś/coś jedynie pozoruje siłę woli, akt wyboru, swobodę, a w istocie jest mechanizmem prowadzonym na sznurkach. Śmiejemy się zatem ze złudzenia wolności w sytuacji kompletnej determinacji. Śnieżna kula to metafora roztańczonej przyczynowości, rozprężenie biegu zdarzeń, w którym jedno małe zawirowanie doprowadza do globalnego wiru świata, jeden ośrodek ruchu wchłania ciąg nieskończonych zdarzeń. Będziemy ten proces obserwować u Charliego Chaplina, Bustera Keatona, Jacques'a Tatiego, Petera Sellersa. Komizm mówi zawsze o tym samym: nadciągającej chmurze globalnego kataklizmu.

Komedia (uświadomiona tragedia)

Mogłoby się wydawać, że tym, kto koryguje bohatera komicznego, jest bohater tragiczny. Śmiech Hamleta budzi ze snu na jawie Don Kichota. Czy jednak tragedia panuje nad komedią? Czy też może, przeciwnie, komedia to uświadomiona tragedia? Śmiech zostaje wyzwolony w imię życia, choć udaje, że jest nie-życiem. Rozbawione ciało nie tylko rechocze, ale burzy sztuczne ramy przyzwyczajenia; śmiech karci wady, urojone choroby, absurdalne fantazmaty.

Podążając tym tropem, Slavoj Žižek twierdzi, że postać komiczna nigdy w pełni nie utożsamia się ze swoją rolą, zawsze zachowuje zdolność obserwacji siebie z zewnątrz (Žižek 2014). Komedia zmierza do wyjścia poza tragedię, ku wymiarowi transgresywnemu. Komedia to zaskakująca negacja samej „tragicznej negacji". Dziedzinę komedii definiują bowiem dwie sprzeczne cechy: z jednej strony komedia jest postrzegana jako wtargnięcie wulgarnej materialności zwykłego życia w świat powagi i patetycznej dostojności – jak wtedy, gdy król, wchodząc majestatycznie do sali audiencyjnej, przewraca się na skórce od banana. Z drugiej strony – w komediach doświadczamy dziwnej „nieśmiertelności" postaci komicznych, analogicznej do nieumieralności ofiar opowiadań de Sade'a, które przetrwają wszystkie nieszczęścia. Na przykład kiedy król poślizgnął się na śliskiej posadzce, prawdziwie komiczne jest to, że udaje on, że nic się nie stało i próbuje zachować swoją godność. Nic się nie stało przez to, że stało się coś, co nie powinno się stać.

Alenka Zupančič udziela odpowiedzi na pytanie, jak powiązać ze sobą te dwie sprzeczne cechy? Działanie komiczne nie polega na uchyleniu maski wzniosłych zadań i publicznych funkcji przez skorygowanie ich elementem błazenady i banalności (Zupančič 2008: 128–148). Nie chodzi o zerwanie maski lub ideologii, ale o dokonanie swego rodzaju strukturalnej zamiany miejsc między nimi, w których sama maska jawi się jako „żałosna ceremonia", jako zwykła „ludzka słabość". Komedia to w zasadzie komedia zamiany ról, rodzaj *qui pro quo*, „coś za coś" lub raczej „coś za nic" (lub na odwrót). Klasyczne postacie z komedii Moliera to swoiste typy, „ludzkie gatunki" – Skąpiec, Pijak, Uwodziciel. Podobnie Chaplin w *Dyktatorze* dokonuje humanizacji faszysty: pycha Hitlera nie jest „nieludzka", i nie jest pozbawiona empatii; przeciwnie, Hitler jawi się jako „ludzki, aż nazbyt ludzki", a jego polityczna „zachłanność" to ludzka idiosynkrazja, która czyni go pospolicie śmiesznym. Hitler we wcieleniu Chaplina to burleskowa postać złego tyrana, który należy do tej samej serii co uwodziciel, skąpiec czy kłamliwy sługa.

W jaki sposób tragedia zamienia się w komedię? Žižek, podążając za Heglem, twierdzi, że z Antygoną dzieje się coś zastanawiającego w chwili, gdy akceptuje ona swój los (Žižek 2014). W momencie akceptacji losu jej wypowiedzi i decyzje zaczynają ujawniać samoświadomość odgrywanej roli, która podważa jej naiwną, bezpośrednią,

spontaniczność etyczną. Podobnie pod koniec powieści Milana Kundery zatytułowanej *Żart* porzucona kochanka próbuje popełnić samobójstwo przez przedawkowanie leków, ale myli środki przeczyszczające z tabletkami nasennymi i kończy na całodziennej wizycie w toalecie. Zdaniem Nietzschego widzieć upadek tragicznych postaci i być zdolnym śmiać się z tego spektaklu, definiuje boską kondycję. Śmiech jest spojrzeniem na tragedię jako tragedię. Być może z tego powodu Jean-Luc Nancy wyrokował, że wybuch śmiechu to wybuch prawdy; choć sam śmiech nie jest sztuką, co oznacza, że nie istnieje *techne* śmiechu (Nancy 2002). Śmiech jest umiejscowiony poza komizmem, poza pojęciem. Śmiech to miejsce, gdzie sztuki i język, smutek i radość kończą się i zamieniają miejscami.

Gagi (maski, laski, fajki)

Bohaterem filmów Tatiego jest pewien antybohater – Pan Hulot. To nie jest Sokrates z Arystofanesa ani Charles Foster Kane (w istocie William Randolph Hearst) z filmu *Obywatel Kane* Orsona Wellesa lub Howard Hughes z *Aviatora* Martina Scorsese. To nie jest także Józef K. Franza Kafki, już prędzej pan Piórko z *Niejakiego Piórko* Henriego Michaux. Pan Hulot to nowoczesny Don Kichot pozbawiony romansów rycerskich; jego przeciwnikami nie są wiatraki, ale nowoczesne technologie, *smart home* i fabryka produkująca światłowody, zajmująca się przemysłem motoryzacyjnym i telefonami. Czy Pan Hulot to postać surrealistyczna, groteskowa, tragiczna, absurdalna? Kim jest i skąd pochodzi ten dziwny twór? Pan Hulot to intrygująca podmiotowość: osobna, a jednak uspołeczniona; małomówna, a jednak komunikacyjnie zespolona ze wspólnotą; zamyślona, ale jednak czujna i wrażliwa na świat wokół; niezgrabna, ale niezwykle sprawna w projektowaniu gadżetów; egocentryczna i zindywidualizowana, ale jednak uprzejma wobec współobywateli; pojawiająca się na marginesach miasta, ale jednak organizująca jego centra.

Pan Hulot jest wyposażony w rodzaj nieintencjonalnego sprawstwa, które łączy wszystko ze wszystkim; to myślnik, gdyby potraktować go jako znak interpunkcyjny. To nie jest ani człowiek, ani nad-człowiek, ani anioł, ani diabeł, to raczej „mniejszy człowiek". Obserwujemy ewolucję Pana Hulota, który zmienia rolę, ale nie osobowość; początkowo (w *Dniu świątecznym*) to listonosz na rowerze próbujący naśladować amerykańskich listonoszy, beztroski wujaszek demoralizujący kuzyna (*Mój wujaszek*), podróżujący rozklekotanym autem włóczęga-turysta, przed którym nawet psy nie schodzą z drogi (*Wakacje Pana Hulot*), zagubiony w Paryżu „interesant bez interesu", znajdujący punkty styczne tylko z turystką z Ameryki (*PlayTime*), projektant samochodu-gadżetu o stu funkcjach, próbujący dotrzeć na targi motoryzacyjne

w Amsterdamie (*Pan Hulot wśród samochodów*), wreszcie artysta cyrkowy – wodzirej-klown imitujący wszystkie ludzkie zawody i próbujący rozbawić publiczność zgromadzoną w szwedzkim cyrku (*Parada*).

