

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Aleksandra Paszkiewicz
Nr albumu: 263305

Kino autorskie Jacquesa Tatiego.
Analiza i interpretacja filmów *Mój wujaszek*,
Playtime, *Trafic*

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr hab. Seweryna Kuśmierczyka
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, wrzesień 2015

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data 03.09.15

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Głównym celem pracy jest udowodnienie tezy o autorskiej orientacji twórczości Jacquesa Tatiego. Na podstawie analizy i interpretacji trzech wybranych filmów *Mój wujaszek*, *Playtime* i *Trafic* przedstawione są cechy indywidualnego stylu reżysera. W pracy szczególną uwagę poświęca się rozważaniom o nowoczesności oraz kategorii przestrzeni, sposobie jej prezentowania w filmie, a także relacji przestrzeń – społeczeństwo. Opisane w pracy filmy powstawały w kluczowym dla Francji okresie *la trente glorieuses* i stanowią kronikę przemian społeczeństwa francuskiego.

Słowa kluczowe

kino autorskie, kino francuskie, przestrzeń, miasto, nowoczesność, konsumeryzm, *nie-miejsce*, modernizm, architektura

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

Jacques Tati and *Auteur* theory.
Analysis and interpretation of the movies: *My uncle*, *Playtime*, *Trafic*

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

1.Wstęp.....	6
1.1. Jacques Tati i „polityka autorska”	6
1.2. Życie i twórczość Jacquesa Tatiego.....	9
2. <i>Mój wujaszek</i> jako obraz przemian w przestrzeni miejskiej lat 50.....	14
2.1. Zarys fabuły – opowieść o dwóch światach.....	14
2.2. Tło historyczne	17
2.3. Stara dzielnica jako przestrzeń melancholii	18
2.4. Przestrzeń fabryki jako przestrzeń utylizacji starego świata	24
2.5. Dom Arpelów jako maszyna do mieszkania	26
2.6. Podsumowanie	34
3. <i>Playtime</i> jako przedstawienie modernistycznego miasta przyszłości.....	36
3.1. Tło historyczne.....	36
3.2. Lotnisko jako punkt tranzytowy.....	41
3.3. Miasto jako przestrzeń iluzji	43
3.4. Paryż – miasto, którego nie ma	46
3.5. Hotel – topos nowoczesności.....	48
3.6. Mieszkanie – gdzie prywatne staje się publicznym.....	49
3.7. Upadek społeczeństwa spektaklu	50
3.8. Podsumowanie	52
4. <i>Trafic</i> - przestrzeń <i>on the road</i>	55
4.1. Życie po <i>Playtime</i>	55
4.2. Recepcja filmu	56
4.3. Tło historyczne	59
4.4. Autostrada – przestrzeń drogi	60
4.5. Samochód jako przestrzeń domowa	63

4.6. Stacja beznynowa jako symbol	64
4.7. Prowincja jako cmentarzysko samochodów	66
4.8. Hala wystawowa jako spektakl próżności	67
4.9. Podsumowanie	69
5. Zakończenie	70
Bibliografia	74
Strony internetowe i materiały filmowe	78
Filmografia	79
Spis ilustracji	82

1. Wstęp

1.1. Jacques Tati i „polityka autorska”

Lata powojenne we Francji to okres niestabilności politycznej i gospodarczej. Jednak pod względem rozwoju kultury, płodne lata 50. okażą się w retrospektywie przełomowe i ustanowią nowe paradygmaty w kinematografii. Nowa generacja twórców wystąpiła przeciwko obowiązującym standardom i stworzyła własną „politykę autorską” uznając, że film powinien być indywidualnym aktem twórczym¹. Tak narodziła się grupa określana jako Nowa Fala. Jednocześnie swoją aktywność rozpoczął krytyk filmowy i teoretyk André Bazin, który w 1951 roku założył miesięcznik pretendujący do głosu pokolenia. Na łamach „Cahiers du cinéma” pisali wybitni twórcy tamtych lat: Jean-Luc Godard, Jacques Rivette czy Eric Romer. Bazin dawał tam wyraz swoim przekonaniom, że kino musi dopiero zostać wynalezione. Wiosną 1955 roku współpracujący z Bazinem François Truffaut, wówczas jeszcze nie reżyser, a młody krytyk filmowy, opublikował w „Cahiers du cinéma” artykuł podsumowujący kondycję francuskiego kina tamtych lat. W swoim odważnym pamflecie zatytułowanym *O pewnej przygodzie kina francuskiego*² Truffaut podzielił 88 najważniejszych nazwisk na pięć grup twórców: „intencjonalnie komercyjnych”, „komercyjnych, ale uczciwych” oraz tych, którzy „powinni bardziej się starać”. Dziesięć nazwisk uosabiało według Truffaut *la qualité française* – to, co dla Francji i francuskiego kina najbardziej charakterystyczne. Ostatnią zaś grupą, jaką wyodrębnił, byli tak zwani *Les Auteurs* – prawdziwi

¹ T. Gołuński, *Francuzi - kino papy? (1940-1959)*, w: *Kino klasyczne. Historia kina tom 2.*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, 2011, s. 709.

² F. Truffaut, *O pewnej przygodzie kina francuskiego*, tłum. T. Szczepański, „Film na świecie” 1989, nr 361/362, s. 25-37.

twórcy. Pojawiły się w niej takie postacie, jak Alexandre Astruc, Jacques Becker, Robert Bresson, Jean Cocteau, Abel Gance, Roger Leenhardt, Max Ophuls, Jean Renoir, czy Jacques Tati – reżyser, którego twórczość jest tematem tej pracy³.

Jakie według Truffaut są kryteria wyróżniające „prawdziwego twórcę”? To przede wszystkim wyrazista osobowość, techniczna kompetencja oraz „wewnętrzne znaczenie, które rodzi się z napięcia pomiędzy osobowością a materiałem”⁴. Bardzo ważnym aspektem jest też sposób myślenia o tworzeniu filmu – odwrócenie się od historii, przeniesienie uwagi z treści na rzecz formy. To, co wyróżnia kino autorskie to związek twórcy z dziełami, kreowanie przez niego języka, którym konsekwentnie posługuje się w wielu utworach, struktury powracających motywów stylistycznych i tematycznych, formy wizualnej, która tworzy rozpoznawalny kod. W momencie, gdy Truffaut zaliczył Tatiego do grona *les Auteurs*, Tati miał za sobą dwa pełnometrażowe filmy – *Dzień świąteczny* (1949) i *Wakacje Pana Hulot* (1952), dzięki którym stał się znany w Europie i Stanach Zjednoczonych. Nie stworzył jednak jeszcze filmów, które przez krytyków uznawane są za najważniejsze dla jego twórczości. Wyjątkowość dzieł Jacquesa Tati, którą podkreślał już w 1955 roku Francois Truffaut, wynika z silnego związku między twórcą a postacią. Maria Malatyńska pisała, że Tati to „twórca a przede wszystkim postać, pojęcie, »zestaw« określonych reakcji i określonych cech. A wszystko przez to, że choć filmy realizował bardzo rzadko, to każdy z nich był za każdym razem zestawem tych wartości, które składały się na pojęcie pana Hulot i jego świata”⁵.

Mój wujaszek, *Playtime* i *Trafic* tworzą trylogię, której struktura zostanie opisana w poszczególnych rozdziałach pracy. Analiza i interpretacja trzech wspomnianych powyżej obrazów ma na celu prześledzenie zarysowanej przez

³ A. Helman, *Teoria autorska*, w: *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 184.

⁴ F. Truffaut, op. cit., s. 34.

⁵ M. Malatyńska, *Jeszcze jeden uśmiech*, „Życie Literackie” 1982, nr 42, s. 11.

Truffaut tezy o autorskiej orientacji kina Jacquesa Tatiego, opisanie „zestawu“, o którym pisze Malatyńska. Wybrane tytuły, prócz konsekwentnie tworzonego przez reżysera kodu, prezentują powojenną kronikę przemian francuskiego społeczeństwa, a co za tym idzie – przemian przestrzeni. Tati łączy wymagowany, zamknięty świat, kierujący się swoją własną poetyką, wraz z bogatym komentarzem historycznym oraz refleksją nad nowoczesnością i modernizmem. Zygmunt Kałużyński pisał o przestrzeni w filmach Tatiego: „Bohaterem komicznym jest nie kłown, lecz tło. Pan Hulot służy jako zapalnik, jako odczynnik, jako przyczyna prowokująca. Właściwie na niego samego patrzy się rzadko, zaś jeśli nawet, zaraz wzrok przesuwa się na otoczenie. U Tatiego farsa jest nie w bohaterze, lecz w mieście“⁶. Bohater Tatiego – Hulot – mierzy się z nowoczesnością i jej zdobyczami: nowoczesnym domem (*Mój wujaszek*), nowoczesnym miastem (*Playtime*) i nowoczesną machiną (*Trafic*). Przestrzeń, a więc tło wspomniane przez Kałużyńskiego, jest równorzędnym bohaterem. To, co wyróżnia Jacquesa Tatiego spośród innych twórców, i co można potraktować jako klucz do analizy i interpretacji jego filmów, to sposób w jaki autor traktuje przestrzeń w swoich obrazach, tak istotną kategorię w rozważaniach nad nowoczesnością. Michel Foucault pisał:

„Epoka współczesna będzie być może nade wszystko epoką przestrzeni. Żyjemy w czasach symultaniczności, epoce przemieszczenia i zestawienia, epoce bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia. Uważam, iż znajdujemy się w momencie, w którym doświadczamy świata w mniejszym stopniu jako życiowego rozwoju w czasie, a w większym jako sieci łączącej punkty i przecinającej swoje własne pasma“⁷.

⁶ Z. Kałużyński, *Samochody odjechały, człowiek został*, „Polityka” 1973, nr 23, s. 10.

⁷ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2, s. 7.

Filmy Jacquesa Tatiego, nie tylko oddają klimat swoich czasów, ale także przynoszą refleksję nad tym, jaki wpływ ma na człowieka i co o nim mówi przestrzeń i architektura. Dlatego też przedstawione w jego utworach różne typy przestrzeni posłużą jako podstawa do analizy i interpretacji wybranych trzech filmów.

1.2. Życie i twórczość Jacquesa Tatiego

O tworzącym równocześnie z przedstawicielami Nowej Fali reżyserze nie powstała w języku polskim żadna monografia, zaś w języku francuskim dopiero w 1989 roku, nakładem wydawnictwa „Cahiers du cinéma” wydano biografię Jacquesa Tatiego autorstwa Michela Chiona. Przełomową w studiach nad twórczością Tatiego jest wydana w 1999 roku książka *Jacques Tati. His Life and Art* Davida Bellosa, profesora komparatystki literackiej na Uniwersytecie Princeton badającego również twórczość George'a Pereca.

Niełatwo na pozór znaleźć wspólną płaszczyznę między Perecem i Tatim, byli to bowiem twórcy o zupełnie innej wrażliwości i zainteresowaniach. Jednak można odnaleźć powiązania w ich twórczości. Debiutancka powieść Pereca – *Rzeczy* uznawana jest za krytykę materialistycznego, zachodniego społeczeństwa oddanego przesadnej konsumpcji. Ten sam rodzaj krytyki odnaleźć można w filmach Tatiego, które portretują społeczeństwo podnoszącej się po wojnie Francji, okresu, który nazywany został przez historyków *la trente glorieuses* – chwalebne trzydziestolecie⁸. Obaj pokazują, jak tworzy się nowa religia – kult rzeczy. U Pereca obserwujemy młode małżeństwo pragnące żyć ponad stan, u Tatiego zaś rodzinę, której „rytm i formy życia wyznaczała bez reszty

⁸ R. Price, *Historia Francji*, tłum. E. Różalska, Zysk i s-ka, Poznań 2001, s. 279.

nowoczesna technika"⁹. Obaj twórcy, zarówno Perce jak i Tati, pokazali w swoich dziełach narodziny konsumeryzmu, który w przypadku Tatiego stał się jednym z głównych tematów jego trylogii.

David Bellos w monografii *Jacques Tati. His Life and Art*, przedstawiając sylwetkę reżysera, przedstawia jego drogę od początków — pobyt w wojsku, sportowe epizody, karierę mima, przez sukcesy *Wakacji pana Hulota* i *Mojego wujaszka*, aż po spektakularne porażki, takie jak początkowo niezrozumiany przez publiczność *Playtime* czy ostatni film — *Paradę*. Bellos próbuje odpowiedzieć na pytanie, kim była jedna z najważniejszych postaci francuskiej kinematografii, nowoczesny komik, który, jak pisał o nim Aleksander Jackiewicz „przeplatając humor z melancholią, satyrę z groteską, gagi sytuacyjne z paradoksami wziętymi wprost z obserwacji — zawarł swą troskę o humanistyczne wartości, zagrożone przez świat współczesnej, zuniformizowanej i odindywidualizowanej cywilizacji"¹⁰. Jacques Tati, ukazując w swoich filmach nowe czasy, sam jawi się jako postać nostalgicznie tęskniąca za przeszłością i dostrzegająca więcej niż przeciętny człowiek. Poczucie zagrożenia, jakie rodzi nowoczesność, jest uniwersalne dla czasu przełomów i nieważne, czy chodzi o pojawienie się nowego porządku na miejsce *ancien régime'u*, czy też o zmiany, jakie zachodzą w obrębie zastanego już świata, sprawiając, że staje się on coraz bardziej problematyczny. Tati w procesie tworzenia przypomina *flâneura* — jego filmy także są „krajobrazem zbudowanym z samego życia"¹¹. Jean-Claude Carrière, przyjaciel Tatiego, w filmie dokumentalnym *Il était une fois... Mon oncle*, powiedział, że Tati zawsze miał swoją ciemną, melancholijną stronę, słowiański

⁹ J. Trunkwalter, *Filozof w erze automatów*, „Dokoła Świata” 1973, nr 30, s. 16-17.