Kluczowe pytanie brzmi: gdzie Pan Hulot sytuuje się w tradycji komicznej kina, w szczególności kina niemego; sam bowiem niewiele mówi, a to, co mówi, to raczej generowanie głosu niż mowy? Czy Hulot przypomina bardziej uśmiechniętego Charliego Chaplina, czy może smutnego Bustera Keatona? Komedia Charliego Chaplina to komedia współczująca światu, to humor dystansujący się wobec przemocy i wzywający do miłości – powszechnego braterstwa. Inaczej w przypadku Bustera Keatona, który jest akrobatą, człowiekiem-popędem, „sztywnym ciałem" pokrytym skurczonym gorsetem, człowiekiem-pajacem, który jednak wygrywa wyścigi i bije wszelkie rekordy sportowe. Keaton to w istocie owa zabawka – sprężynowy diabełek, „człowiek manekin", który staje się „człowiekiem pająkiem". Z pewnością tak jak Chaplin zaprogramowany jest do solidarności z ludzkością, tak Keaton zaprogramowany jest do rywalizacji. Ciało Chaplina jest giętkie, plastyczne, swobodne i nie pozostaje w uścisku mocy popędowych, raczej przypomina inteligentne, giętkie materie. Ciało Keatona nie wygląda na ciało atlety, a tym bardziej na ciało amanta, to mdłe ciało intelektualisty, który jednak przeobraża się w supermana – sprężynę lub plastelinę.

Kim jest Pan Hulot w porównaniu z tymi herosami kina niemego? Czy Pan Hulot posiada ciało? No cóż, ciało Pana Hulota jest sztywne, a jego twarz i mimika sprawia wrażenie bladej. Nigdy nie widzimy Pana Hulota nagiego. Nie przypominam sobie także, abym widział Pana Hulota w rozpaczy, ale nie przypominam sobie także, abym widział go w konwulsji rozkoszy. Zamiast chaplinowskiego ciasnego żakieciku, za długich spodni, melonika i laseczki, Pan Hulot spaceruje z parasolem, z fajką w ustach, w prochowcu, no i w swojej charakterystycznej czapce. Powiedziałbym, że Pan Hulot twarz ma z filmów Bustera Keatona, ubiór z Chaplina, a ciało jego pozostaje nieprzenikliwe. To ciało z pewnością posiada kręgosłup.

Szaleństwa i popędy (Chaplin kontra Keaton)

W filmie *Sportowiec z miłości* (*College*) z 1927 roku widzimy Bustera Keatona jako karłowatego intelektualistę, który staje się lekkoatletą. Keaton w dniu zakończenia roku szkolnego odbiera nagrody i wygłasza przemówienie, w którym przepowiada, że przyszłość ludzkości zależy od mózgu, a nie skoków, rzutów dyskiem czy oszczepem. Keaton, w towarzystwie mamusi, wygłasza przemówienie, kołysząc się, niczym tyczka, we wszystkie strony świata. Nasz nowo narodzony student orientuje się

jednak szybko, że samym intelektem nie zdobędzie wybranki swego serca, postanawia zatem stać się lekkoatletą, próbuje stać się *more fizzical*. Bezskutecznie testuje wszelkie możliwe sporty, a jego ostatnią szansą staje się wioślarstwo. Na skutek zbiegów okoliczności ma wystartować w kluczowych dla uniwersytetu zawodach w roli sternika. Człowiek, który rekomenduje Keatona do tej odpowiedzialnej roli, powie tylko: „Ma doskonałe warunki fizyczne, a poza tym ma mózg!" (*Sportowiec z miłości* (*College*), 44 minuta, 19 sekunda[1]).

W rywalizacji uczestniczą dwie łodzie o niedwuznacznych nazwach: Pocisk i Tyłek. Keaton, w celu osiągnięcia sukcesu, przyczepia sobie ster do tylnej części ciała między plecami a nogami i w ten sposób, stając się „sterem" kierującym łodzią, zapewnia zwycięstwo swojej osadzie. Nasz rozradowany i na nowo zmotywowany „zwycięzca-sternik" wraca, by odszukać obiekt swej miłości, wykorzystując wszelkie nabyte umiejętności i, niczym dziesięcioboista, pokonuje wszystkie przeszkody. Znacząca jest ostatnia minuta filmu, w której widzimy los „szczęśliwego małżeństwa" skompresowany do kilku znaczących sekwencji – narodzin dzieci, siedzenia przy kominku, śmierci oraz życia wiecznego w grobach. Popęd życia przeistacza się nie tyle w popęd śmierci, ile pęd szybkiego pokonania trasy życia. Życie zmierza do śmierci albo raczej szybkiego pokonania życia. Popęd główny Keatona to popęd prędkości. Keaton antycypuje tezy Paula Virilia na temat dyktatury prędkości w nowoczesności (Virilio 2008).

Gilles Deleuze w *Kinie* podkreślał zasadniczą przepaść dzielącą kino Chaplina i Keatona (Deleuze 2008a, 2008b). Kluczowe pytanie dla Deleuze'a brzmiało: co robią z różnicą Chaplin i Keaton? Czy z drobnych różnic między ludźmi wytwarzają oni narzędzie nieskończonego dystansu (tyrania), czy też, przeciwnie, przekształcają wielką różnicę między dyktatorem i obywatelem miasta w małą różnicę wspólnotowej organizacji (demokracja)? Zdaniem Deleuze'a u Keatona „wielka różnica" zostaje wypełniona burleskową treścią. Bohater Keatona jest zawsze zatopiony w katastroficznym i niebezpiecznym środowisku. Keaton jest pogromcą chaosu; swoim spostrzegawczym okiem ogarnia wszystko – cały świat i nadchodzące katastrofy; stoi wyprostowany jak peryskop na mostku zwiadowczym i nigdy nie rezygnuje z pozycji obserwatora. Komizm Keatona oparty jest na kryzysach, które antycypują dramaturgię wszystkich przyszłych filmów katastroficznych. Ponadto charakterystyczna dla Keatona miłość do maszyn jest bardziej z ducha dadaizmu niż surrealizmu; maszyny stają się sojusznikami, a nawet częściami granej postaci. Keaton jest zatem „komikiem dadaistą" *par exellence*, który nieustannie bada „celowość maszyny"; maszyny są „związkami przyczynowymi" i automatycznego powtórzenia. Keaton to materialista i futurysta. Keaton jest być może także ateistą.

1 Cytaty z filmów sygnuję tytułem i szczegółowym wskazaniem momentu, kiedy przywołana kwestia padła. Opisy filmów, z których czerpię cytaty, znajdują się na końcu artykułu.

Inaczej u Chaplina, który zmusza nas do śmiechu, a zarazem wzrusza, nie tyle w sytuacji kataklizmu, ile raczej w sytuacji nędzy, biedy, wojny. U Chaplina to nie przyroda się buntuje, lecz samo społeczeństwo i jego warstwy struktury klasowej. Chaplin działa dzięki narzędziom, a przeciwstawia się maszynom, stąd jego humor jest humanistyczny i socjalistyczny. Chaplin nie bada granic teleologii maszyny, lecz raczej sprowadza maszynę do roli zabawki. W *Dzisiejszych czasach* (*Modern Times*), filmie z 1936 roku, przyglądamy się opowieści o pracowitości, „indywidualnej przedsiębiorczości", „krucjacie ludzkości w dążeniu do szczęścia" (zob. *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*), 1 minuta). Widzimy jednak świat jak z *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta. Narodziny nowoczesności, z jednej strony, obserwujemy z biura dyrektora, w którym układa on puzzle, czyta gazetę, łyka tabletki i na ogromnym ekranie podgląda robotników, narzucając im tempo prac. Z drugiej strony, wchodzimy do samej fabryki, w której proletariusz Chaplin walczy z nakrętkami, drapie się pod pachą i próbuje nadążyć za taśmą. Chaplin, jakby niedawno przeczytał fragmenty o maszynach Karola Marksa, demonstruje urządzenie do automatycznego karmienia robotników. Automatyczny karmiciel eliminuje przerwy na posiłki, zwiększa produkcję i zmniejsza koszty związane z przerwami w pracy. Automatyczny karmiciel dba o efektywność przedsiębiorstwa-ciała. W tym filmie przechodzimy od epoki karmienia naturalnego do epoki „karmienia automatycznego"; obserwujemy fabryczny balet, przyglądamy się przyczynom szaleństwa Chaplina. Oto Chaplin wpada do wnętrzności maszyny, ale nie tak jak Jonasz do wnętrzności wieloryba. Maszyna więzi Chaplina, ale go nie niszczy, nawet go nie trawi. To on posila się w maszynie za sprawą swego kolegi z pracy. Chaplin karmi maszynę. W największym skrócie: Keaton, aby stać się uznanym człowiekiem, musi stać się maszyną, Chaplin, aby utrzymać się przy życiu, musi uczłowieczyć maszynę.