¹⁰ A. Jackiewicz, *Pan Hulot w Paryżu*, „Życie Literackie” 1972, nr 3, s. 11.

¹¹ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wyd. Literackie, Kraków 2005, s. 462.

pierwiastek¹², o którym nie można zapomnieć przy analizie i interpretacji jego komediowego dzieła.

Jacques Tati urodził się w 1907 roku. Jego ojciec George-Emmanuel Taticheff był wywodzącym się z arystokracji pół krwi Rosjaninem. Rodzina Claire van Hoff, matki Tatiego, pochodziła z Holandii. Jej ojciec był ramiarzem i w swoim paryskim zakładzie oparował obrazy Vincenta van Gogha. Tati po ukończeniu L'École nationale supérieure d'arts et métiers, zamiast objąć rodzinny zakład, zdecydował się na karierę mima. Od zawsze lubił bawić ludzi, jego niezgrabne ciało wzbudzało sympatię i śmiech. Sidonie-Gabrielle Colette pisała o Tati: „To on wymyślił, że wszystko może być razem: gracz, piłka i rakietka (...) bokser i jego przeciwnik; rower i rowerzysta... siła jego sugestii jest godna wielkich artystów”¹³. Na początku interesowało go naśladowanie sportowców, tak odkrył go René Clément, z którym nakręcił pierwszy film krótkometrażowy – *Oscar, champion de tennis* z 1932 roku. Współpraca z René Clémentem otworzyła Tatiemu drogę do kariery¹⁴. W 1947 roku nakręcił krótkometrażowy film *Szkola listonoszy*, a dwa lata później *Dzień świąteczny*. Był to film głównie o wartości dokumentalnej¹⁵, właściwie pierwsza komedia dokumentalna¹⁶. Udział w filmie wzięli autentyczni mieszkańcy powojennego, prowincjonalnego miasteczka, w którym na rynku wyświetlane są amerykańskie filmy, w tym pseudodokument na temat postępu technicznego w USA. Obserwujemy jak niezdarny listonosz, grany przez Tatiego, po obejrzeniu dokumentu próbuje wdrożyć w życie amerykańską technikę. Chcąc naśladować automat, staje się ofiarą postępu. Motyw ten pojawił się już wcześniej w *Szkole listonoszy*. Również pod względem estetycznym filmy są podobne – długie ujęcia, uproszczona narracja oraz postać głównego bohatera,

¹² Za filmem dokumentalnym: *Il était une fois...Mon oncle*, reż. C. Clavel, Francja 2008.

¹³ J. Rosenbaum, *Śmierć Pana Hulot*, tłum. M. Oleksiewicz, „Kino” 1993, nr 7, s. 42-44.

¹⁴ D. Bellos, *Jacques Tati. His Life and Art*, The Harvill Press, Londyn 1999, s. 170.

¹⁵ F. Penz, *Architektura w filmach Jacquesa Tati*, tłum. B. Pierzchała, „Kwartalnik Filmowy” nr 28, zima 1999, s. 108-116.

¹⁶ J. Gębski, *Tatville*, „Kwartalnik Filmowy” nr 56, zima 2006, s. 123.

którego gra sam reżyser. Zarysowuje się także antykonsumerystyczny charakter jego filmów.

Pierwszym dużym sukcesem Tatiego był film *Wakacje Pana Hulot*, który przyniósł mu zaskakującą popularność w całej Francji. Zaskakującą dlatego, iż jest to właściwie film amorficzny, jak określa go polski znawca twórczości Jacquesa Tatiego, Józef Gębski¹⁷. Krytyk ten wskazuje na nieczytelność obrazu, a także prostotę scenariusza. W *Wakacjach* pan Hulot jawi się jako nieudacznik, który nie potrafi dostosować się do obecnego świata. Film to zbiór sytuacji, które każdemu mogą się wydarzyć. „Wystarczy, by wyłonił się Pan Hulot krokiem, który w każdym ruchu rodzi taniec (...): kosmiczna fala wkracza jako wiatr i burza na niewielkiej hotelowej plaży”¹⁸. Kiedy Hulot pojawia się na ekranie, od razu wiadomo, że spowoduje jakąś katastrofę, czym film zapracowuje sobie na miano typowej komedii pomyłek. W *Wakacjach Pana Hulot* Tati marginalizuje funkcję dialogu. „Słowo miało tam status wittgensteinowskiej gry językowej – nie służyło porozumieniu” pisze o dialogach w *Wakacjach* Józef Gębski, który w latach 70. odbywał u Tatiego staż¹⁹. Nie zmienia to faktu, że o ile wypowiedzi bohaterów nie mają wartości informacyjnej czy komunikacyjnej, to dźwięk w filmach Tatiego odgrywa ważną rolę, między innymi uzupełnia informację o przestrzeni. Michel Chion przygląda się bliżej zagadnieniu dźwięku w *Wakacjach*:

„Jacques Tati używa skrajnie punktowych efektów dźwiękowych, nagrywanych niezależnie i wklejonych w określonych miejscach filmu. Odtwarzane jeden po drugim przedstawiałyby poszatkowaną ścieżkę dźwiękową przypominającą niekończącą się czkawkę, gdyby nie użycie utrzymujących się przez cały czas dźwięków tła, na przykład tło z »widmowych« głosów, które nadają spójność i zręcznie ukrywają przerwy”²⁰.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ T. Gołuński, op. cit., s. 774.

¹⁹ J. Gębski, op. cit., s. 124.

²⁰ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzony, Korporacja ha!art, Warszawa-Kraków 2012, s. 41.

Tati w *Wakacjach* sprowadził mowę ludzką do pomrukiwań, chrząknięć, niesłyszalnych szptów bądź pustych zwrotów.

"Stylizacja demonstrująca drugorzędność komunikacji werbalnej nie zmieniała jej w hałas, raczej przesuwała w kierunku artykulacyjnego stepowania"²¹. Bazin określił *Wakacje* jako „owoc bezlitosnej obserwacji”²², której kolejne odsłony można zobaczyć w trzech następnych filmach Tatiego.

²¹ T. Gołuński, op. cit., s. 774.

²² A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, WAIF, Warszawa 1963, s. 57.

2. *Mój wujaszek* jako obraz przemian w przestrzeni miejskiej lat 50.

*Paryż się zmienia! Lecz trwa w smutku mego glorii!
Pałace, rusztowania, marmuru kawały,
Stare przedmieścia, wszystko godne alegorii,
I drogie me wspomnienia są cięższe niż skały*

Łabędź Charles Baudelaire²³

2.1. Zarys fabuły – opowieść o dwóch światach

Nagrodzony Oscarem za najlepszy film nieanglojęzyczny *Mój wujaszek* jest trzecim długometrażowym filmem Jacquesa Tati. Doceniany przez lata przede wszystkim za warstwę komediową stanowi niezwykle źródło wiedzy o latach 50. XX wieku, kiedy to Francja szybkim krokiem wchodziła w nowoczesność.

Premiera odbyła się w maju 1958 roku, w pełnym dramatycznych wydarzeń, wyjątkowo burzliwym dla Francji okresie – wybuch rebelii w Algierze, groźba wojny domowej, a także powrót do władzy Charles’a De Gaulle’a²⁴. W związku z tym, Bellos sugeruje, że film nie miał nic wspólnego z palącymi tematami tego czasu, z Algierią, z armią, polityką i De Gaullem, okazał się być swego rodzaju odskocznią i odwróceniem uwagi od napiętej sytuacji na ulicach.

²³ Ch. Baudelaire, *Łabędź*, tłum. M. Jastrun, w: *Kwiaty zła*, wybór: M. Leśniakowska, J. Brzozowski, Wyd. Literackie, Kraków 1991, s. 231.

²⁴ J. Baszkiewicz, *Francja*, Trio, Warszawa 1997, s. 138.

Te okoliczności pierwszej recepcji sprawiły, że zarówno widownia jak i recenzenci zobaczyli w *Moim wujaszku* dającą wentyl bezpieczeństwa komedię, a nie satyryczny portret współczesnego życia, atak na francuską burżuazję oraz krytykę modernizmu w architekturze i designie²⁵.

Spośród wszystkich filmów Tatiego, to w *Moim wujaszku* najbardziej widoczny jest spójny system narracji. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jest to jedyne dzieło, w którym Tati poprowadził historię od początku do końca, przechodząc przez cały łańcuch przyczynowo-skutkowy²⁶. Oto bezrobotny Hulot żyje w malowniczej i niszczącej dzielnicy. Dla jego mieszkających w ultra nowoczesnej willi krewnych – Arpelów, jest jednostką aspołeczną, która musi dostosować się do nowoczesnych czasów. Siostra Hulota, pani Arpel, postanawia znaleźć mu żonę, a zazdrosny o względy syna szwagier załatwia mu po znajomości pracę w fabryce Plastac, by ten mniej czasu spędzał z siostrzeńcem.

Pierwszy szkic fabuły, datowany na 1954 rok, skupia się na relacji pomiędzy chłopcem o imieniu Daniel a dwiema figurami ojca. Pierwsza z nich to zajęty biznesmen, jego biologiczny ojciec, druga – zabawny i niezorganizowany wujek Hulot, który poświęca chłopcu dużo więcej czasu i uwagi niż jego faktyczny ojciec. Film, któremu początkowo nadano tytuł *Daniel*, by zaakcentować dziecięcy punkt widzenia, finalnie zatytułowano *Mój wujaszek* i gdyby nie zaimiek „mój“ te tytuły mogłyby być zamienne. Perspektywa dziecka i wujka niewiele się różni, dzielają tę samą naiwność i chęć do zabawy, a także umiejętność odnajdywania w rzeczywistości rzeczy, których dorosłe oko, pozbawione dziecięcej bystrości już nie zauważa. Tytuł filmu nawiązuje do używanego we Francji określenia „wujek z Ameryki“, którego Hulot jest kompletnym zaprzeczeniem — jest bez pracy, bez pieniędzy i jedyne, co może

²⁵ D. Bellos, op. cit., s. 217.

²⁶ M. Chion, *Jacques Tati*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paryż 2009, s. 26.

ofiarować siostrzeńcowi to swój czas i ciepło. Sam Tati w czasie tworzenia filmu był w dwóch trudnych relacjach

ojciec – syn: z jednej strony z synem Pierrem, którego nad wyraz chronił i umieszczał w kolejnych szkołach uczących dyscypliny, a z drugiej strony z własnym ojcem, z którym nigdy nie uporządkował swoich stosunków²⁷. W *Moim wujaszku* Tati przyporządkowuje dwóm figurom, Arpelowi i Hulotowi, odpowiednie przestrzenie. Ojciec chłopca mieszka wraz z żoną i synem w nowoczesnej willi, na nowych przedmieściach Paryża, których każdy element wyszedł spod ręki projektanta. Hulot mieszka w kamienicy w starej dzielnicy pełnej bezpiecznych psów i tradycyjnych sklepików. Scenariusz filmu jest zbudowany na przeciwstawieniach, walce natury z kulturą, starego z nowym, tradycji z nowoczesnością, na różnych formach miejskiego życia, na tym co francuskie i amerykańskie. Film otwiera obraz starej dzielnicy, gdzie wczesnym porankiem, wśród obdrapanych z tynku kamienic i wybrukowanych chodników po śmietnikach buszują psy. W następnej scenie widzimy wóz konny wyjeżdżający ze starego do nowego świata i jest to ujęcie znamienne. Pozwala dostrzec relację względem siebie tych dwóch przestrzeni – starego i nowego świata. Na pierwszym planie widać walący się mur, odpadające okiennice i przekrzywioną uliczną lampę, a zaraz za nim nowe bloki, nowe latarnie, niski biały płótek, powtarzające się po obu stronach. To jedyna scena, w której zestawione są obrazy tych dwóch przeciwstawnych przestrzeni. Dziura w murze tworzy rodzaj przejścia, po którego przekroczeniu odnajdujemy się w innej monochromatycznej rzeczywistości, gdzie nawet błękit nieba blednie, wpadając w zimniejsze tony, oddalając się tym samym od widza i stwarzając wrażenie nieprzystępności²⁸.

²⁷ D. Bellos, op. cit., s. 3.

²⁸ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 86.

2.2. Tło historyczne

Lata 50. to czasy, w które nowoczesność wkroczyła szybkim krokiem, zmieniając wygląd miast i życie przeciętnego mieszkańca. Gwałtowny rozwój technologii, pierwsze loty w kosmos, rozpowszechnienie produkcji i konsumpcji na masową skalę sprawiły, że były to lata rewolucji w każdej dziedzinie życia. Dla Francji to także czas przełomu społecznego i politycznego. Przemysł i sektor usługowy rosły w siłę, Francuzi znów poczuli się zamożnym społeczeństwem²⁹. W 1958 roku ruszyły prace nad planem paryskiej dzielnicy biznesu – La Défense. Panorama Paryża zmieniała się w zastraszającym tempie. Wszędzie pojawiały się samochody – symbol nowej ery masowej produkcji i ludzkiej mobilności³⁰. Oczywiście nie wszystko się zmieniło, stare i nowe istniało obok siebie. Jednak świat dotąd nie znał tak dużej skali i tempa przemian.