Szaleństwo Chaplina kończy się w szpitalu, gdzie lekarz doradza mu, aby się nie denerwował i unikał wszelkich emocji. Po wyjściu ze szpitala Chaplin nie jest już robotnikiem, ale staje się Chaplinem aktorem, postacią z laseczką i melonikiem. Ten uleczony człowiek, spacerując swobodnie ulicą, staje się rewolucjonistą i kochankiem w jednej chwili. Przypadkowo podnosi chorągiew i daje się pochłonąć przez strajkujący pochód, który skanduje „wolność albo śmierć". Nieświadomy niczego Chaplin maszeruje na czele pochodu, a policjanci biorą go za politycznego przywódcę. Chaplin zresztą z reguły otoczony jest przez wielu policjantów. Droga Chaplina to droga – od fabryki do szpitala, od szpitala do więzienia, od więzienia do dzielnicy portowej, od dzielnicy portowej do kariery estradowej ze szlagierem zatytułowanym *Smile*, od samotności do wspólnoty. Droga Keatona jest inna; to droga od szkoły do uniwersytetu, od uniwersytetu na stadion, od stadionu do regat wioślarskich, od regat do rodziny, od rodziny do mogiły. Keaton to „nieszczęśliwy komik"; śmiejemy się z jego nieuleczalnego smutku oraz demonstracji fizycznej zręczności i społecznej niezręczności.

Marynarz słodkich wód Keatona zaczyna się od telegramu syna do ojca: „Drogi tato, było życzeniem matki, abym po skończeniu szkoły cię odwiedził. Myślę, że przyjadę w sobotę o godzinie 10. Nie pomyl się. Będę miał w klapie biały goździk. Pozdrowienia, William Canfield Jr." (*Marynarz słodkich wód* (*Steamboat Bill, Jr.*,), 4 minuta, 27 sekunda). Ojciec oczywiście nie rozpoznał syna, pomylił się. Natomiast *Brzdąc* Chaplina zaczyna się od liściku od matki do przyszłego ojca z przypadku: „Proszę, kochaj i troszcz się o to osierocone dziecko" (*Brzdąc* (*The Kid*), 5 minuta, 12 sekunda). Keaton w *Marynarzu słodkich wód* wyruszy na ratunek ojcu, który w nim nie rozpozna syna; Chaplin w *Brzdącu* wyruszy na ratunek dziecku, który w nim rozpozna ojca, a nawet partnera do pracy zespołowej w firmie zajmującej się wstawianiem rozbitych szyb. Chaplin walczy głównie z opieką społeczną, Keaton – z wielkim kapitałem i jego przedstawicielami. Oto prawdziwa magia trójkątów edypalnych odwzorowana w „niemej komedii" rodzinnej.

Złożenie (komunikacja)

Pozwólmy sobie na pewną swobodną komparatystykę. Porównując Charliego Chaplina z Busterem Keatonem, dostrzegamy, że ten pierwszy demonstruje – swoją oszałamiającą jazdą na wrotkach w domu towarowym – „nieświadomą nad-zręczność"; Keaton – swoimi sportowymi wyczynami akrobatycznymi – demonstruje użytek ze zaktywizowanego ciała, które wydawało się do-niczego-nie-zdolne. Keaton pozostaje smutny nawet w chwili sukcesu; Chaplin emanuje radością nawet w chwili porażki. Keaton posługuje się twarzą niemą, bladą, niewymowną; Chaplin używa twarzy manierystycznej, ekskluzywnej, rozgadanej, która nieustannie z nami rozmawia. Keaton kroczy niczym kaczka z rozkraczonymi nogami i falującym kuprem; Chaplin posuwa się krokiem tanecznym, rozkołysanym, w zasadzie tańczy w balecie. Keaton przebiera się w ubrania przyciasne, poszukuje kostiumów; Chaplin nosi się swobodnie w przebraniu arlekina. Chaplin to przypadkowy komunista; Keaton to absurdalny arystokrata; pierwszy otrzymuje rekomendację od szeryfa z więzienia, drugi – od dziekana ze szkoły. Erotyka Chaplina jest panerotyką ze wszystkim szukającą zbliżenia; erotyka Keatona jest homoseksualna i zaborcza. Fundamentalne pytanie Keatona brzmi zatem: czy jestem mężczyzną czy kobietą? Pytanie kluczowe Chaplina to pytanie: czy jestem razem „z ludem", czy osobno, „bez ludu"? Szaleństwo Chaplina polega na imitowaniu nieprzerwanego ruchu nadanego z zewnątrz przez maszynę. Szaleństwo Keatona wynika z braku możliwości zahamowania raz uruchomionego programu wewnętrznego – popędu. Tematem głównym Keatona jest walka mózgu z opornym ciałem. Tematem głównym Chaplina jest walka ciała z oporną maszyną.

Wróćmy do Jacques'a Tatiego. Pan Hulot jest – jak się wydaje – osobliwym złożeniem Chaplina i Keatona. Podobnie jak Keaton sprawia on wrażenie człowieka niezainteresowanego resztą ludzkości, wydaje się obojętny na los drugiego człowieka; jednak podobnie jak Chaplin zawsze służy pomocą i każdemu podaje rękę. To podawanie ręki, nawet nieznajomym, staje się swoistym tikiem Pana Hulota, tj. jego znakiem rozpoznawczym. W przeciwieństwie do Keatona, Pan Hulot nie tyle zapobiega katastrofom, ile je wywołuje, tak jakby wierzył w dobroczynność katastrof. Pan Hulot być może jest prostoduszny i pozostaje na bakier z resztą ludzkości, pozostawia po sobie tylko chaos, bez świadomości tego faktu. Jego nieporadność jest jednak rezultatem nie tylko braku społecznego przystosowania, lecz wynika z pomyłek, nieporozumień, które zmuszają ludzi do komunikacji. Obcy sobie wczasowicze z hotelu nad plażą, niezorganizowana społeczność małego miasteczka, a nawet obca sobie rodzina, nie wspominając o całym mieście, zaczynają za sprawą interwencji Pana Hulota komunikować się ze sobą. W nieporadności, niezdarności ruchów Pana Hulota nie ma nic z farsy, towarzyszy mu zawsze komiczne tło akcji. Pan Hulot wprawia cały świat wokół w rozedrganie.

W filmach Tatiego gagi nie wynikają bezpośrednio z nieszczęśliwego sprawstwa głównego bohatera, gdyż przyczyną ich bywa działanie innych postaci; te gagi to dopracowane w najdrobniejszych szczegółach wielopiętrowe sytuacje komiczne. Oczywiście, Pan Hulot nieustannie zapomina, że raczej powinien niczego nie dotykać, albowiem wszystko, czego doświadczy fizycznie, obraca się przeciwko niemu. Niewidzialna ręka Pana Hulota dotyka „niedotykalny świat" ludzkich interesów, scharakteryzowany przez Adama Smitha. Dzięki temu świat tańczy, wiruje, rzeczy nacierają na siebie. Pan Hulot nie gra twarzą, lecz całą swoją sylwetką. Jego ciało nie jest ani sprężyną, ani gumą, jego ciało jest zawsze „w przejściu", transie, myślniku. Hulot to nie akrobata, raczej strateg, gracz, łącznik. Jego humor nie jest slapstickowy; to nie o ruch i przerysowanie chodzi. Nie chodzi także o przemoc w scenach, w których bohater jest bity, kopany, przypalany bądź uderzany – ręką, kijem, plackiem lub tortem. Tati posługuje się raczej slapstickiem w sensie ścisłym, tj. urządzeniem stosowanym przez klaunów do wytwarzania trzaskających dźwięków. Bez poróżnienia dźwięku i wizji nie ma filmów Tatiego. Na ścieżce dźwiękowej mamy „inny świat" niż na wizji; to kluczowe rozdwojenie, rozdarcie, cięcie. David Lynch wyrokował na temat filmów Tatiego: „Jeśli wyłączysz dźwięk w filmie Tatiego, stracisz połowę zabawy" (Chion 2012: 101); a Michel Chion dodawał: „Wyłączmy obraz w filmie Tatiego *Wakacje Pana Hulot,* a pojawi się od razu film jako odwrócony obraz, który »widzimy tylko uszami«" (Chion 2012: 100). Filmy Tatiego to nieme filmy dźwiękowe. Filmy Tatiego to trzaskające filmy.