Powojenna odbudowa i bardziej stanowczy marsz ku nowoczesności dzięki szybkiemu wzrostowi gospodarczemu, nowym wzorom konsumpcji, zmianie mentalności oraz poszerzaniu obowiązków państwa wobec społeczeństwa wywołał dogłębną zmianę.

Lata powojenne przyniosły niewyobrażalną niegdyś możliwość awansu społecznego. Stara burżuazja i nowe technokratyczne elity coraz bardziej się do siebie upodabniały. Rozwój gospodarczy ułatwił awans społeczny na znaczną skalę, tworząc potężną klasę średnią, której jak nigdy dotąd zależało na podkreśleniu różnic społecznych i kulturowych dzielących ją od klasy robotniczej. Przemiany technologiczne i koncentracja gospodarcza najbardziej niekorzystnie oddziaływały na rzemieślników i właścicieli sklepów. Lata 50. to we

²⁹ J. Baszkiewicz, op. cit., s. 595.

³⁰ R. Price, op. cit., s. 279.

Francji złota dekada budownictwa HLM³¹. By zażegnać powojenny kryzys mieszkaniowy zaczęto budować wyżej i gęściej, według nowego wzorca, który nierzadko pochłaniał całe stare dzielnice razem z ich kamienicami, targami, małymi sklepikami i kawiarniami, a co za tym idzie zniknął pewien styl życia. „W ten sposób urbanistyka zniszczyła więcej niż wojna”³² piszą o powojennej rozbudowie przedmieść Paryża Michel De Certeau i Luce Giard. Jacques Tati w swoim filmie *Mój wujaszek* uchwycił decydujący moment, w którym nowy świat wypierał stary.

2.3. Stara dzielnica jako przestrzeń melancholii

W obrazie *Mój wujaszek* Tati uzupełnia portret postaci o umiejscowienie ich w kontekście społecznym, poprzez przynależne do nich przestrzenie. Z jednej strony jest stara dzielnica wujaszka, z drugiej modernistyczna dzielnica, gdzie mieszkają Arpelowie. Wprowadzenie postaci w zróżnicowane otoczenie pozwala widzowi zobaczyć przestrzeń przeszłości i przyszłości, która odchodzi już w zapomnienie, kruszy się niczym mury w starej dzielnicy Hulota. Główną osią narracyjną filmu jest dychotomiczny podział, na to, co stare i to, co nowe. Kolejno na „miejsce”, czyli to co domowe, oswojone, i „nie-miejsce”, czyli przestrzeń, które według Marca Augé są antytezą przestrzeni zorientowanej i spersonalizowanej³³. Tati wystawia głównego bohatera na pojedynek ze zdobycami techniki, z nowym porządkiem społecznym i nową architekturą. Tym samym reżyser w subtelny sposób ukazuje jak stary świat ulega rozpadowi.

³¹ HLM z fr. Habitation à Loyer Modéré – bloki o obniżonym czynszu.

³² M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć codzienność. Tom 2. Mieszkać, gotować*, tłum. K. Thiel- Jańczuk, WUJ, Kraków 2011, s. 123.

³³ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2011, s. 53.

Film otwiera ujęcie placu budowy. Na tle betonowego szkieletu budynku widzimy, niczym tablicę informacyjną, napisy początkowe. Rytmiczny dźwięk młota pneumatycznego, pracujący robotnicy w szarych uniformach, a w szczególności góry gruzu wskazują na to, że właśnie coś zostało zburzone i powstaje nowe. Przenosimy się do starej dzielnicy. Na obdrapanej z tynku ścianie widnieje napisany kredą tytuł filmu. Słychać przywodzącą na myśl ulicznych grajków kompozycję, która w filmie przypisana będzie tej przestrzeni już do końca. Jest wczesny poranek. Radośnie biegające kundły przeszukują kosze na śmieci. Lokale usługowe – piekarnia, księgarnia, cukiernia przygotowująca specjały na chrzty – są jeszcze pozamykane, więc można przyjrzeć się napisom na murach, szyldom, nierównym i brudnym chodnikom. Powóz konny załadowany odpadami rusza, mijając po drodze porośnięty chwastami, walący się mur starej dzielnicy i przejeżdża do nowej, sterylnej, monochromatycznej przestrzeni, w której niebo zlewa się z elewacjami jednakowych bloków. Elementami z porządku natury są radośnie biegające psy. Jamnik w kubraczku w angielską kratę wraca umorusany do kubicznej willi swoich właścicieli, przypominającej kosmiczne obserwatorium.

Tati w idylliczny sposób pokazuje przemianę przedmieść. Agnieszka Wolny-Hamkało w tekście *Śmierć przedmieścia* cytuje słowa tłumacza i poety Jerzego Jarniewicza:

„Przedmieście jest uwerturą utworu idyllicznego, przecuciem rzeczywistości prawdziwej (w odróżnieniu od sztucznego, widmowego świata – miasta – molocho). Jest sygnałem innego porządku: naturalnego, nadludzkiego, który przebija się przez mankiet miasta. Wtedy to właśnie tam, na przedmieściach objawia się prawdziwe życie - nieśpieszne, bo nie ponaglone rytmem

maszyn... żyjące w czasie wiecznym, mierzonym cyklem pór roku, w odróżnieniu od zawieszonych w próżni wiecznie szarego miasta³⁴.

Jacques Tati prezentując starą dzielnicę pokazuje świat natury, gdzie kolory są bliższe ziemi, a światło zmienia się wraz z porą dnia, gdzie planowanie przestrzeni rządzi się prawem przypadku. Tu technika jeszcze nie dominuje.

Hulot czuje się w starej dzielnicy bezpiecznie. Jest postacią w ciągłym ruchu, nieporadne ciało wygina się i nie potrafi zatrzymać w miejscu. Jego wyraz twarzy, grymas, to efekt wiecznie trzymanej w ustach fajki. Na głowie ma staromodny kapelusz, a w ręku niczym szablę dzierży parasol. Hulot omijają mody i konwenanse, jego uniwersalny strój to, niezależnie od pogody, ten sam znoszony płaszcz, koszula i za krótkie spodnie. Zawsze chodzi swoimi drogami i działa z własną, niepowtarzalną logiką, łamiąc tym samym rytm nowoczesności. Wysoki jak Don Kichot, niezręczny i śmieszny Hulot odznacza się niezależnością kompletną i bezinteresownością absolutną. Jego główną wadą jest roztargnienie, co czyni go postacią jeszcze bardziej niedostosowaną do funkcjonalnej nowoczesnej rzeczywistości. Hulot jest także baczny obserwatorem, typem rozmarzonego *flâneura* melancholijnie patrzącego na przedmięcia. „Paryż się zmienia! – Tym bardziej więc pogłębia się moja melancholia, mówi *flâneur*”³⁵. Starą dzielnicę, „krajobraz zbudowany z samego życia”³⁶ oglądamy oczami Hulot. Jak pisze Benjamin „Przestrzeń mruga porozumiewawczo do *flâneura*: No przyjacielu zgadnij, co też mogło we mnie zajść?”³⁷.

³⁴ A. Wolny-Hamkało, *Śmierć przedmieścia, w: Inne przestrzenie, inne miejsca*, red. D. Czaja, Czarne, Wołowiec 2013, s. 160.

³⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia: O tych, co nigdy nie odnajdą straty, Sic!*, Warszawa 1998, s. 13.

³⁶ W. Benjamin, op. cit., s. 462.

³⁷ Ibidem, s. 464.

Przedmieścia prezentowane przez Tatiego to przestrzeń zabawy, przestrzeń czasu wolnego, który biegnie zupełnie inaczej niż w przedstawionej przez niego nowoczesnej dzielnicy – willi Arpelów czy też fabryce Plastac.

Stara dzielnica to przede wszystkim plac targowy, socjologiczny punkt odniesienia dla ducha relacji międzyludzkich, tworzący unikalną atmosferę dzielnicy³⁸. Chodzenie na targ stanowi sposób uczestnictwa w życiu dzielnicy. Według De Certeau targ jest przestrzenią, która charakteryzuje się strukturą oralną, prócz kramów, tworzą go pokrzykiwania sprzedawców i głośne, poufale rozmowy. Następuje tu rozluźnienie gorsetu obyczajowego. Scena na targu pokazuje, że aby kupować, trzeba znać pewne reguły, zasady gry. Sytuacja, w której starsza Pani ogląda na stoisku sałaty, podczas gdy sprzedawca siedzi „przy kieliszku“ w kawiarni, nie wywołuje szoku u kupującej. Dobrze wie, że odliczoną sumę ma wrzucić do blaszanego kubka. Tati buduje swoje gagi na wizualnych zestawieniach, wydobywa aspekty komediowe z codzienności – Hulot czyta gazetę, która w rzeczywistości jest papierem do opakowania towarów, pies warczy na leżącej w koszyku na zakupy martwą rybę.

Mieszkania Hulota nie widzimy od wewnątrz, mieści się ono na ostatnim piętrze starej kamienicy. Irracjonalna ilość schodów i przejść oraz ich niesymetryczny rozkład sprawiają wrażenie przypadkowości. To zdecydowane zaprzeczenie wszelkich modernistycznych idei. Le Corbusier, nazywany przez niektórych papieżem modernizmu, takie kamienice zrównałby z ziemią. Tak samo chciał postąpić z historycznym centrum Paryża. Plan *Voisin Paris* zakładał wyburzenie historycznego centrum Paryża i postawienie na jego miejscu szeregu monumentalnych bloków³⁹. Coś, co nie ma jasnej geometrycznej formy i nie jest funkcjonalne nie powinno zaburzać przestrzeni. Według Le Corbusiera przestrzeń jest czynnikiem kształtującym społeczeństwo. Zarzucał on

³⁸ M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, op. cit., s. 123.

³⁹ Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Karakter, Kraków 2013, s. 154.

Francuzom, że są narodem zbyt sentymentalnym i przywiązanym do tradycji, co owocuje brakiem otwartości na nowe. Według architekta należy zerwać z kolekcjonowaniem niepotrzebnych rzeczy, "spaniem na bretońskich łózkach i zbieraniem ogromnych żyrandoli"⁴⁰. Dom traktowany jako magazyn mebli, w którym nie widać funkcji, nie sprzyja rodzinnemu życiu⁴¹. Kamienica Hulota stanowi zaprzeczenie modernizmu. Poszczególne części wyglądają jak niezależne narośla, spod których nie wystaje już pień drzewa. Mimo labiryntowej konstrukcji komunikacja w kamienicy funkcjonuje bez zastrzeżeń. Panują tu niemal rodzinne stosunki. Psozna córka dozorczyńni darzy Hulota szczególną atencją, on zaś traktuje ją jak małe dziecko, szczypie w policzek, obdarowuje jabłkami, wymienia z jej matką grzeczności. Hulot czuje się u siebie bezpiecznie do tego stopnia, że klucz do mieszkania trzyma w skrytce nad drzwiami. Wspólnota? Sposób koegzystencji z sąsiadami, ze sklepikarzami, model w jaki Hulot „konsumuje przestrzeń” swojej dzielnicy świadczy o jego społecznym zaangażowaniu i zakorzenieniu. Według De Certeau dzielnica jest „opanowywaniem środowiska społecznego, gdyż stanowi znaną użytkownikowi porcję przestrzeni miejskiej, w której czuje się on bardziej czy mniej uznany”⁴². Mimo swojej karykaturalnej postawy i wrażenia wyobcowania, Hulot jest zainteresowany komunikacją z ludźmi. Widzimy jak wchodzi w interakcje z mieszkańcami swojej dzielnicy, mimo, że wypowiada w całym obrazie tylko parę słów. Przestrzeń starej dzielnicy przywodzi na myśl malarstwo Edwarda Hoppera – jednego z najważniejszych malarzy przedstawiających przestrzeń miejską. Rolf Gunter Renner, autor monografii o malarstwie Hoppera postrzega malarza jako artystę metafizycznego, ukazującego miejsca, w których łatwo

⁴⁰ Ibidem, s. 154.

⁴¹ Ibidem, s. 159.

⁴² M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, op. cit., s. 4.

zauważyć „pęknięcie powierzchni rzeczywistości”⁴³. Hopper uchwycił na swoich obrazach kondycję melancholijnego *flâneura*, który się tam zapuścił.

Starą dzielnicę obserwujemy w dzień powszedni i dzień świąteczny. Wówczas mieszkańcy przyodziewają odświętne stroje, a na targu pojawiają się kolorowe wiatraczki. Wciąż słyszymy tę samą idylliczną muzykę. Panuje ta sama atmosfera zabawy, jarmarku, czas nieśpiesznie płynie, jest gwarno. Jeśli mówimy o przestrzeni zabawy, to nie można zapomnieć, że stara dzielnica jest też przestrzenią małego Gérarda, gdzie daje on upust dziecięcej wyobraźni i czuje się szczęśliwy. Tati daje jasno do zrozumienia, że modernistyczna przestrzeń to nie jest miejsce przyjazne dla dziecka. Podczas gdy w domu Gérard musi ulegać rygorystycznym zasadom matki, tu wśród traw, chwastów, hałd piachu i bezpańskich psów bawi się z miejscowymi chłopcami. Rozrzucone deski, beczki, kawałki cegieł, rower bez kół układają się w trakcie zabawy w nowe formy. Przestają być tylko porzuconymi przedmiotami. Swoją nową wartość zawdzięczają dzieciom. Przeniesione w inne, wybrane miejsce stają się kryjówką czy samochodem. Zmieniają nazwę i zarazem znaczenie, z bałaganu przechodzą w ład⁴⁴.

Tati przez cały film pokazuje jak stara dzielnica rozpada się, stare budynki są rozbierane, mur kruszy się, a ona sama jest swego rodzaju postindustrialnym cmentarzyskiem.

Prócz przestrzeni oswojonej, idyllicznej, w stosunku do nowego świata stara dzielnica staje się sferą *abject*, wy-miotem, czyli tym co jest na zewnątrz. Resztki to pozostałość czegoś, lecz w większym stopniu kogoś, przedmieście jest więc sferą *abject*, tym co wstrętne i odrzucone, tym co zaburza tożsamość, system, ład, co nie przestrzega granic, miejsc, zasad; pewne pomiędzy,

⁴³ A. Wolny-Hamkało, op. cit., s. 169.

⁴⁴ P. Bogdanowicz, *Człowiek i przestrzeń*, WSIP, Warszawa 1989, s. 213.

dwuznaczne, mieszane⁴⁵. Postrzeganie przestrzeni starej dzielnicy jako abject jest istotnym kontekstem dla kolejnej pokazywanej przez Tatiego przestrzeni jaką jest fabryka Plastac.

2.4. Przestrzeń fabryki jako przestrzeń utylizacji starego świata

Płaszczyzną pomiędzy starym a nowym światem jest fabryka Plastac, przestrzeń pracy. Tu pracuje Arpel i tu usiłuje się przystosować Hulota do nowego świata. Fabryka, podobnie jak dom Arpelów, jest wyjęta z porządku natury, charakteryzuje ją monochromatyczność i skrajny ład. Gabinet prezesa to betonowy bunkier z zawieszoną na ścianie mapą świata, w centrum której znajduje się Francja. W Plastac słychać odgłosy pracy, pozostającej w ciągłej aktywności maszynierii, spotęgowany odgłos stukania obcasów biegającej w popłochu po firmie sekretarki Arpela, odgłos tykania zegarka, przypominający, że czas ciągle ucieka.

W pierwszych scenach filmu obserwujemy powóz konny, który załadowany odpadami wyjeżdża z pogrążonej we śnie starej dzielnicy. Udaje się do fabryki Plastac zajmującej się przetwarzaniem tego, co zostaje po starym świecie, w to, czego potrzebuje nowy. Resztki i odpady są przyjmowane przez pracownika fabryki niczym odpady radioaktywne. Uzbrojony w kombinezon i gogle ochronne mężczyzna ogląda przywiezione ze starej dzielnicy przedmioty, by potem, za pomocą maszyny, przemienić je w różnokolorowe kable.

Fascynacja plastikiem, poliestrem i recyklingiem jest częścią mitu o powojennym, industrialnym odrodzeniu⁴⁶. Fabryka, w której dokonuje się recyklingu, jest kanałem komunikacji między starym a nowym światem. Jest zarazem ważnym elementem tematycznym i formalnym w filmie.

⁴⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, WUJ, Kraków 2007, s. 8.

⁴⁶ D. Bellos, op. cit., s. 209.

To, co wyplute przez stary świat zostaje przetworzone w nowoczesne kable. Odpady ze starego świata znikają w sterylnych maszynach, by narodzić się pod higieniczną postacią.

Lata 50. to boom konsumpcjonizmu. Plastik powoli znajdował zastosowanie w coraz to nowych obszarach życia codziennego⁴⁷, jako materiał fascynował też artystów. W 1958 roku jeden z najważniejszych reżyserów *Nowej fali* Alan Resnais na zlecenie firmy Pechiney nakręcił 13 minutowy dokumentalny film *La Chante du styrène*⁴⁸ (z fr. pieśń o styrenie), który miał ukazywać potencjał materiału jakim jest plastik. Komentarz lektora został napisany przez Raymonda Queneau, prekursora postmodernizmu, autora *Ćwiczeń stylistycznych*, muzykę skomponował zaś Pierre Barbaud, twórca muzyki algorytmicznej. Krótki film otwierają słowa Victora Hugo: *L'homme se fait servir par l'aveugle matière* (z fr. człowiek zaczął ślepo służyć materii). Film, tak samo jak *Mój wujaszek*, pokazuje wnętrze fabryki u progu rewolucji w przemyśle – automatyzacji i zmniejszenia roli człowieka w procesie produkcji, a także sam proces wytwórczy plastiku. „Z jednej strony surowa, telluryczna materia, z drugiej przedmiot doskonały, ludzki; a między tymi dwiema skrajnościami nie ma nic, tylko przebieg, ledwie nadzorowany przez robotnika w kasku – pół boga, pół robota”⁴⁹ – tak o procesie wytwarzania plastiku pisał Roland Barthes w swoim tekście *Plastik* w opublikowanych w 1957 roku we Francji *Mitologiach*. Plastik jest bardzo ważnym materiałem w całym filmie, to materiał nowoczesności, który wielokrotnie pojawia się w domu Arpelów. Wszystkie meble wyprodukowane są w fabryce Plastac, co podkreśla zachwycona pani Arpel podczas wizyty sąsiadki.

⁴⁷ A. Nowotny, *Lata 90. Plastik-prawdziwa sztuczność*, „Dwutygodnik”, nr 58, 2011, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2312-lata-90-plastik-prawdziwa-sztucznos.html>, (data dostępu: 15.03.15).

⁴⁸ Za filmem: *La chant du styrène*, reż. A. Resnais, Francja 1958.

⁴⁹ R. Barthes, *Plastik*, w: *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Altheia, Warszawa 2008, s. 216.

Barthes zauważa, że pojawienie się mody na plastik wywołało ewolucję w mieście podróbek. Rzeczy imitujące drogie materiały były od dawna używane przez mieszczaństwo – pierwsze ubrania ze sztucznych materiałów datuje się na początki kapitalizmu⁵⁰. Tatiemu udaje się uchwycić to zamięrowanie do sztuczności bardzo subtelnie. W porannej scenie, gdy pani Arpel wyprawia syna i męża do pracy, słyszymy jak krzątaniu po domu towarzyszy nienaturalny dźwięk – dźwięk tworzywa sztucznego wydawany przez jej sukienkę. W swoim tekście o plastiku Barthes nazywa go „materia magiczną, substancją alchemiczną”, ale też proroczym głosem ostrzega, że „cały świat może zostać, »splastikowany«, nawet samo życie, skoro zaczyna się produkować plastikowe aorty”⁵¹. Projekcję słów Barthes'a stanowi nowoczesna willa zamieszkała przez rodzinę Arpelów.

3. 5. Dom Arpelów jako maszyna do mieszkania

Dom Arpelów jest tworem sztucznym, modelem wyjętym z katalogu – geometrycznie zaaranżowany ogród z niepasującą stylem rybią fontanną, monochromatyczna, przeszklona budowa, z której wydobywa się mechaniczny dźwięk. To znak potęgujący wrażenie, że trafiamy na teren higieny i postępu. Zza drzwi wyłania się odziana w kolorowy, afrykański strój pani Arpel z dezaprobatą witająca umorusanego psa. Zaraz potem wychodzi przed dom pan Arpel, ubrany pod kolor elewacji, z filiżanką kawy, rozgląda się i podziwia. Ustawia się pod takim samym kątem jak usytuowany jest dom, wzrok kieruje również tam, gdzie skierowane są przypominające oczy okrągłe okna. Pierwsza scena ukazująca modernistyczną willę wprowadza do przerysowanego świata nowoczesności. Sposób kadrowania, dobór kolorów i dźwięk mają na celu ukazanie w satyryczny sposób relacji między właścicielem a domem. Tati, który jest mistrzem szczegółu,

⁵⁰ Ibidem, s. 207.

⁵¹ Ibidem.

wraz ze scenografem Jacquesem Lagraniem i rysownikiem Pierrem Etaix, zaprojektował każdą scenę i z niezwykłą dbałością pilnował się szkiców⁵².

W scenach ze starej dzielnicy odnajdujemy cechy malarstwa Petera Breughla, gdzie pośród wielu postaci i szczegółów należy z lupą doszukiwać się ukrytych sensów. Obrazy oparte na geometrycznych kompozycjach i kolorze odnajdziemy częściej w nowym świecie zaś wieloplanowe obrazy to obrazy ze starego świata.

Geometryczność kadrów nasuwa na myśl obrazy Pieta Mondriana czy Kazimierza Malewicza, które silnie wpłynęły na architekturę⁵³. W neoplastycyzmie największą rolę odgrywa kompozycja linii i kolorów, wyróżniamy dwie podstawowe linie wertykalną i horyzontalną, trzy podstawowe kolory: żółty, czerwony i niebieski oraz trzy niekolory: biel, czerń i szarość. Sceny w domu Arpelów uwidaczniają podobne cechy stylu, co namalowany w latach 1937-1942 obraz *Kompozycja z żółtym, niebieskim i czerwonym*. Potęguje to wrażenie sztuczności tej przestrzeni, wyjęcie jej z kontekstu natury.⁵⁴

Przestrzeń przypisana Arpelom zawiera w sobie wiele informacji. Sama willa zaprojektowana została przez Lagrange'a jako pastisz modernistycznego stylu międzynarodowego⁵⁵, którego żywym przykładem są takie realizacje jak wybudowana w latach 1928-1930 willa „Savoye” Le Corbusiera⁵⁶ czy zrealizowany w 1929 roku pawilon barceloński projektu Ludwiga Miesa van der Rohe⁵⁷.

Czym charakteryzowała się architektura modernistyczna? Przede wszystkim w swoim pierwotnym założeniu miała służyć człowiekowi, ułatwić mu

⁵² Ibidem, s. 206.

⁵³ J. Białoostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, PWN, Warszawa 2006, s. 672.

⁵⁴ Reprodukacja na następnej stronie.

⁵⁵ Ibidem, s. 210.

⁵⁶ Reprodukacja na następnej stronie.

⁵⁷ Reprodukacja na następnej stronie.



Piet Mondrian, *Kompozycja z żółtym, niebieskim i czerwonym*, 1937-1942



Le Corbusier, *Willa "Savoye"*, 1928-1930



Ludwig Mies van der Rohe , *Pawilon barceloński*, 1929

życie, uczynić je bardziej funkcjonalnym. Prostota domu nowoczesnego miała wyzwolić ludzi od wszystkiego co zbędne. Jak pisze architekt i publicysta Bogdan Paczowski „miała zmienić go w dom-maszynę, rozsądną i piękną, tym samym pięknem, którym odznaczają się narzędzia i maszyny towarzyszące nam w życiu”⁵⁸. Le Corbusier poprzez idealną geometrię, konstrukcję i proporcje szukał formy, która pogodzi życie i ideał, chciał stworzyć dla człowieka warunki idealne. To główne założenie architektury modernistycznej⁵⁹.

Lata 50. nie są złotym okresem architektury modernistycznej, a raczej są już czasem refleksji nad tym, jak idea modernizmu sprawdziła się w praktyce, jak wpłynęła na człowieka i na społeczeństwo.

Tati w *Moim wujaszku* staje po stronie przeciwników i konstruuje parodię na modernizm, a na symbol nowoczesności wybrał modernistyczną willę Arpelów Podjął wyzwanie zrealizowania i wyśmiania na ekranie idei *domu jako maszyny do mieszkania*, której twórcą jest wspomniany Le Corbusier – ojciec nowoczesności, jak pisze o nim Marta Leśniakowska we wstępie do jego najważniejszego dzieła, czyli *W stronę architektury*⁶⁰. Le Corbusier, a właściwie Charles-Édouard Jeanneret-Gris, który zmienił myślenie o tworzeniu przestrzeni dla człowieka. Paczowski pisał o Le Corbusierze:

„Trzy z najbardziej rozpowszechnionych sloganów, do jakich przeciwnicy Le Corbusiera sprowadzają jego dziedzictwo, to przede wszystkim dom jako maszyna do mieszkania, która miała uwięzić człowieka w jakimś obcym mu mechanizmie, potem teoretyczny plan Voisin, który miał zgładzić zabytkową część Paryża na prawym brzegu Sekwany, i wreszcie ograniczenie architektury do mnożenia kanciastych pudeł”⁶¹.

⁵⁸ B. Paczowski, *Zobaczyć, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 177.

⁵⁹ Ibidem, s. 377.

⁶⁰ Le Corbusier, op. cit., s. 26.

⁶¹ B. Paczowski, *Ścieżki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013, s. 122.

Uważał, że prawa geometrii stanowią podstawę ładu, a oś to podstawowy przejaw społeczeństwa. Idea *domu jako maszyny do mieszkania*, która, niemożliwa do realizacji, finalnie stała się ideą *domu dla maszyn*, co ze smutkiem odkrył sam Le Corbusier, odwiedzając po latach jedną ze swoich realizacji – osiedle domów w Pessac. W swoim dziele-manifeście *W stronę architektury* Le Corbusier namawiał Francuzów do zerwania z tradycją i odcięciem się od historii. Przez prawie pół wieku architektura modernistyczna i niepohamowany pęd ku nowoczesności przyczyniły się do kształtowania społeczeństwa, które, mimo że wciąż otrząsało się z powojennej traumy, coraz częściej stawiało dobra materialne ponad relacje międzyludzkie, stawało się społeczeństwem konsumerystycznym. Jacques Tati pokazuje, jaką nadmierną dbałością otacza się rzeczy. Przed wyjściem do pracy Arpelowie nie zamieniają ze sobą ani słowa, mały Gérard również się nie odzywa. Pani Arpel zajmuje się kompulsywnym przecieraniem teczki, bramy, samochodu. Po powrocie ze szkoły Gérard również nie zamienia z matką ani słowa. Jej byt sprowadza się do utrzymywania w „jaskini” sterylnych warunków oraz karmienia potomka i dbania o jego higienę. Sposób w jaki matka komunikuje się z Gérardem to komendy związane z utrzymaniem porządku. Między Gérardem a matką nie ma innych relacji. Gdy Pani Arpel widzi umorusanego po zabawach z wujem syna, musi od razu zaprowadzić porządek. Sposób w jaki podaje mu kolację wygląda jak wizyta u szkolnej pielęgniarki – atmosfera posiłku jest chłodna i odstręczająca. „Dzięki maszynom powstanie nowy porządek pracy i odpoczynku”⁶² pisze Le Corbusier. Pani Arpel w nieskazitelnie białej kuchni wypełnionej futurystyczną maszyną, w białym, sterylnym stroju i rękawiczkach serwuje synowi zamknięte w foliowe opakowanie jedzenie. Gérard słysząc z oddali dziecięcy śmiech, ożywia się i od razu wspomina popołudnie w starej dzielnicy. W świecie państwa Arpelów liczy

⁶² Le Corbusier, op. cit., s. 143.

się tylko to, co jest nowe, co nie nosi śladów użycia. W ich świecie nie ma rzeczy noszących znamiona jakieś historii. Nie ma fotografii, obrazów, nie ma antyków, nie ma nawet książek. Nie ma w nim nośników prywatności, emocji, indywidualizmu.