Tiki (uprzejmość)

Dzieje Pana Hulota to historia jednej postaci – od *Dnia świątecznego*, gdzie obserwujemy „geniusz" listonosza na rowerze, przez – *Wakacje Pana Hulot*, w których niekreślony włóczykij doprowadza pensjonariuszy hotelu do stanu fajerwerkowej wojny, *Mojego wujaszka*, gdzie bezrobotny wuj (Anty-Edyp) demontuje struktury rodzinne mieszczańskiego pokrewieństwa oraz fabrykę szwagra, *PlayTime*, gdzie przechadzamy się z Hulotem po Paryżu i widzimy go zagubionego i uwięzionego w drzwiach obrotowych wielkich oszklonych korporacji, drzwiach, które zatrzaskują się w „złotej ciszy", wreszcie *Pan Hulot wśród samochodów*, gdzie Hulot to projektant demonicznej technologii, która wkracza na ulice i autostrady, unoszona w ciężarówce, sama niezdolna do ruchu, stając się jednak „ofiarą" ruchu ulicznego. Powtarzam pytanie: kim jest Pan Hulot?

Erotyka Pana Hulota nie jest jasna; nie wiemy nawet, czy jest to postać autoerotyczna. Nie widzimy jasnych obiektów kateksji libido Pana Hulota. Czy Pan Hulot ma w ogóle libido? Być może to posiadacz libido wolnego i obiektowo niezorganizowanego? Widzimy co prawda naszego bohatera z rowerem, z samochodem, z przyjaciółką siostry, jako kawalera w mieszkaniu na strychu w tajemniczej kamienicy, w romansie nie-fizycznym z młodocianą, oczekującą na niego przy wejściu, z turystką Barbarą z Ameryki w Paryżu, ze specjalistką od *public relations* w *Trafic*, ale tak naprawdę z nikim na stałe i na poważnie. Pan Hulot nie podlega jasnym procedurom seksualizacji. Pan Hulot nie jest także jasno uklasowiony – nie jest ani z klasy robotniczej, ani z mieszczaństwa, ani z klasy próżniaczej, ani robotniczej lub lumpenproletariatu. Czy jest zatem upadłym arystokratą? No cóż, Pan Hulot jest człowiekiem wolnym, jest z populacji ludzi luźnych. Nigdy nie poznajemy prawdziwego właściwego imienia Pana Hulota.

Giorgio Agamben w *Komentarzach dotyczących gestu* stwierdza kategorycznie, że pod koniec XIX wieku zachodnia burżuazja bezpowrotnie traci gesty (por. Agamben 2007). Wiąże on tę utratę z nazwiskiem lekarza Gillesa de la Tourette'a, który odkrywa zespół dzisiaj powszechnie używany w diagnostyce. Zdaniem Agambena nigdy przed Tourette'em żaden ludzki gest nie był analizowany z taką ścisłością i precyzją. Pięćdziesiąt trzy lata wcześniej projekt ogólnej patologii życia społecznego zapowiadał Honoré de Balzac, nie wydał on jednak niczego poza pięćdziesięcioma stronicami *Theorie de Ia démarche*. Nic nie ujawnia większej przepaści niż ta różnica dzieląca projekt Balzaca i Tourette'a. Tam gdzie Balzac dostrzegał tylko gest o charakterze moralnym, Tourette widzi już syndrom prześladujący nowego człowieka. W tym samym czasie rodzi się też kino pojmowane jako „ruchome studium ludzkich gestów" (Agamben 2007: 137). Eadweard Muybridge w tych latach na Uniwersytecie Pensylwanii tworzy swoje pierwsze studia – *Mężczyzny podążające-*

go krokiem marszu, *Mężczyzny biegnącego ze strzelbą*, *Kobiety podnoszącej dzban*, *Kobiety przesyłającej buziaka*. To ruchome fotografie umierających ludzkich gestów. Kino i medycyna staną się świadkami nadciągającej „uogólnionej katastrofy ludzkich gestów". Między szpitalem Tourette'a z końca XIX wieku a spacerami Olivera Sacksa z Nowego Jorku z drugiej połowy XX wieku, który ponownie ujrzy przypadki syndromu Tourette'a (Sacks 1996), nikt poza niemym kinem Tatiego nie będzie zajmował się zagładą ludzkiej motoryki.

Naczelnym automatyzmem i persewerację Pana Hulota jest gest „wyciągniętej ręki" do drugiego człowieka, do nieznajomego, z prostym komunikatem – „Dzień dobry, jestem Pan Hulot". Bergson rekomendował uprzejmość jako jedną z największych ludzkich cnót; uprzejmość jest ekspresją życzliwości, strumienia sympatii skierowanej do Innego (Bergson 2004). Uprzejmość to materializacja idei równości i braterstwa, ucieleśnienie szacunku w manierach. Uprzejmość Pana Hulota jest już tylko automatyzmem, jest nieświadomością Pana Hulota, który posługuje się tym ruchem niczym książę Hamlet zemstą, która także pochodzi ze świata, którego już nie ma, tj. świata honoru. Gest wyciągniętej ręki w stronę drugiego człowieka, to gest „hojnej bezużyteczności", trudny do opanowania „neurotyzm", podobny do wszystkich odruchów serca i nawyku Don Kichota. Dziś boimy się tego gestu, już się nie dotykamy, boimy się, po pandemii, wirusów i bakterii.

Trafic (Hermes)

Stawiam tezę, że filmy Tatiego w różnych formach i na różnych poziomach analizują wciąż te same paradoksy komunikacji i opowiadają głównie o trudnościach porozumienia w świecie, który pozornie zajmuje się produkcją urządzeń do komunikacji; a wiodąca technologia informacyjna (*information technology* – IT) zajmuje się wdrażaniem coraz szybszych i wymyślnych narzędzi komunikacyjnych w biznesie, instytucjach państwowych, opiece zdrowotnej, szkołach i rozrywce. Filmy Tatiego to filmy na temat IT jako głównej gałęzi nowoczesnego przemysłu. Oczywiście Tati nie zaznał jeszcze „dobrodziejstw" tych technologii cybernetycznych w tej postaci, jaką my znamy, jednak dostrzegł już ich nadejście i potencjalne spustoszenie społeczne, jakiego mogą dokonać. Filmy Tatiego to w zasadzie kontynuacje i wariacje na temat *Modern Times* Chaplina, dostosowane do kolejnych faz modernizacji, szczególnie trzeciej fali zmian technologicznych opisanej choćby przez Elvina Tofflera (1997).

Film Tatiego z 1970 roku zatytułowany *Pan Hulot wśród samochodów* (*Trafic*) wydaje mi się z wielu powodów wart zainteresowania, albowiem dotyczy on problemu komunikacji. W tym filmie Pan Hulot wreszcie znajduje zatrudnienie, widzimy go

w roli projektanta samochodów. Oto „pan samochodzik" staje się Inspektorem Gadżetem, który projektuje samochód kempingowy z prysznicem, łóżkiem, światłem, krzesłami, a nawet grillem. To samochód na miarę nowego człowieka, który jest zawsze w podróży. *Trafic* to w zasadzie „film przygodowy", przedstawiający wielką wyprawę po złote runo, ale też musical samochodowy. Amsterdam jest tu przedstawiony jako nowa stolica wystawiennicza, a sam samochód obdarzony jest wartością kultową.

Tati nie oszczędza nikogo. Tym razem mieszczanin nie jest przedstawiony w swoim domu, ale jako kierowca spędzający pół życia w samochodzie, dłubiąc w nosie, ziewając, czekając na sygnał, popadając w znużenie. Obserwujemy także „krótkie życie" samochodu: jako gadżetu, urządzenia komunikacyjnego, „miejsca życia" oraz zbędnego elementu na złomowisku. Tłem dla podróży z Paryża do Amsterdamu jest pojawiająca się na ekranach podróż człowieka w kosmos: lądowanie Armstronga na Księżycu w lipcu 1969 roku. Mieszczanin staje się tutaj „postacią księżycową": podróż na Księżyc zajmuje jednak mniej czasu niż z Paryża do Amsterdamu. Słowo „trafic" to nie tylko prosty odpowiednik francuskiego słowa oznaczającego ruch samochodowy (*la circuit*), oznacza raczej „wymianę towarów", „towar w ruchu".