Juhani Pallasmaa, zajmujący się fenomenologią architektury twierdzi, że „projekt modernistyczny w znacznym stopniu pomieścił w sobie intelekt i oko, ale zostawił na zewnątrz ciało wraz z pozostałymi zmysłami, podobnie jak nasze wspomnienia, wyobraźnię i sny”⁶³. Pallasmaa krytykuje okulocentryzm modernistów. „Żyję tylko wtedy, kiedy mogę widzieć” miał powiedzieć Le Corbusier. Architektura to dla niego przede wszystkim to, co można zmierzyć wzrokiem. Pallasmaa obwinia dominację wzroku o zanik zmysłowej jakości w architekturze⁶⁴. W efekcie doprowadziło to do poczucia izolacji, tak zwanej „samotności w tłumie“, w przeciwieństwie do miejsc historycznie osadzonych, w których obecne jest silne zaangażowanie emocjonalne i wspólnotowość. Modernistyczna architektura, idąc za terminologią antropologa Edwarda T. Halla, jest przestrzenią odspołeczniającą (sociofugal), czyli przestrzenią, która skłania ludzi do trzymania się z daleka od siebie, do zachowywania dystansu fizycznego jaki i psychicznego⁶⁵.

Myślą Tatiego było zbudowanie silnego kontrastu, dlatego też zdecydował się na odartą z liryzmu i intymności architekturę modernizmu. Dom Arpelów, choć podobny do willi La Roche Le Corbusiera, powstawał z wycinków gazet, był wyklejanką, architektonicznym *pot pourri*⁶⁶, który ma być idealnym tłem do specyficznej relacji rodzinnej, a w szerszym kontekście także dla kondycji nowego społeczeństwa. Tati pokazuje, że charakteryzuje się ono teatralnością i

⁶³ J. Pallasmaa, *Oczy skóry - Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 26.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówska, Muza S.A, Kraków 2005, s. 140.

⁶⁶ F. Penz, op. cit., s. 108-116.

zamiłowaniem do fasadowości. Widoczne jest to od pierwszej sceny, w której pan Arpel demonstracyjnie pije poranną kawę przed domem. Symbolem pozorności jest stojąca na środku ogrodu kiczowata fontanna w kształcie ryby, z której pyska leci modelowo niebieska woda. Arpelowie włączają ją jedynie dla gości. Gdy wieczorem do drzwi dzwoni pan Arpel, żona nie wiedząc, że to on rzuca się do włącznika fontanny. Tymczasem gdy ubrana w ponczo i słomkowy kapelusz sąsiadka pojawia się przy furtce, pan Arpel, sądząc, że to obwoźny sprzedawca, informuje: *Dziękujemy za dywany*⁶⁷, po krótkiej refleksji gdy dostrzega za bramą znajomą twarz, szybko włącza fontannę. Gdy nadchodzi Hulot, dźwięk dzwonka lekko szwankuje, a pani Arpel widząc wysoką postać macha jedynie ręką zaś gdy Hulot widzi włączoną fontannę od razu wycofuje się, wiedząc, że ktoś obcy jest w domu.

Hulot nie czuje się dobrze w przestrzeni, w której mieszkają jego siostra i jej mąż. Pojawia się tam tylko po to, by odprowadzić, bądź odebrać swojego siostrzeńca, który, tak jak jego wujek, wydaje się być wyjęty z tego porządku. Hulot zachowuje się bardzo ostrożnie wobec sprzętów i mebli, kieruje nim trochę ciekawość, a trochę strach. Wnętrze domu jest minimalistyczne, pustkę potęguje przerysowany dźwięk stukania obcasów, który jeszcze podkreśla ciszę. Pani Arpel jest niezmiernie dumna ze swego domu, przy wizycie kolejnych gości podkreśla oryginalność mebli, a także fakt, że wszystko jest doskonale połączone. Kilukrotnie pada z jej ust: *tout communique!*. Kolejni goście przychodzą do Arpelów niczym do muzeum, na oglądanie wnętrza i rzeczy, a nie dla pielęgnowania relacji.

Arpelowie żyją na pokaz, zachowują się tak, jakby wybudowali dom, spodziewając się podziwu innych. Są nową burżuazją, która tworzy sztuczne przestrzenie, by starannie realizować w nich klasowe rytuały. Obiad je się na

⁶⁷ Tłum. własne.

tarasie, kawę pije dwa kroki dalej przy stoliczku kawowym, a znajomych zaprasza się na garden party. Każdej porze dnia odpowiada inny strój. Rano pani Arpel ma na sobie strój roboczy, z turbanem na głowie, następnie zakłada sukienkę koktajlową, a wieczorem uniform pielęgniarki. Pan Arpel do pracy chadza w garniturze, zaś rano i wieczorem przyodziewa marynarkę domową – bonżurkę w szkocką kratę, taki sam wzór odnajdziemy na kubraczku jamnika. W niedzielne południe oboje szykują się na podjęcie gości, wówczas pan Arpel zakłada elegancki strój angielskiego ogrodnika i z małym koszyczkiem i sekatorem przycina już i tak idealnie przycięte krzewy.

Finalnie modernistyczny spektakl zostaje przerwany podczas garden party, na którym obecny jest znajomy Arpela Voltaire z żoną, jego podwładny Pichard z towarzyszką, lubiąca się w orientalnych strojach sąsiadka, oraz zagubiony Hulot. Spotkanie zorganizowano, by zapoznać Hulota z opowiadającą o swojej samotności sąsiadką Arpelów. *Jest Pani szczęśliwa. Ja jestem samotna w mojej ogromnej przestrzeni*⁶⁸ mówi kobieta przy okazji ostatniego spotkania. To nasuwa pani Arpel myśl, by poznać niezdarnego brata z ekscentryczną znajomą. Garden party zorganizowane jest z pompą. Przygotowania pokazują, że poruszanie się w przestrzeni domu i ogrodu przypomina niezdarny taniec. Pozorna funkcjonalność i iluzja trzymania pod kontrolą każdego elementu uwidacznia sposób, w jaki porządek antropologiczny dominuje wciąż nad porządkiem technologicznym⁶⁹. Państwo Arpelowie podejmują gości, pani Arpel dostaje od znajomej Picharda, przebranej w futro, sztuczne kwiaty o zapachu gumy do żucia – smutne plastikowe symulakrum. Towarzystwo siedzi w ogrodzie, w tle słychać dźwięki fontanny, niezręczna cisza zaczyna ciążyć, więc zaczynają rozmowę, którą przerywa kompulsywny śmiech znajomej Picharda. Sytuację ratuje Hulot, którego nadejście zwiastuje dźwięk popsutego dzwonka.

⁶⁸ Tłum. własne.

⁶⁹ S. Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 6-16.

Goście rozpierzchają się, Arpel zaczyna rozmowę o pracy, Hulot zajmuje się naprawianiem żywopłotu, który Gérard popsuł w trakcie zabawy, zaś Madame Arpel oprowadza panie po domu. Jedynie towarzysząca Picharda nie zachwyca się wnętrzem, mówiąc: *Bardzo tu pusto*⁷⁰. Pani Arpel odpowiada, że to jest właśnie kwintesencja nowoczesności. Przestrzeń ma sprzyjać dobrej komunikacji, ale w praktyce ją utrudnia. Gdy kończy się „oprowadzanie“, a pani Arpel pokaże już wszystkie zdobycze techniki jakie posiada w swojej sterylnej kuchni (sterylizator, elektryczną prasę do warzyw), goście zasiadają do stołu. Hulot od razu odnajduje bratnią duszę w bezpośredniej towarzyszce Picharda, reszta gości jest zde gustowana ich brakiem obycia. Pani Arpel próbuje rozdzielić niesforną dwójkę i sugeruje, by Hulot skupił się na sąsiadce, usadawia brata na modernistycznym krześle, które nie zachęca do siedzenia i wręcza „bardzo praktyczny“ stojak na drinki. Hulot próbuje się go pozbyć, wbijając w ziemię i jednocześnie odcinając dopływ wody w fontannie. Idealnie zaprojektowany i śmiertelnie poważny świat, w którym nie ma miejsca na przypadek, zaczyna się rozpadać. Tryskająca z ziemi woda oblewa gości, sztywna konwencja się kruszy. Atmosfera rozluźnia się, ludzie zaczynają ze sobą rozmawiać, bawić się. Żegnający się goście wychodzą mokrzy i brudni od ziemi. Eleganckie party zakończyło się klęską. „Społeczeństwo konsumpcji potrzebuje do istnienia swoich przedmiotów, a ujmując rzecz ściślej, potrzebuje je niszczyć. (...) Jedynie w zniszczeniu przedmioty istnieją *poprzez nadmiar* i swym zniknięciem dają świadectwo bogactwu” pisał Jean Baudrillard⁷¹. Jednakże tutaj poczucie klęski nie przynosi jeszcze przemiany. Zaraz po przyjęciu państwo Arpel przygotowują się do swojej rocznicy ślubu. W tajemnicy przed mężem pani Arpel szykuje specjalny prezent –

⁷⁰ Tłum. własne.

⁷¹ J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 54.

postanawia zainstalować nowe, samozamykające się drzwi do garażu. Pan Arpel zaś kupuje nowy samochód.

Arpelowie wjeżdżają do garażu, w którym przez przypadek zostają zamknięci. Padają ofiarami nowoczesnej techniki. Z opresji ma wybawić ich Georgette, ich pomoc domowa, która, próbując otworzyć drzwi, włącza wszystkie mechanizmy w domu – samo-otwierające się okna, fontannę, otwiera furtkę, w końcu wpada w panikę i krzyczy: *Boję się elektryczności*⁷². Dla osób ze starego porządku, takich jak Hulot, Georgette czy przyjaciółka Picharda, dom nowoczesny jest jak gabinet strachu.

Walter Benjamin pisał o architekturze modernizmu: „Domy Corbusiera nie są ani przestronne, ani plastyczne; przewiewa je powietrze! Powietrze staje się czynnikiem konstruktywnym! Żadnej roli nie grają w nich przestrzeń ani plastyka, a tylko stosunek i penetracja! Jest tylko jedna niepodzielna przestrzeń. Łupiny między wnętrzem i zewnątrz opadają“⁷³.

2.6. Podsumowanie

W *Moim wujaszku* Jacques Tati posługując się różnymi przedstawieniami przestrzeni zaprezentował zmiany, jakie zachodziły w społeczeństwie francuskim w latach 50. XX wieku. Tati wymaga od widza bardzo wyczułonej uwagi, trzeźwego spojrzenia i wrażliwego słuchu. W *Moim wujaszku* Tati eksperymentuje z dźwiękiem zdeformowanym, który podkreśla pustkę nowoczesnej przestrzeni. Nowoczesność ma w filmie fałszywy ton. Przypasowuje obu przestrzeniom charakterystyczne środki wyrazu. Stara dzielnica to natura, a co za tym idzie prawdziwość koloru i dźwięku, obecność zwierząt – psów, do których Tati miał szczególną słabość, i przypadkowej roślinności. Nowy świat to

⁷² Tłum. własne.

⁷³ W. Benjamin, op.cit., s. 469.

aromat identyczny z naturalnym. Charakteryzuje się zimnymi odcieniami i kontrastami kolorystycznymi. To świat sztucznych barwników, sztucznych materiałów i jałowych relacji. Wreszcie dzieli te przestrzenie także pod względem czasowym, stara dzielnicą uosabia czas wolny i czas świąteczny, nowa zaś to wyłącznie czas pracy, w której nawet dzień wolny charakteryzuje się swoim rozkładem. Tati snując opowieść o styku dwóch światów doprowadza nas do pytania, co przestrzeń wokół nas mówi o nas samych?

3. *Playtime* jako przedstawienie modernistycznego miasta przyszłości

„Błędem byłoby postrzegać w grze obrazów jedynie iluzję (ponowoczesną formę alienacji).“
Marc Augé⁷⁴

3.1. Tło historyczne

Na początku lat 60. Tati rozpoczął przygotowania do swojego czwartego pełnometrażowego filmu, który miał być jego opus magnum – rozwinięciem zarazem wątków poruszanych w poprzednich filmach jak i formuły komedii wizualnej. Miał wówczas silną pozycję w świecie filmu i opinię reżysera w niezwykle sposób ukazującego rzeczywistość. W 1964 roku, Tati rozpoczął pracę nad filmem. Zdecydował się nadać mu tytuł *Playtime*, ponieważ zauważył postępujący proces amerykańskiej także w sferze języka: „Ludzie mieszkają w *buildingach*, zostawiają samochody na parkingach, jedzą w *snackach*, robią zakupy w *drugstore'ach* albo supermarketach. A więc *play* czyli zabawa i *time* czyli czas. Mam nadzieję, że słowo *playtime* wejdzie kiedyś do słownika francuskiego“⁷⁵.