Trafic antycypuje ponownie tezy Paula Virilia tym razem z *Wypadku pierworodnego*, dla którego wszystko zaczyna się od wybuchu, a nowa metafizyka to nie teoria substancji, lecz przypadłości, akcydensu (Virilio 2007). W nowej cywilizacji ruchu „wynajduje" się wypadek, aby następnie określić cechy „substancji", produktu lub aparatu. Jest to odwrócona perspektywa grzechu pierworodnego. Sposoby produkcji rodzą także określone sposoby destrukcji, a wypadek podlega innowacji przy każdym nowym odkryciu. W odróżnieniu od „wypadku naturalnego", „sztuczny wypadek" wynika z innowacji urządzeń lub wprowadzenia nowego surowca. Tati obserwuje systematyczną alienację urządzeń od świata ludzkiego; narodziny auto-mobilności, samochodów autonomicznych. Karl Kraus przeczuwał, że maszyna wypowiedziała wojnę Bogu, a po wypadku substancji zagraża nam tylko wypadek samej rzeczywistości, tj. materii i czasu, substancji i informacji (Kraus 1977). Tati skrzętnie obserwuje i zapisuje ten ciąg wypadków, powódź wypadków w zasadzie. Zajmuje się skomunikowaniem wypadków.

Analiza ruchu i procesu komunikacyjnego nie ogranicza się do filmu *Trafic*. Bohaterem pierwszego filmu Tatiego zatytułowanego *Dzień świąteczny* z 1949 roku jest François – listonosz z miasteczka Sainte-Severe, gdzie odbywa się jarmark świąteczny. Tubylcy upijają listonosza i pokazują mu film o pracy amerykańskich listonoszy wyposażonych w zaawansowany technologicznie sprzęt. Małomiasteczkowy listonosz traktuje film śmiertelnie poważnie. Nie dysponuje wprawdzie nowoczesnym sprzętem, ale stara się dorównać amerykańskim kolegom; poddaje się terrorowi prędkości. Oczywiście ponosi klęskę, albowiem na rowerze nie jest w stanie rozwinąć prędkości światłowodu. Kim jest ów listonosz, tj. Pan Hulot, przed narodzinami Pana Hulota?

Listonosz François to Hermes (Merkuriusz) – w mitologii greckiej bóg dróg, podróżnych, kupców, pasterzy, złodziei, posłaniec bogów. Listonosz François to dobroczynny Hermes, który uwierzył naiwnie, że „nigdzie nie pisze się tak dużo listów jak w Ameryce" (*Dzień świąteczny* (*Jour de fête*), 44 minuta, 5 sekunda) i „nic nie zatrzyma amerykańskiego listonosza" (*Dzień świąteczny* (*Jour de fête*), 45 minuta). To Ameryka zmienia listonoszy w akrobatów, zdolnych przezwyciężać wszystkie trudności. François to „zezowaty bohater", który wierzy, że listonosz może zostać „bohaterem"; oddaje się zatem ćwiczeniom w akrobacji na dziecięcej karuzeli, a nie na trapezie. Jak oceniają to miejscowi komentatorzy – „Z prawą ręką na siodełku, lewą nie może sięgnąć do torby. Nie może przecież myśleć o wszystkim!" (*Dzień świąteczny* (*Jour de fête*), 1 godzina, 1 minuta). François ponosi porażkę, która jest jego sukcesem, odkrywa bowiem, że owszem, „Amerykanie robią, co chcą, ale świata i tak nie przyspieszą. A co do wiadomości… Docierają one w swoim czasie. Jeśli wiadomość ma być dobra, to trzeba na nią poczekać" (*Dzień świąteczny* (*Jour de fête*), 1 godzina, 20 minuta). François żegna nas z dwuznaczną obietnicą: „Jeszcze nie skończyłem mojej trasy!" (*Dzień świąteczny* (*Jour de fête*), 1 godzina, 22 minuta). Widzimy jednak, że zamiast niego to miejscowy chłopiec roznosi resztę listów. Nie jest to apoteoza *slow life, slow science* lub *slow foot.* To raczej poszukiwanie własnego tempa, tempa dnia i nocy na ziemi.

Kolejny film Tatiego zatytułowany *Wakacje Pana Hulot* z 1953 roku to debiut granej przez niego postaci – Pana Hulota. Wszystko zaczyna się ponownie od komunikacji, tj. koszmaru podróży. Widzimy na stacji turystów, którzy biegają z peronu na peron w poszukiwaniu pociągu. Pan Hulot podróżuje powolnym samochodem; i oto wreszcie, zamiast pociągu, nadchodzi, nadjeżdża w towarzystwie gwałtownego wiatru. W hotelu, w którym się próbuje zameldować, jego nazwisko dociera jakby z otchłani, w zrozumieniu jego słów nie pomaga fajka stale spoczywająca w ustach. Po zameldowaniu otrzymuje pokój na poddaszu, który jest znakomitym punktem obserwacyjnym, rodzajem bocianiego gniazda. Nie ma wątpliwości: Pan Hulot to pirat.

Odtąd będzie nam towarzyszyć pozbawiona tożsamości, milcząca postać Pana Hulota, podróżująca samotnie starym, rozklekotanym autem – salmson AL3, odpowiednikiem statku piratów, burzącym atmosferę spokoju, wiecznego pokoju. To postać bez jasnej motywacji, bez określonego celu. Być może jego przeznaczeniem są „wieczne wakacje", skoro w hotelu przy plaży, jako jedyny tak naprawdę odpoczywa, jest wolny i nieskrępowany sobą i innymi. *Hôtel de la Plage* żyje własnym rytmem, dyktując klientom codzienną rutynę, a w zasadzie reżym wypoczynku; to prawdziwy obóz dla wypoczywających. Tylko Hulot nie daje się zdyscyplinować.

Tati chyba jako pierwszy tak satyrycznie potraktował mieszczańskie wakacje, jako kontynuację reżymu pracy. Turyści każdego dnia przekonują siebie, że są zdolni wypocząć tylko wtedy, kiedy spędzają czas w nadmorskim kurorcie; w istocie jednak wypoczywa tylko Pan Hulot; pozostali kontynuują swoje obowiązki i nadal pracują. Tati pokazuje również, że sport w zasadzie nie istnieje. Pan Hulot, grając w ping-

-ponga i tenisa, słyszy od kuracjuszy: „Ale tak się nie gra. To nie jest tenis". Turyści mają rację – Pan Hulot niczego nie uprawia, on tylko oddaje się różnym rozrywkom. W rezultacie Pana Hulota uwielbiają tylko zwierzęta i dzieci, które radośnie z ekscytacją skandują przy lodziarni: „Nadchodzi Pan Hulot". Na balu kostiumowym Pan Hult przebiera się za pirata i tańczy z jedyną partnerką, jaką odnalazł na sali. Pan Hulot w stroju pirata ujawnia swoją właściwą rolę.

Przyglądamy się wreszcie Panu Hulotowi w restauracji, gdy czeka, aż zostanie obsłużony, widzimy go także przy gramofonie, w składanym kajaku, który zamienia się w rekina i z puszką farby kołyszącą się wraz z przypływami i odpływami morza, na cmentarzu, gdzie radośnie składa wszystkim kondolencje-gratulacje, na korcie, gdzie dowiaduje się, że to nie jest tenis, przy stole pingpongowym, gdzie konkuruje z dorosłą grą w karty, na plaży, gdzie głównie się chowa przed dorosłymi, przy koniach jako niedoszły dżokej, w salonie wybranki swego serca, gdzie nieświadomie demoluje pomieszczenie, na pikniku pod żelaznym nadzorem organizatorów, wreszcie gonionego przez psy, chowającego się w szopie z fajerwerkami, które uruchomia, wypowiadając wojnę podczas czasu wakacyjnego pokoju. Prawdziwa zabawa z Panem Hulotem odbywa się jednak między ścieżką dźwiękową i obrazem. Osobliwością tego filmu jest to, że osoby na plaży ledwie się znoszą, a w ścieżce dźwiękowej świetnie się bawią. Słyszymy stale objawy radości i szczęścia, które kolidują z obrazem nieszczęścia snujących się przy brzegu wczasowiczów. W istocie w tym filmie audio-wizja, tj. pakt obrazów i dźwięków, nie istnieje, istnieje tylko rozbieżność między okiem i uchem. W filmach Tatiego nie ma ścieżki dźwiękowej, tak jak u Lacana nie istnieją relacje seksualne.

Zjawa (podzwyczajność)

Pan Hulot jest jak zjawa, która – jak wiadomo – pojawia się i znika, a jego status ontologiczny jest niepewny. Podąża za nim zawsze jedno tylko pytanie: „Widział pan może Pana Hulot?" (*Wakacje Pana Hulot* (*Les Vacances de Monsieur Hulot*), 1 godzina, 9 minuta). Gdy wraca „jako ciało", słyszmy natomiast: „Hulot! Uwaga! Obudzisz cały hotel!". Słyszymy też ponaglanie: „Szybciej Panie Hulot! Czekamy!". Pan Hulot nie pozwala nigdy nikomu się nudzić, wszyscy po wakacjach z Panem Hulotem wyznają: „Świetnie się bawiliśmy". Bawił się jednak tylko Pan Hulot, reszta stanowiła materię zamieszania, która na krótką chwilę została przebudzona i ożywiona.