Wraz z Jacquesem Lagrangem napisał scenariusz, po czym ruszył z pracami nad scenografią, która odgrywała, tak jak w poprzednim filmie, niebagatelną rolę. W poszukiwaniu odpowiedniego planu zdjęciowego Tati odbył kilka zagranicznych podróży od Monachium po Belgrad i nowo otwarte lotnisko w

⁷⁴ M. Augé, op. cit., s. 82.

⁷⁵ J. Gębski, op. cit., s. 18.

Arlanda koło Sztokholmu. Wrócił jednak do Francji, gdzie planował kręcić na lotnisku Orly i w La Défense, ultranowoczesnej i mocno zdehumanizowanej paryskiej dzielnicy biznesu, której budowa rozpoczęła się w 1958 roku jeszcze za rządów de Gaulle'a. Niestety koszty wynajmu tych obiektów były zbyt wysokie jak na planowany budżet produkcji. Dlatego też Tati zdecydował się na oryginalny jak na tamte czasy pomysł wybudowania makiet wybranych budynków z La Défense i hali odlotów Orly, niektórych nawet w skali 1:1. Żartowano wówczas, że Jean-Luc Godard przy pracy nad futurystycznym *Alphaville* korzystał ze współczesnej architektury, a Tati kręcąc czasy obecne buduje własne miasto⁷⁶. Skonstruowaniem całej dekoracji do *Playtime* zajął się Eugen Romain, on był wykonawcą projektów, jednakże twórcą Tativille był sam Tati. Wybudowanie w Vincennes, na obrzeżach Paryża, makiety miasta okazało się ogromnym przedsięwzięciem. Jednak Tati zdecydował się postawić wszystko - rodzinny dom, cały majątek, swoje zdrowie - na jedną kartę. Prasa spekulowała, że budżet produkcji wynosi od 5 aż do 20 milionów franków⁷⁷. *Playtime*, które według Tatiego miało być dziełem jego życia, ostatecznie okazało się ogromną - nie tylko finansową - porażką. W 1965 roku ruszyły zdjęcia. Po raz pierwszy Tati użył obiektywu 70 mm. Takie rozwiązanie pozwoliło mu na stworzenie przestrzeni, w której można swobodnie śledzić zdarzenia na ekranie, wiele czynności jednocześnie. Obiektyw 70 mm świetnie nadawał się do ujęć z dużymi przestrzeniami architektonicznymi. Fakt, że Tati użył go w całym filmie, wskazywał na niezwykłą wrażliwość jeśli chodzi o zachowanie perspektywy przestrzeni⁷⁸.

⁷⁶ M. Chion, op. cit., s. 78.

⁷⁷ D. Bellos, op. cit., s. 243.

⁷⁸ F. Penz, op. cit., s. 108-116.

Playtime ukończono w 1967 roku. W tym samym roku, w którym Guy Debord wydał *Spółczesność spektaklu* i na rok przed wydarzeniami Maja 1968, do którego *Playtime* stanowi swego rodzaju preludium.

Rok 1968 zapisał się w historii jako rok buntu. Buntowała się Czechosłowacja, Stany Zjednoczone, Japonia i Włochy. Buntowała się też Francja i Polska. W każdym z tych krajów bunt miał inny przebieg. Różne były też jego motywacje i rezultaty. W pierwszym dniu francuskiego Maja '68 pisano w „Le Monde”, że „Francja się nudzi”⁷⁹. Jednak okazało się, że zapoczątkowany „z nudów” studencki bunt przerodził się w falę strajków, która przelała się przez całą Francję i była katalizatorem rewolucji społecznej i politycznej. Na ulice wyszli studenci, robotnicy, a nawet urzędnicy odrzucający władzę instytucjonalną i gotowe normy, ale też sztywny gorset obyczajowy. Miało to swoje odbicie w sposobie traktowania ciała i ubierania się. We Francji nastąpiła era dzinsu, mężczyźni zrezygnowali ze sztywnych koszul na rzecz luźniejszego polo, pojawiły się w modzie motywy etniczne. Nadal obowiązywał paryski zakaz noszenia spodni przez kobiety, ale nie był on w żaden sposób respektowany. Kobiety zyskały większe prawa, mogły wreszcie stanowić o sobie, założyć konto w banku. Zniesiony został także zakaz aborcji i antykoncepcji⁸⁰. Maj '68 przyniósł wolność, ale także refleksję na temat dotychczasowego podejścia do świata materialnego.

Powojenne lata były dla Francji okresem gwałtownego rozwoju technologicznego oraz produkcji i konsumpcji na masową skalę. Paryscy studenci nie chcieli być niewolnikami świata materialnego, dążyli do wyzbycia się wewnętrznej pustki, powrotu do tradycji, dążyli do czegoś więcej niż Sylvie i Jérôme z powieści Georges'a Pereca. Debiutancka powieść pisarza to historia młodego małżeństwa, którego jedynym celem jest kolekcjonowanie rzeczy. Sen

⁷⁹ J. Potel, *Ten śliczny miesiąc maj*, w: *Rewolucje 1968*,

red. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 191.

⁸⁰ A. Prost, *Zarys historii Francji XX wieku*, tłum. J. Błońska, Universitas, Warszawa, 1997. s. 153.

z powiek spędza im fakt, iż nie mogą pozwolić sobie na zakupy w Londynie, a czas wolny spędzają na poszukiwaniu kaszmirowych kompletów z drugiej ręki i dotykaniu welurowych foteli. Po 1968 roku *Rzeczy*⁸¹ zyskały podwójną wartość jako portret pokolenia konsumentów. W *Playtime* Tati zawarł obraz społeczeństwa odcinającego się od tradycyjnych wartości i historii na rzecz zhomogenizowanej i nieprzyjaznej człowiekowi nowoczesności. Tati zamieszcza satyrę na technokratów, amerykańizację i witrynowość nowej rzeczywistości, „przeprojektowanych” strojów i sztucznych kwiatów wpiętych w kapelusze amerykańskich turystek. Po latach Tati żartował, że dzięki *Playtime* też stał na barykadach.

W *Kłopotach z kulturą* Clifford podkreśla, że wiek XX to przede wszystkim wiek bezprecedensowego wzrostu mobilności. Jak pisze Dariusz Czaja w *Inne przestrzenie, inne miejsca* coraz więcej ludzi „zamieszkuje świat” korzystając z samochodu i samolotu. Współczesny świat trwa w ciągłym ruchu, w zmianie, „w nieustającej oscylacji jeszcze niedawno obcych sobie światów; w ich zderzaniu i potykaniu się o siebie; w ich wzajemnym dystansie i przenikaniu”⁸².

W *Routes. Travel and translation in the Late Twentieth* Clifford ukazuje świat jako serię ruchomych obrazków i portretuje współczesność jako przestrzeń podróżujących, przemieszczających się obszarów kulturowych. Wskazuje na miejsca szczególnie dla współczesności istotne ze względu na swój przejściowy charakter i symboliczny potencjał.

Szczególne miejsce w rozdziale o *Playtime* należy poświęcić kategorii, która stanowi miarę epoki, miarę nowoczesności czyli *nie-miejscu*. W rozumieniu Marca Augé pojęcie to odnosi się do tych miejsc, które są antytezą przestrzeni domowej i oswojonej, przeciwieństwem miejsca, które można definiować jako

⁸¹ G. Perec, *Rzeczy*, tłum. A. Tatarkiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa, 1982.

⁸² D. Czaja, *Nie-miejscu. Przybliżenia, rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wyd. Czarne, Wołowiec 2013, s. 9.

tożsamościowe, relacyjne i historyczne, jako zbiór elementów współistniejących w pewnym porządku. W swoim eseju *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* z 1967 roku Augé pisze:

„Hipoteza, której tu bronię, głosi, że hipernowoczesność wytwarza nie-miejsca, to znaczy przestrzenie same nie będące miejscami antropologicznym – inaczej niż to się dzieje w nowoczesnościach Baudlaire’owskich – nie integrują miejsc dawnych: te zaś, spisane, sklasyfikowane i awansowane do roli „miejsc pamięci“, zajmują w niej miejsce ograniczone i specyficzne”⁸³.

Tati w swoich obrazach przedstawia świat, w którym pamięć i historia wypierane są przez świat bez imienia i punkty tranzytowe. To wątek, który pojawia się we wszystkich trzech przedstawianych w pracy filmach. W *Playtime* jest on jednak najbardziej widoczny, gdyż jest to obraz, w którym Tati próbował usunąć głównego bohatera i oddać główną rolę nowoczesnej przestrzeni, a zarazem opowiedzieć o człowieku w tej przestrzeni i o jego roli w coraz bardziej techniczonym świecie.

Fabuła *Playtime* osnuta jest wokół przjazdu grupy amerykańskich turystek na 24-godzinną wycieczkę do Paryża. Jest to kolejny przystanek w ich europejskim tournée. Przyjeżdżają do hotelu, który stanowi stację przesiadkową dla kolejnych grup turystów. Na ruchomych schodach mijają się grupy takich samych Amerykanek. Hulot pojawia się w filmie już na samym początku w postaci zmultiplikowanych sobowtórów rozproszonych w lotniskowym tłumie. Widz jest zdezorientowany, rozpoznaje płaszcz i fajkę, ale dopiero w scenach „miejskich“ pojawia się prawdziwy Hulot, który przyjechał do nowoczesnej dzielnicy, by spotkać się z panem Giffardem. Do spotkania jednak nigdy nie dochodzi, Hulot błąka się po Nowym Paryżu i przez przypadek poznaje młodą Amerykankę

⁸³ M. Augé, op. cit., s. 53.

Barbarę, która zdaje się być jego pokrewną duszą. Hulot snuje się w *Playtime* po peryferiach kadru, nie jest tutaj postacią znaczącą, gdyż zamiarem Tatiego było pokazanie portretu zbiorowości. *Playtime* to film małych historii, jego głównym elementem konstrukcyjnym jest obserwacja.

3. 2. Lotnisko jako punkt tranzytowy

W *Playtime* Tati oprowadza widzów po Paryżu, którego dawne historyczne centrum zostało zepchnięte na obrzeża. Teraz to nowoczesna dzielnica, odpowiednik La Défense, a nie wieża Eiffla czy Montmartre, jest przestrzenią reprezentacyjną stolicy Francji. To tu przyjeżdżają turyści podziwiać nowoczesną architekturę i najświeższe nowinki technologiczne.

Tati kieruje się w filmie metodą eliminacji. Ogranicza dekoracje, dialogi redukuje do minimum, a postać Hulota wyrywa z kontekstów zarysowanych w poprzednich filmach i przedstawia go jako człowieka znikąd⁸⁴. Rezygnuje z kojarzoną z naturą i witalnością zieleni⁸⁵ na rzecz zimnej szarości. Jak pisał Zygmunt Bauman: „Nie każde życie miejskie jest nowoczesne, ale wszelkie życie nowoczesne jest życiem miejskim”⁸⁶.

Gdyby chcieć określić, kto jest w *Playtime* głównym bohaterem, to byłyby to niczym wyjęte z futurystycznego manifestu hasła: miasto i masa. W pierwszym ujęciu Tati pokazuje wieżowiec o szklanej szaro-niebieskiej fasadzie, na tle niebieskiego nieba. Architektura dominuje nad naturą. Niczym w twórczości polskiej malarki Marii Kiesner⁸⁷, gdzie architektura stanowi dominantę

⁸⁴ M. Chion, op. cit., s. 27-31.

⁸⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego t. 2*, Arkady, Warszawa 1981, s. 556.

⁸⁶ Z. Bauman, *Wśród nas nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zajdler-Janiszewska, Humaniora, Poznań 1997, s. 145.

⁸⁷ Reprodukacja na następnej stronie.



Kiesner Maria, [15], *nowa praca*, 2011

kompozycyjną obrazów. Artystka maluje cały czas ten sam motyw – architekturę na tle nieba, bryły w określonej sytuacji świetlnej. Kiesner maluje konkretne budynki jednakże oczyszcza je ze sztafażu sprawiając, że zostają wyjęte z kontekstu. Budowle w jej obrazach pozostają w sferze beczasowości i niedookreśloności, tak samo jak u Tatiego.

Kolejną przestrzenią, którą pokazuje Tati jest lotnisko. Jest to sztandarowy przykład *nie-miejsca*, które Marc Augé definiuje jako miejsce anonimowe, do którego dostęp ma praktycznie każdy. Jest to miejsce tranzytowe umożliwiające ciągły ruch, przepływ, zmienność.

Nie-miejsca nie są związane z żadną wspólnotą, nie budują relacji, nie tworzą tożsamości, ale tylko podobieństwo i samotność. Lotnisko w *Playtime* wzbudza na początku ambiwalentne uczucia, widz nie do końca jest w stanie zidentyfikować miejsce. Pojawienie się siostr, pielęgniarki, a także sterylna i wszechobecna stal, utrudniają rozpoznanie wnętrza, które bardziej przypominają szpitalną izbę przyjęć niż lotnisko. Czy Tati chce nam powiedzieć, że w nowoczesnym świecie wszędzie jest tak samo? „Nie podoba mi się dzisiejsza uniformizacja, w naszych czasach zdaje mi się, że zawsze używam tego samego krzesła. Gdy siedzę w kafejce na Champs Élysées czuję się jakbym był na lotnisku“ – powiedział Tati w wywiadzie udzielonym Bazinowi i Trauffautowi⁸⁸. Tę ambiwalencję miejsca, Tati stale podkreśla w filmie. Bawi się uniformizacją przestrzeni jaką zapoczątkował Le Corbusier, bawi się również z widzem, zastawiając na niego wizualne pułapki. W scenie na lotnisku identyfikacja miejsca nie wynika z obrazu, ale z dźwięku. Dopiero gdy widz słyszy głos informujący o przylotach i odlotach, orientuje się gdzie jest. Dźwięk mówi także bardzo dużo o przestrzeni w sensie technicznym. Mówi widzowi o materiałach z jakich jest wykonana podłoga, fotele. Ta przestrzeń niezwykle rezonuje dźwięk, każdy

⁸⁸ A. Bazin, F. Trauffut, *Entretien avec Jacques Tati*, „Cahiers du cinema” 1958, nr 58, s. 2.

szmer, każde słowo słycać głośniejsz, intensywniej. Tati operuje dźwiękiem również w celu zbudowania gagu, nie należy zapominać, że to jednak twórca komediowy, który swój film w dużym stopniu kierował także do publiczności *Wakacji Pana Hulot* i *Mojego wujaszka*. Dzięki dźwiękom właśnie, podkreśla „odspołeczniający“ charakter przestrzeni lotniska, w której nie można, nie zwracając na siebie uwagi, rozmawiać z drugą osobą. Pełniejszą identyfikację miejsca przynosi nam dopiero scena, gdy Amerykanka Barbara, siedząc w autobusie, ogląda się za siebie. Amerykańskie turystki przyleciały do Paryża tylko na 24 godziny. Podczas kilkudniowego tournée po Europie, miejsca mogą się zlewać, mylić się – napis „Aéroport de Paris“ jest więc ostatecznym potwierdzeniem miejsca aktualnego pobytu. W czasach hulającego modernizmu, gdy architektura w różnych miejscach świata jest podobna, łatwo stracić orientację, gdy ciągle przebywa się w podróży. Turysta zamiast oglądać i przeżywać rzeczywistość, koncentruje się na robieniu zdjęć. Bo to zdjęcia są dowodami, że faktycznie było się w danym miejscu, rozwiewają wątpliwości – „świat widzimy jako zbiór wszelkich możliwych fotografii“⁸⁹.

3.3. Miasto jako przestrzeń iluzji

Na temat iluzoryczności nowoczesnej architektury Tati ironizuje w późniejszej scenie w biurze podróży, gdzie na różnych plakatach reklamujących oferowane destynacje widnieje ten sam wieżowiec, zmieniają się tylko drobne „detale“, jak czubek Big Bena czy kobieta w kimonie, oraz nazwy miast. Tati mówi, że podróżowanie w tych czasach jest dużo łatwiejsze, ale po co wyjeżdżać jak wszędzie jest tak samo? Apogeum iluzji, jaką może wytworzyć architektura jest scena w biurowcu, wzorowanym na pierwszym w La Défense budynku ESSO,

⁸⁹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2011, s. 12.

gdzie nieporadny Pan Hulot błądzi, próbując odszukać Giffarda, z którym był umówiony na spotkanie. Architektura tworzy skomplikowany labirynt, w którym niemożliwe staje się swobodne, bezpieczne poruszanie. Szklane, sterylne konstrukcje sprawiają, że ciężko odróżnić to co wewnątrz i to co na zewnątrz.

Filozofka i teoretyczka kultury, Ewa Rewers, definiuje architekturę tymi słowami:

„to nic innego jak równoczesność przestrzeni i zdarzeń, zapis sprzeczności między nieruchomym przedmiotem, mobilnym człowiekiem i zmieniającym się w czasie kontekstem. To gwałtowna, czasem jednocześnie przyjemna, dionizyjska z natury, konfrontacja różnych przestrzeni i typów aktywności.“⁹⁰

Przestrzeń pozbawiona zostaje pewnych odnośników, miejsc, o których możemy powiedzieć „to tu“. Mimo mnogości strzałek i tablic informacyjnych odnalezienie się sprawia duże trudności, przypomina się mantra pani Arpel, która powtarzała „Tout communique“. Jednak Hulot nie zostaje wprowadzony do tej przestrzeni bez ostrzeżenia. W monochromatycznym wymiarze pojawia się kolor. Gdy w hallu starszy portier próbuje obsłużyć skomplikowaną centralę, zapala się intensywnie czerwona lampka. Tati używa kolorów oszczędnie, ale gdy to robi, jest to bardzo przemyślane. Scenę z czerwoną lampką i nadchodzącym Giffardem, kręcono trzy dni. Ujawnił się tu perfekcjonizm Jacquesa Tati, który kręcił tę scenę z różnymi odcieniami czerwieni, aż uzyskał odpowiedni — wychodzący na przeciw oku⁹¹. Centrala, którą próbuje obsłużyć portier, jest też metaforą współczesnej komunikacji, która ogranicza się do wciśnięcia odpowiedniego guzika.

⁹⁰ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 96.

⁹¹ Za filmem: *Notes de tournage avec Sylvie Baudrot*, reż. J. Deschamps, Francja 2003.

Gdy Hulot podąża za Giffardem długim prostym korytarzem, jeszcze nie wie, że ten pozorny ład stanie się labiryntem, z którego nie będzie można się tak łatwo wydostać. Hulot, pochodzi ze starego świata i jest tylko gościem w nowej rzeczywistości, ze swoją fajką i kolorowymi skarpetkami nie pasuje do monochromatycznego, nieznanego mu Paryża. Jest przestraszony niemożliwą do ogarnięcia przestrzenią, nowoczesna architektura mąci mu zmysły. Gdy myśli, że wchodzi do pomieszczenia, które okazuje się windą, pojawia się kolejne kolorystyczne ostrzeżenie. Żółte światło w windzie przybiera zielonkawy odcień, co według koncepcji koloru Kandinskiego ma chorobliwy, niepokojący charakter⁹². Wieżowiec ten nie jest intencjonalnie zorganizowaną architektoniczną przestrzenią, która ma pełnić funkcje labiryntu⁹³. Jest przestrzenią która miała być funkcjonalną „maszyną do pracy“, stworzona z myślą o człowieku, uproszczona i skomponowana według lecorbusierowskiej idei. A nie zdehumanizowaną, tak jak przedstawia ją Tati.

Ciekawą kwestią odnoszącą się do modernistycznej myśli jest też kompozycja kadru. Warto zwrócić uwagę na scenę, w której przestrzeń biurowa pokazana jest z perspektywy Hulota. Le Corbusier pisał: „Linia kompozycyjna to środek, nie recepta. Jej wybór i sposoby wyrazu są integralną częścią tworzenia architektury“⁹⁴. Tę ideę, intencjonalnie bądź nie, wykorzystuje Tati w filmie *Playtime* – w ujęciu, w którym pokazuje przestrzeń biurową podzieloną liniami równoległymi. Linia kompozycyjna wprowadza porządek umysłowy, „przydaje dziełu eurytmii“⁹⁵, a także wzmacnia wymowę estetyczną poszczególnych ujęć. Schemat kompozycyjny nigdy nie jest wyrwany z kontekstu, z programu modernistycznego. W sposobie kompozycji Tatiego ujawnia się malarski

⁹² M. Rzepińska, op. cit., s. 554.

⁹³ K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 62.

⁹⁴ Le Corbusier, op. cit., s. 115.

⁹⁵ Ibidem, s. 121.

linearyzm. Reżyser docenia wartość dekoracyjną linii, która, jako że porządkuje przestrzeń i umysł, powinna ułatwiać poruszanie się. Tati pokazuje, że rzeczywistość podporządkowana linii, w tak purystyczny sposób, obdarta z miejsc symbolicznych i historycznych prowadzi do alienacji i zagubienia.

3.4. Paryż – miasto, którego nie ma

Gdzie się podział w *Playtime* znany z fotografii, stary Paryż, ze swoim symbolem – wieżą Eiffla? Czy tak będzie wyglądał Paryż przyszłości? Tak XIX-wieczny pisarz Arsene Houssaye opisywał Paryż roku 2855:

„Goście przybywający do nas z Saturna lub Marsa zapominali krajobrazów swych oczyszczonych planet! Też Paryż jest stolicą stworzenia! (...)

Gdzie jesteście teraz, Pola Elizejskie, ulubiony temat nowelistów roku 1855? (...) W tej alei, brukowanej żelaznymi rurami, przykrytej kryształowymi stropami, brzęczą pszczoły i trutnie świata finansów!”⁹⁶.

Amerykańskie turystki nie wydają się zawiedzione wizją nowoczesnego Paryża, bardziej niż widok starej kwiaciarki interesuje je wystawa wynalazków nowego świata. Kwiaciarka jest w tej przestrzeni elementem wyraźnie nie pasującym, pęknięciem, który burzy idealny monochromatyczny świat. Mimo, że kapelusze amerykańskich turystek przyozdobione są sztucznymi kwiatami, to jednak są one z porządku syntetycznego. Tati konstruuje scenę z kwiaciarką na silnym kontraście narracyjnym. Podczas, gdy Barbara próbuje zrobić zdjęcie kwiaciarce, zza stoiska wychodzą amerykańscy chłopcy (scenie towarzyszy pojawienie się głośnej, nieprzyjemnej dla ucha muzyki). Dodatkowo zdjęcie wykonuje Barbarze amerykański żołnierz. Tati potęguje tym samym zetknięcie

⁹⁶ W. Benjamin, op. cit., s. 228.

dwóch porządków. Paryska kwiaciarka wprowadza sentymentalny powiew, którego spośród Amerykanek szuka jedynie młodziutka Barbara. Tylko ona zauważa ukazującą się, niczym fantom na zimnoszarej tafli szkła, wieżę Eiffla, tylko ona wzdycha do fragmentu mostu Aleksandra III czy bazyliki Sacré Coeur. W tym przerysowanym, nazbyt nowoczesnym świecie, tylko Hulot i Barbara są postaciami autentycznymi, bratnimi duszami, nieco nieporadnymi, ale czerpiącymi prawdziwą radość z odnajdywania elementów prawdziwego Paryża, a nie miasta iluzji. Jedną z bardziej wzruszających scen jest ta, w której Barbara, odpakowując prezent od Hulota – apaszkę z paryskimi motywami, ma poczucie, że mimo wszystko doświadczyła tego prawdziwego Paryża, subtelnie ukrytego przez Jacquesa Tatiego w szczegółach.

Substytutem znanych paryskich zabytków jest w *Playtime* wystawa wynalazków. Tati wykorzystuje tę formułę przestrzenną, która zawitała do Paryża wraz z nowoczesnością, by pokazać inny wymiar turystyki, a także społeczeństwo konsumpcyjne. Motyw wystawy pojawi się jeszcze w twórczości Tatiego w kolejnym analizowanym filmie – *Trafic*.

Walter Benjamin poświęca wystawie światowej w *Pasażach* obszerny rozdział, gdyż sam Paryż miał długą historię urządzania ekspozycji produktów. Pierwsza wystawa narodowa, poprzedzająca wystawy światowe odbyła się w 1798 roku na Polu Marsowym. Eksponowano tam najnowsze zdobycze francuskiego przemysłu. Benjamin pisał: „Wystawy światowe są to miejsca pielgrzymek do fetysza towaru”⁹⁷ oraz „Wszystko oglądać, niczego nie dotykać”⁹⁸. Te zdania pasują również do wystawy w modernistycznej wersji. W *Playtime* turystki i Hulot oglądają z zaciekawieniem zdobycze współczesności – składane okulary, ułatwiające malowanie oczu, szczotka do zmiatania z latarką,

⁹⁷ W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975, s. 226.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 228.

„bezglóśne“ drzwi czy antykizujący kosz na śmieci ukryty w greckiej kolumnie podkreślający absurdalną symbiozę klasyki z nowoczesnością. W mieszaninie języków jaką słyszymy w tej scenie wyłaniają się wyrazy zachwyty i uznania praktyczności prezentowanych tam projektów. Wystawa ukazana jest niczym współczesny odpowiednik muzeum, zamiast obrazów artystów wystawiane są nowoczesne gadżety. Baudrillard twierdzi, że choć maszyna jest symbolem społeczeństwa przemysłowego to gadżet, który definiuje on jako przedmiot konsumpcji nie posiadający obiektywnej funkcji, odnosi się już do społeczeństwa post przemysłowego. Gadżet to coś użytecznego i bezużytecznego zarazem⁹⁹.

W przestrzeni wystawy, ale też w przestrzeni miasta, Tati umieszcza szyldy reklamowe i plakaty, pokazuje, że produkty w nowoczesnym świecie atakują nas z każdej strony. Widzimy to na przykład w scenie, w której Barbara patrzy na miasto przez okno swojego hotelowego pokoju. Wówczas zamiast panoramy miasta, widzi tylko rzędy rozświetlonych w wieżowcach okien i mrugające na zmianę, kolorowe neony. Jednocześnie w radiu słyszy francuską reklamę zmywacza do paznokci *quick-cleaner*. Wyłącza radio.

3.5. Hotel – topos nowoczesności

Hotelowy pokój Barbary wygląda niczym modernistyczna cela zakonna – pojedyncze łóżko, szare ściany i szare geometryczne meble przypominające nie kojarzące się z wygodą projekty Gerrita Rietvelda czy Miesa van der Rohe. Barbarę bardziej niż nowoczesne wnętrza zachwyca ludzki gest klasycznie ubranej pokojówki, która nie chce przyjąć napiwku za wyprasowanie sukienki. Okazuje się, że w tej skomercjalizowanej przestrzeni jest jeszcze miejsce na proste, ludzkie gesty.