Powiedziałbym, że głównym powołaniem Pana Hulota jest właśnie ożywianie ludzi, wyprowadzanie ich ze stanu uśpienia, czystej potencjalności i doprowadzanie do stanu pełnej przytomności. Nowocześni mieszczanie zasadniczo są martwi, w ich

rozumieniu „życiem" zajmują się automaty; potrzeba zjawy, aby stali się ponownie żywi. Domenę działania Pana Hulota – za Georges'em Perecem – nazwałbym domeną tego, co podzwyczajne (*l'infra-ordinaire*). To domena tego wszystkiego, co wymyka nam się spod kontroli, nasza codzienność, to co nieznośnie powraca każdego dnia, banalność, oczywistość, pospolitość, hałas dnia. W filmach Tatiego słyszymy szmer codzienności w kwadrofonicznym podgłośnieniu. Tati wysyła swojego agenta – Pana Hulota nie tyle aby zgłębił codzienność lub ją opisał, ile jej się przyjrzał i ją przebudził, podgłośnił. Perec pisze: „Przesypiamy nasze życie snem bez snów. Ale gdzie jest nasze życie? Gdzie są nasze ciała? Gdzie jest nasza przestrzeń" (Perec 2012: 108). Pan Hulot odpowiada na wezwanie Pereca, wydobywa przedzwyczajność (*l'infra-ordinaire*) z niebytu. Tati czyni z kina maszynę do utrwalania, przenoszenia i odtwarzania spotęgowanych dźwięków podzwyczajności. Filmy Tatiego nie są nadrealistyczne, ale podrealistyczne.

Film zatytułowany *Mój wujaszek* z 1958 roku uświadamia nam zmiany u Tatiego i zmiany w świecie wokół Tatiego: przejście od gamoniowatego listonosza i prostodusznego wakacyjnego ducha do bezrobotnego wujaszka; od prowincjonalnej wioski Sainte-Sévère, przez bliżej nieokreślony Hôtel de la Plage, do modernistycznego domu Arpelów; od dnia świątecznego na wsi, przez gorący sezon wakacyjny, do fabryki i dnia pracy; od lunaparku w centrum wsi, przez publiczne terytorium plaży, do prywatnego ogrodu w ogrodzeniu; od karuzeli i fajerwerków do automatycznie sterowanych fontann i drzwi na fotokomórkę. Z pewnością *Mój wujaszek* opowiada o zagładzie starego świata, w którym ludzie rozmawiali ze sobą, a nie poszukiwali „środków porozumienia". W *Dniu świątecznym* widzieliśmy jeszcze świat na dzień przed modernizacją, na dzień przed zagładą; w *Moim wujaszku* widzimy świat podczas modernizacji, w *PlayTime* obserwujemy już świat w całości zmodernizowany, po zagładzie. Ten właśnie świat zostanie wprowadzony w drżenie totalne.

Dom Arpelów, w *Moim wujaszku*, jest kwintesencją modernizmu na opak – to asymetryczna piramida złożona z sześcianów. Pionowe, prostokątne okna i otwory drzwiowe przecinają połacie ścian i tworzą wrażenie masy. Ściany domu, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, są monochromatyczne i szare, z wyjątkiem czegoś, co wydaje się imitować „niebieskie dźwigary". Mimo że ściany są pozbawione ozdób, na drugim piętrze elewacja jest pofałdowana. Zarówno pofałdowanie, jak i niebieskie dźwigary mają charakter czysto dekoracyjny, łamiąc modernistyczny zakaz ozdób. Na drugim piętrze znajdują się dwa okrągłe okna, które zaburzają równowagę budynku i wyglądają obco w stosunku do prostokątnych okien parteru. Kiedy pan i pani Arpel wyglądają przez nie nocą, ich sylwetki sprawiają, że okrągłe okna stają się niczym oczy maszyny mieszkalnej z ruchomymi źrenicami (Turvey 2019).

Co wypełnia ten dom? Ten dom nie jest wypełniony miłością, ale higieną i czystością. Siostra Pana Hulota szuka dla brata powołania, powtarzając mężowi, że jej bratu brak jasnego celu w życiu. Sam Pan Hulot nie wydaje się zmartwiony tym

brakiem pracy/powołania, a gdy jego szwagier telefonuje, zastając go pod numerem ulicznej budki telefonicznej i informuje go, że znalazł dla niego pracę, w odpowiedzi słyszy ciszę porzuconej słuchawki. Siostra Pana Hulota powtarza jednak: „Charles, posłuchaj, to co potrzebne mojemu bratu, to… cel… dom… to wszystko… Posłuchaj, to nasza sąsiadka, chodź zobaczyć. Jest samotna, wyjątkowa gospodyni domowa. Przypatrywałam się jej, jest schludna, systematyczna, a także urocza. Więc tak pomyślałam: dla mojego brata… Nie mam racji? Rozumiesz" (*Mój wujaszek* (*Mon oncle*), 46 minuta, 9 sekunda). Mąż rozumiał to znakomicie, jednak Pan Hulot tego nie rozumiał. Po wyczerpaniu wszystkich możliwości i wszelkiej cierpliwości pan Arpel wysyła Pana Hulota na prowincję, po czym – co zaskakujące – odzyskuje radość z bycia z synem. Usunięcie wuja z kontaktów rodzinnych umożliwia przywrócenie naturalnych relacji i płynnych komunikacji z synem. Anty-Edyp został usunięty z miasta.

Faux Hulot (Let's Go Crazy)

Film zatytułowany *PlayTime* z 1967 roku jest uznawany za arcydzieło Jacques'a Tatiego, który sam obwieszczał światu – „To mój faworyt, powstał po to, by o nim mówić" (za: Turvey 2019: 48). François Truffaut dodawał – „To film, który pochodzi z innej planety, gdzie kino robi się nieco inaczej" (za: Turvey 2019: 89). W jakim sensie *PlayTime* jest filmem z innej planety? Z jakiej planety pochodzi *PlayTime*? W moim odczuciu to film „przeinwestowany" zarówno na poziomie inwestycji finansowych, jak i intelektualnych. To film, którego ambicje są tak ogromne, że aż totalizujące. Tati pragnie w tym filmie pokazać kompletny obraz nowoczesnego świata, który nadchodzi, tj. pragnie przeistoczyć się w socjologa „miasta przyszłości". Pierwotnie film trwał aż 155 minut; ze względów komercyjnych został skrócony do „bezpiecznych" 124 minut. Obraz wyróżnia się ogromną scenografią, którą Tati zbudował specjalnie na potrzeby produkcji, angażując wszystkie swoje zasoby finansowe.

W *PlayTime* nic nigdy nie dzieje się osobno, stale obserwujemy ciągłą symfonię chóru ludzkich i nieludzkich aktywności i to nie tylko w czasie, ale i przestrzeni – na całym ekranie. Film został nakręcony w epickim formacie, który domaga się największych dostępnych ekranów zdolnych oddać ogromną liczbę szczegółów; oznacza to, że film zmierza do pochłonięcia rzeczywistości, rozlewa się z ekranu i wsiąka do świata poza nim. Film wreszcie został nakręcony w jednym długim ujęciu, bez zbliżeń; klatki są wypełnione symultaniczną aktywnością w każdym kwadransie, a widz musi sam zdecydować, gdzie i na co patrzeć. To prawdziwa demokra-

cja oka. To wreszcie film, w którym Pan Hulot wydaje się zagubiony, zmarginalizowany, a nawet bezradny. Nie jest już piratem, to świat stał się piracki. Nie jest już głównym bohaterem, a osią fabularną, tj. „bohaterem realnym", jest nowoczesność i miasto we wszystkich przejawach życia. To świat, w którym żyjemy, ale którego nie przeżywamy.

Oko widza raduje się tym widowiskiem, zaczynając śledzić obraz od nie-miejsca, jakim jest lotnisko, potem obserwuje ulice Paryża przypominające bardziej ulice Nowego Jorku, widzi miasto horyzontalnie i wertykalnie, wizytuje szklane domy oraz otwarte boksy pomieszczeń biurowych, jeździ windami, zwiedza targi handlowe, restauracje, wizytuje bezosobowe przestrzenie publiczne. Paryż Tatiego to niepamięć i konstelacja nie-miejsc, a nie-miejsce to przestrzeń niczyja nie ze względu na brak właściciela, ale ze względu na brak powiązania jej z ciałami. Wszyscy są już wymienialni i sprowadzeni do wartości wymiennej. Nie miejsca to nie-miejsce pamięci. Szklane domy i inteligentne materie foteli nie pozostawiają żadnych śladów (Augé 2010). Pan Hulot nie pozostawia śladów także, choć wcześniej ślady zawsze były jego znakiem rozpoznawczym.

Rzecz zaczyna się na lotnisku, gdzie grupa amerykańskich turystów przybywa do Paryża, który nie jest Paryżem znanym z widokówek. Paryż stale się skrywa i nigdy nie ujawnia. Tati bawi się widzem; oszukując nas, zmusza, byśmy myśleli, że jesteśmy w szpitalu. W pustej sterylnej przestrzeni pojawiają się w odbiciu w tafli szkła dwie siostry za falującymi welonami. Następnie widzimy siedzącą parę, kobieta zwraca się do mężczyzny, mówiąc: „Robercie, wiąż ciasno szalik, bo inaczej się przeziębisz. Obiecaj mi, że będziesz dbał o siebie. Pamiętaj o tym, co Ci mówiłam. Ubieraj się ciepło. Kochanie, masz swoje witaminy?". Wreszcie charakterystyczny dźwięk zapowiedzi lotniskowych uświadamia nam, że nie znajdujemy się w szpitalu. Tati jest opętany analizą „wejść" i „wyjść", bramek, przejść, progów, wszystkich tych nowoczesnych obsesji kontroli, które zatrzymują nas w miejscach tranzytowych. Tam zatrzymywany jest także Pan Hulot.

W tym filmie to nie prawda, ale fałsz jest probierzem prawdy i fałszu. W *PlayTime* pojawia się *Faux Hulot*, który przeszukuje biurko niemieckiego producenta cichych drzwi. Pan Hulot ma już swego niechcianego sobowtóra. Pan Hulot traci pojedynczość. Następuje niepokojące rozmnożenie fałszywych bytów. Pan Hulot rozmnaża się jednak „nie-izomorficznie", jest podrabiany, narażany na swoje imitacje, falsyfikaty. Ten proces rozmnażania „przez mnożenie" kontrastuje z rozmnażaniem „przez dzielenie" charakterystycznym dla Petera Sellersa, który stanie się mistrzem ról wielokrotnych i równoległych. W *Doktorze Strangelove*, nakręconym w 1964 roku przez Stanleya Kubricka, Sellers wcieli się w trzy role – roztropnego pułkownika RAFu Lionela Mandrake'a, rezolutnego prezydenta Merkina Muffleya oraz cynicznego techno-faszystę doktora Strangelove. Wcześniej w *Let's Go Crazy* – krótkometrażowej komedii z 1951 roku – Sellers zagra rolę autorytarnego

kelnera Giuseppe, rzucającego się na personel Groucho Marxa, młodego Cedrica flirtującego z dziewczyną; oraz niejaką Crystal Jollibottom, która zostaje wyprowadzona z restauracji przez męża, wcześniej jednak bezceremonialnie okrada lokal ze sztućców. Klub, w którym odbywa się przedstawienie, zostaje wysadzony w powietrze po tym, jak Groucho podłożył bombę pod sceną, uznając to za zabawne zakończenie estradowego szaleństwa. Wszystko zawsze kończy się w komedii wybuchowym szaleństwem.

W filmie *Mysz, która ryknęła*, z 1959 roku, Peter Sellers rozgrywa swój performance w trzech rolach: wytwornej księżnej Gloriany XII; podstępnego hrabiego premiera Ruperta Mountjoy, oraz niewinnego opiekuna zwierząt Tully'ego Bascomba. Uzasadnieniem jest zabawna fabuła: maleńkie księstwo Grand Fenwick żyjące z produkcji i eksportu wina bankrutuje. Przebiegły premier hrabia Mountjoy (Peter Sellers 1) obmyśla plan: Grand Fenwick wypowie wojnę Ameryce, a następnie się podda, wykorzystując hojność Amerykanów wobec pokonanych wrogów. Księżna Gloriana (Peter Sellers 2) waha się, ale zgadza się na ten szalony plan. Łagodny strażnik łowiecki Tully Bascomb (Peter Sellers 3) zostaje powołany na feldmarszałka, który ma poprowadzić oddziały „do porażki". Kontyngent złożony z dwudziestu żołnierzy przepływa przez Atlantyk, przybywając do Nowego Jorku podczas ćwiczeń przeciwlotniczych, które pozostawiają miasto bezbronne. Księstwo Grand Fenwick niefortunnie podbija Amerykę i staje się depozytariuszem broni jądrowej, którą uprowadza wraz z jej wynalazcą i jego córką do swego księstwa. *Mysz, która ryknęła* odpowiada na kryzys zimnej wojny zabawniej i efektywniej niż *Doktor Strangelove.* U Kubricka w ostatniej scenie wszyscy akceptują katastrofę i szykują się do ocalenia, podejmując decyzję, kto ma prawo wejść do szalupy ocalenia, tj. nowej biopolitycznej arki Noego. W *Myszy, która ryknęła* katastrofa została udaremniona przez intrygę i podstęp najsłabszych.

To jednak ani nie *Mysz, która ryknęła*, ani nie *Strangelove*, ale *Dyktator* (*The Great Dictator*) z 1940 roku Chaplina pozwala nam dostrzec prawdziwy horror rozmnażania i podobieństwa. Chaplin wciela się w dwie role: faszystowskiego dyktatora i prześladowanego żydowskiego fryzjera. W swoich wspomnieniach *Mój ojciec*, syn Chaplina, Charles Chaplin Jr., opisał ojca jako prześladowanego przez podobieństwo między sobą a Hitlerem (Chaplin 1993). Nieszczęsny wąsik stał się przyczyną niechcianego podobieństwa. Losy Hitlera i Chaplina różniły się diametralnie: pierwszy doprowadził ludzkość do rozpaczy, drugi – do śmiechu. Chaplin, w relacji syna, nigdy nie mógł myśleć o Hitlerze bez przerażenia. Chaplin i Hitler, absolutny komik i absolutny złoczyńca: czy można ich pomylić? Komedia to gra różnic i opozycji, to żonglerka różnicami, zabawa w oddalanie i przybliżanie: duże/małe, silne/słabe, bogate/biedne, szlachetne/podłe, śmieszne/smutne, komiczne/tragiczne? Komedia zadaje nietzscheańskie pytanie: czy przemiana wszystkich wartości jest możliwa?

Cyrk (Tati-Pierrot)

Na koniec zadajmy jeszcze pytanie: co stanowi siłę/słabość *PlayTime*? Siła (i słabość) tego filmu to zaraźliwość humoru. Humor jest tutaj nie-ludzki, zaraża wszystko – meble, ciągi komunikacyjne, tożsamości, windy, identyfikacje, ludzi, maszyny, miejsca, ulice, restauracje, samochody. Klub *The Royal Garden* jest miejscem kulminacji tego globalnego rozstrojenia i nastrojenia, tej utraty i odzyskania globalnego nastroju, *Stimmung*, zaraźliwej kakofonii niezaprogramowanych rozmów i gagów, rytmów i tańców. Pan Hulot manewruje w ciągach komunikacyjnych, manewruje i nie może dotrzeć do swojego „wyjścia", Amerykanki Barbary, której chce przekazać pamiątkę po Paryżu, po „Panu Hulocie". Najwspanialszą rzeczą w Paryżu bez Paryża i Panu Hulocie bez Pana Hulota jest zaraźliwa radość, pandemia humoru, dotykająca nawet nie-miejsc bez pamięci. Lotnisko nie wie, czy jest lotniskiem, czy szpitalem, ludzie nie mają pewności, czy żyją w średniowieczu, czy nowoczesności, apteka nie wie, czy jest apteką, czy drogerią. Wszystko jest uwikłane w niczym nieograniczoną ekwiwalencję. Ekwiwalencja staje się przyczyną katastrofy. Już na lotnisku słyszmy dialog: „Mr. Hulot! Nie jestem Hulot, o czym pani mówi? Nazywam się Smith! To chyba jakaś pomyłka". Wszystko jest zarazem otwarte i zamknięte, wszystko jest za drzwiami, które zatrzaskują się „w złotej ciszy". Legendarny Paryż pozostaje niezauważony, z wyjątkiem kwiaciarni i pojedynczego odbicia wieży Eiffla w szklanych drzwiach. Wszystkie przedmioty generują – jak się wydaje – metaliczne chrząkanie; to rodzaj ponawianej czkawki.

Dźwięk zawsze był integralną częścią kina Tatiego, a drzwi były jego ulubionym obiektem komicznym. Ten wybór jest głęboko uzasadniony, albowiem większość śledztw Tatiego dotyczy załamywania się granic. Pejzaż dźwiękowy w *PlayTime* działa podobnie do pola widzenia; słyszymy odgłosy otoczenia zaznaczone mocniej niż w realnym świecie, co skupia naszą uwagę na czymś, czego moglibyśmy nie zauważyć. U Tatiego nigdy nie udaje nam się zatrzasnąć drzwi, kneblując przestrzeń w „złotej ciszy". W klubie nocnym *The Royal Garden* cały świat wpada w karnawałowy chaos. Ten chaos jednak zamienia się w ruch uliczny – karuzela samochodów roztańczonych w rytmie absurdalnych synchronizacji. Latarnie uliczne rozkwitają jak kwiaty na drodze między Paryżem a lotniskiem. Wszystko tańczy, ale źle tańczy, fałszywie tańczy.

Na szczęście *PlayTime* nie jest ostatnim słowem Tatiego. Ostatnim gestem jest film-przedstawienie z 1974 roku zatytułowany *Parada*, nakręcony dla szwedzkiej telewizji, po tym jak *PlayTime* splajtował. Po bankructwie Tati wraca do Stockholm Cirkus, by zaprezentować się światu raz jeszcze w swej esencji, szkielecie, bez zbędnego otoczenia, pracując tylko z ciałem i wyobraźnią publiczności; tak jakby Tati zdjął płaszcz Pana Hulota i wszedł w rolę konferansjera, który szkicuje zarys przedmiotów

i wydarzeń, opowiadając o meczu tenisowym, jeździe konnej, pracy policjantów we Francji, w Anglii i Meksyku. Oto Tati bez dekoracji, bez obrazów, ale nie bez dźwięków. To dźwięki unoszą obrazy. Tati istnieje, o ile wytwarza dźwięki.

Parada to powrót do cyrku jako źródłowego siedliska aktora komicznego: pierwotnego miejsca pracy komika. Tati tu jest otoczony przez żonglerów, połykaczy mieczy i ognia, linoskoczków, akrobatów i mimów oraz klaunów przyjmujących postać Arlekina lub Pierrota. Pierrot to przecież postać z włoskiej komedii *dell'arte*, postać smutnego klauna, tęskniącego za miłością do Columbine, która porzuciła go dla Harlequina. Tati-Pierrot występując bez maski, z pobieloną twarzą, ma na sobie marynarkę z małymi guzikami i wąskie spodnie. Brakuje mu tylko kołnierza z falbanką i kapelusza z szerokim okrągłym rondem. Ciekawe, że w *PlayTime* nie widzimy ani zwierząt, ani dzieci. W *Paradzie* wracają zwierzęta: osiołek, który daje się osiodłać tylko dziecku. Wracają także dzieci, które ziewają podczas przedstawienia i dobrze się bawią, wchodząc na scenę po jej zakończeniu.

Bibliografia

Agamben Giorgio (2007): *Infancy and History: The Destruction of Experience*. Transl. L. Heron. Verso, London.

Augé Marc (2010): *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Tłum. R. Chymkowski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Bergson Henri (1977): *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. S. Cichowicz. PAX, Kraków.

Bergson Henri (2004): *Wykład o wychowaniu*. Tłum. P. Kostyło. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.

Chaplin Charles (1993): *Moja autobiografia*. Tłum. B. Zieliński. Thaurus, Warszawa.

Chion Michel (2012): *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*. Tłum. K. Szydłowski, Wydawnictwo: Ha!art, Kraków.

Deleuze Gilles (2008a): *Kino.* T. 1: *Obraz-ruch.* Tłum. J. Margański, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Deleuze Gilles (2008b): *Kino.* T. 2: *Obraz-czas*. Tłum. J. Margański, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Freud Sigmund (1997): *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Tłum. R. Reszke. W: S. Freud: *Pisma psychologiczne*. Tłum. R. Reszke. KR, Warszawa, s. 5–213.

Kraus Karl (1977): *No Compromise: Selected Writings of Karl Kraus*. Ed. F. Ungar. Ungar, New York.

Nabokov Vladimir (2015): *Wykłady o Don Kichocie*. Tłum. J. Kozak. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

Nancy Jean-Luc (2002): *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*. Tłum. T. Załuski. „Kresy", nr 49, s. 19–30.

Perec Georges (2012): *Przybliżenia czego?*. Tłum. M. Ławniczak. W: G. Perec: *Urodziłem się. Eseje*. Red. J. Olczyk. Wydawnictwo Lokator, Kraków, s. 107–108.

Sacks Oliver (1996): *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*. Tłum. B. Lindenberg. Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.

Theweleit Klaus (2016): *Śmiech morderców: Breivik i inni: psychogram przyjemności zabijania*. Tłum. P. Stronciwilk. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Toffler Alvin (1997): *Trzecia fala*. Tłum. E. Woydyłło. PIW, Warszawa.

Turvey Malcolm (2019): *Jacques Tati and Comedic Modernism*. Columbia University Press, New York.

Virilio Paul (2007): *Wypadek pierworodny*. Tłum. K. Szerzyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Virilio Paul (2008): *Prędkość i polityka*. Tłum. P. Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Žižek Slavoj (2014): *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. Verso, London.

Zupančič Alenka (2008): *The Odd One In: On Comedy.* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

Filmografia

Brzdąc (*The Kid*). Reżyseria i scenariusz: Charles Chaplin. Zdjęcia: Roland Totheroh, Jack Wilson. Scenografia: Charles D. Hall. Charles Chaplin Productions. Stany Zjednoczone 1921.

Dzień świąteczny (*Jour de fête*). Reżyseria: Jacques Tati. Scenariusz: Henri Marquet, René Wheeler, Jacques Tati. André Paulvé, Fred Orain, Francja 1949.

Dzisiejsze czasy (*Modern Times*). Reżyseria i scenariusz: Charlie Chaplin. Zdjęcia: Ira H. Morgan, Roland Totheroh. Scenografia: Charles D. Hall, J. Russel Spencer. Charles Chaplin Productions, Stany Zjednoczone 1936.

Marynarz słodkich wód (*Steamboat Bill, Jr.*). Reżyseria: Buster Keaton, Charles Reisner. Scenariusz: Carl Harbaugh. Zdjęcia: Bert Haines, Devereaux Jennings, Scenografia: Fred Gabourie. Buster Keaton Productions, Stany Zjednoczone 1928.

Mój wujaszek (*Mon oncle*). Reżyseria: Jacques Tati. Scenariusz: Jean L'Hôte, Jacques Lagrange, Jacques Tati. Zdjęcia: Jean Bourgoin. Jacques Tati, [Fred Orain], Francja–Włochy 1958.

Sportowiec z miłości (*College*). Reżyseria: Buster Keaton, James W. Horne. Scenariusz: Brayan Foy, Carl Harbaugh. Zdjęcia: Bert Haines, Dex Jennings. Scenografia: Fred Gabourie. Joseph M. Scheck Productions, Stany Zjednoczone 1927.

Wakacje Pana Hulot (*Les Vacances de Monsieur Hulot*). Reżyseria: Jacques Tati. Scenariusz: Pierre Aubert, Jacques Lagrange, Jacques Tati. Zdjęcia: Jacques Mercanton, Jean Mousselle. Scenografia: Henri Schmitt, Fred Orain, Francja 1953.

Abstract

Jacques Tati o la commedia moderna

Il testo è un tentativo di interpretare i film di Jacques Tati. L'oggetto principale dell'analisi nel saggio è il concetto di "umorismo" e "comicità". È presente anche una riflessione sulle origini della commedia, sui suoi meccanismi e sui suoi limiti. Confrontando le tecniche recitative di Charlie Chaplin, Buster Keaton, Peter Sellers e Jacques Tati, l'autore si propone di comprendere il complesso rapporto tra commedia e tragedia e le caratteristiche di quella che egli definisce "commedia moderna", in cui la nozione stessa di "modernità" viene ironizzata e ridicolizzata.

Parole chiave: commedia, circo, gag, umorismo, impulso, risata