⁹⁹ J. Baudrillard, op. cit., s. 142.

Hotel, „prawdziwy topos późnej nowoczesności“, w którym zatrzymała się Barbara ukazany jest przez Tatiego podobnie jak lotnisko czy biurowiec. To miejsce bez charakteru. „Hotel, podobnie zresztą jak dworzec, terminal lotniczy, szpital: miejsce, przez które przechodzisz, w którym spotkania są przelotne, przypadkowe“¹⁰⁰. Tati wodzi widza za nos, nie wiadomo, gdzie jesteśmy bo wszędzie jest tak samo. Tylko kolejne autokary z podróżnymi mówią, że jesteśmy przed hotelem, który – niczym fabryka – produkuje zadowolonych turystów.

Budynek hotelu wygląda tak samo jak biurowiec, po którym błądzi Hulot. Jak twierdził krytyk architektury Reyner Banham, pudełko ze szkła stało się najczęściej używaną formą w architekturze modernistycznej na całym świecie ¹⁰¹. Następuje proces powszechnej uniformizacji dzięki architekturze.

3.6. Mieszkanie – gdzie prywatne staje się publicznym

Kolejną przestrzenią, na którą Tati przeniósł lecorbusierowskie wzorce jest mieszkanie Schneidera, które jest prawdziwą „maszyną do mieszkania“ przypominającą tę z *Mojego wujaszka*. Salon, oddzielony od ulicy wielką szybą, jest miejscem, w którym zaciera się to co publiczne i prywatne. Dla Le Corbusiera ideałem „Nowego Człowieka“ jest nagi mężczyzna, człowiek pozbawiony wstydu, to dla niego tworzone są sterylne domy o wielkich przezroczystych szybach. Purystyczne wnętrza miały kojarzyć się ze szpitalem, laboratorium czy klasztorną celą¹⁰². Mieszkanie Schneidera jest niczym wystawa sklepową, oddane na widok publiczny. Wystrój ograniczony jest do minimum – fotele i telewizor wbudowany w ścianę, który jest główną rozrywką mieszkańców. Wystrój mieszkania jest

¹⁰⁰ J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Londyn 1997, s. 17.

¹⁰¹ R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyn“*, tłum. Z. Drzewiecki, WAIF, Warszawa 1979, s. 322.

¹⁰² Le Corbusier, op. cit., s. 34.

podporządkowany ustawieniu telewizora. Podczas wizyty w domu Schneidera Tati pokazuje długie ujęcie, w którym przez ogromne szklane okna jawi się niebieska iluminacja niebieskiego światła płynącego z telewizyjnych ekranów, na których jednocześnie Schneider i przypadkowo mieszkający obok Giffard oglądają pojedynek bokserski. Mieszkania obok wyglądają tak samo, nie ma miejsca na indywidualność – tylko higiena, pozorna funkcjonalność i wygoda.

3.7. Upadek społeczeństwa spektaklu

Sceną prawdziwie demaskującą – społeczeństwo konsumpcyjne i iluzję nowoczesności – jest otwarcie restauracji Royal Garden. Już sama nazwa jest przewrotna, bo królewski ogród kojarzy się z feerią barw i bujną roślinnością, podczas gdy w Royal Garden królują sztuczne kwiaty i monochromatyczność. Modernistycznie zaprojektowane wnętrza i wytworni goście, których modowe stylizacje zainspirowały Jacquesa Esterela do stworzenia modernistycznej kolekcji ubrań¹⁰³, obnażają misternie zbudowany świat, który ma zaspokoić głównie oko. Restauracja otwiera się nieco przed czasem, podczas gdy robotnicy kończą jeszcze ostatnie prace, a kuchnia nie jest gotowa na przyjęcie gości. Rozpoczyna się seria pomyłek i gagów trwająca całą noc, czyli prawie połowę filmu: od przyjazdu pierwszych gości srebrnym rolls-royce'em aż do wspólnego śniadania w *drugstorze*.

Do Royal Garden przybywają Amerykanki, które w rzeczywistości były żonami amerykańskich żołnierzy stacjonujących we Francji, przybywają autentycznie wielcy przemysłowcy, w tym prawdziwy dyrektor Volkswagena. Tatiemu bardzo zależało na autentyczności tej sceny, która prezentuje burzenie sztuczności nowoczesnego świata. Zależało mu, żeby do filmu zaangażować

¹⁰³ Za filmem: *Sur le plateau du Tativille*, Francja 1966.

prawdziwych kelnerów, takich, którzy na ekranie jednym ruchem ręki poprawiają rybę na talerzu i włosy na głowie, żeby w ich zachowaniu była naturalna nonszalancja. W Royal Garden kelnerzy – podobnie jak goście – przechadzali się niczym na pokazie mody.

Scena w restauracji skonstruowana jest z serii małych historii dziejących się jednocześnie, prezentujących cały wachlarz ludzkich zachowań: ktoś się upija, ktoś awanturuje, ktoś zakochuje, przy czym cały czas obserwujemy rozpadanie się restauracyjnej dekoracji. Symboliczną rolę pełni krążąca po stolikach ryba, Turbot à la royale, która jest trzykrotnie prezentowana i wykwintnie przygotowywana na oczach gości, lecz nigdy nie zostaje im podana. Tati tworzy w ten sposób spektakl, który jest drwiącym komentarzem na temat obiektów pożądania w społeczeństwie konsumpcyjnym. Ten kulinarny pokaz zaspokaja tylko potrzeby wzrokowe, fizjologicznych już nie. Koniec końców nowo-otwarta restauracja Royal Garden zaczyna się walić, odpadają płytki podłogowe, boazeria, kończy się jedzenie, psuje się klimatyzacja. Czy upadkiem Royal Garden Tati wieści upadek społeczeństwa spektaklu? Na temat tej sceny jak i całego filmu wypowiedziałby się na pewno Guy Debord i uznałby za przekształcenie autentycznego życia w spektakl alienacji. Zasadniczym elementem narracji Deborda w *Społeczeństwie spektaklu* jest niewątpliwie istota człowieczeństwa, zaburzona przez konieczność pracy i konsumpcji, która stała się drugim, obok wytwarzania, obowiązkiem. Spektakl nie jest według Deborda reprodukcją czegoś autentycznego. „Społeczna funkcja spektaklu polega na konkretnym wytwarzaniu alienacji”¹⁰⁴ – czytamy w *Społeczeństwie spektaklu*, reguły *spektakularyzacji* wyznacza również alienacja pracy (stąd propozycja sytuacjonistów, by nigdy nie pracować), komercjalizacja sztuki oraz

¹⁰⁴ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PiW, Warszawa 2006, s. 43.

wszechobecna kontrola. Jean Baudrillard w *Spółeczeństwie konsumpcyjnym*, w rozdziale *Playtime czyli parodia usług* pisze o filmie tak:

„*Playtime* (...) porusza się między tradycyjnym cynicznym sabotażem, a złośliwą i okrutną parodią świata usług (cały epizod rozgrywający się w snobistycznej luksusowej restauracji, w której wystygła ryba przechodzi z jednego stolika na drugi, gdzie dochodzi do awarii instalacji i gdzie ukazana zostaje cała perwersyjność struktur recepcyjnych i rozkład świata, który jest po prostu nazbyt nowy a instrumentalną jałową funkcjonalnością poczekalni, recepcji, foteli i stanowiących dekoracyjny roślin, szklanych fasad i niczym niezakłóconej, niekończącej się komunikacji, a wszystko w lodowatej atmosferze troski, pośród niezliczonych gadżetów i w sterylnym nieskazitelnym otoczeniu”¹⁰⁵.

Royal Garden uległo kompletnemu rozpadowi w rytmach jazzu i grającej na pianinie Barbary. „Katastrofa“, a następnie intencjonalny demontaż paradoksalnie ociepliły pretensjonalną i napiętą atmosferę panującą w restauracji, goście oddali się dzikiej zabawie i własnej animacji przestrzeni.

Po zabawie, gdy słońce zaczęło się już odbijać od szklanych fasad wieżowców, część gości przeniosła się do pobliskiego *drugstore* – sklepu połączonego z kawiarnią, gdzie kontynuowali zabawę. Miasto zaczyna budzić się na nowo, a Barbara wraz ze swoimi towarzyszkami opuszcza Paryż, by udać się do kolejnej europejskiej stolicy na 24-godzinne rozeznanie kolejnego *nie-miejsca*. Na pożegnanie dostaje jeszcze od Hulota souvenir – apaszkę ze wzorem wieży Eiffla, aby chociaż na koniec zaznała namiastki prawdziwego Paryża, który został przykryty przez zasłonę nowoczesności.

¹⁰⁵ J. Baudrillard, op. cit., s. 224.

3.8. Podsumowanie

Film ten pokazuje, jak architektura może stymulować społeczeństwo i że zaufanie sztuce nie zawsze jest tym, co dobre dla człowieka. Czwarty film Jacquesa Tati nie został dobrze przyjęty przez publiczność ani w Europie, ani w Stanach Zjednoczonych. Był monumentalną porażką, która uczyniła z Tatiego bankruta.

Przygotowując się do pracy nad *Playtime* Tati poprosił grupę ludzi, aby pokolorowali czarnobiałe fotografie lotniska Orly, nikt nie odtworzył ich zgodnie z rzeczywistością. Eksperyment pokazał, że dla każdego kolor nie jest czymś co zapamiętuje i akceptuje jednakowo, z wyjątkiem kilku oczywistości na przykład czerwonych autobusów w Londynie czy żółtych taksówek w Nowym Jorku. Barwy postrzegane są subiektywne, więc można nimi manipulować, aby wzmocnić efekt filmowy. Kolory bądź ich brak podkreślają w *Playtime* jednostajność architektury, nagłe wprowadzenie intensywności koloru akcentuje detal lub sygnalizuje widzowi, aby zwrócił uwagę na konkretną osobę.

W wywiadzie dla „Cahiers du cinéma” Tati powiedział, że umiejscawia się na planie niczym malarz, który maluje płótno i porównał *Playtime* do współczesnej sztuki abstrakcyjnej, która zrezygnowała z funkcji figuratywnej i zastąpiła ją estetyczną kompozycją koloru i linii¹⁰⁶. *Playtime* jest zatem kompozycją koloru, kształtów i światła, pozbawioną silnego narracyjnego kręgosłupa, i w tym sensie, można nazwać go filmem abstrakcyjnym, ale poza tym w wielu kwestiach jest, odwołując się do terminologii z zakresu historii sztuki, przedstawieniem realistycznym, na pewno jeśli chodzi o stworzenie obrazu nowocześniejszego społeczeństwa. *Playtime* jest dziełem, które prowokuje liczne

¹⁰⁶ J. Henry, S. Daney, S. Le Peron, *Propos rompus*, „Cahiers du cinéma” 1979, nr 303, s. 15.

polityczne i historyczne odczytania, ale jednocześnie unika potwierdzenia żadnego z nich, jest grą dwuznaczności.

To film stanowiący opus magnum a zarazem tragedię Tatiego. Zrealizowany w kulminacyjnym momencie kariery, na zawsze odmienił jego życie. Po *Playtime* Tati stał się już innym reżyserem, innym człowiekiem. Nie obwiniał się za porażkę finansową ponieważ zrobił taki film jaki zawsze chciał zrobić, a nie każdemu się to udaje – zrealizować marzenie swojego życia. Obraz został doceniony dopiero po śmierci Tatiego. W 2002 roku zrekonstruowane na taśmie 70 mm przez Francois Ede'a *Playtime* ujrzało ponownie światło dzienne podczas festiwalu w Cannes¹⁰⁷.

¹⁰⁷ J. Gębski, op. cit., s. 120.

4. *Trafic* – przestrzeń *on the road*

Ogłaszamy, że wspaniałość świata
wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości!
Samochód wyścigowy ze swym pudłem
zobnym w wielkie rury podobne
do węży o ognistym oddechu (...)
piękniejszy jest od Nike z Samotraki ¹⁰⁸

Filippo Tomasso Marinetti, 1909

4.1. Życie po *Playtime*

Chłodny odbiór *Playtime* i kłopoty finansowe przesunęły w czasie realizację trzeciej części trylogii. Jeszcze przed produkcją *Playtime* odsunęli się od Tatiego Amerykanie, z którymi współpracował przy *Moim wujaszku*. Przy nowym filmie nie mógł liczyć już na państwową dotację, jaką otrzymał od pierwszego w historii Francji ministra kultury André Malraux. Dla swojego dzieła życia, jakim był *Playtime*, Tati poświęcił wszystko. Jego majątek został zlicytowany przez komornika, a reputacja w środowisku filmowym znacząco ucierpiała. Pomocną dłoń wyciągnął do niego holenderski reżyser Bert Haanstra, stawiając jednak swoje warunki¹⁰⁹. Haanstra chciał, aby nowy film kręcony był w Holandii z holenderską ekipą. A przede wszystkim wymagał, aby na pierwszy plan znów

¹⁰⁸ F.T. Marinetti, *Akt założycielski futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1977, s. 151.

¹⁰⁹ D. Bellos, op. cit., s. 294.

powrócił pan Hulot. Tati nie miał wyboru, zdecydował się zrezygnować z koncepcji „uśmiercenia” swojego alter ego. Proces ten rozpoczął już w *Playtime*, gdzie celowo gubił głównego bohatera porzucając trzon historii na rzecz małych obserwacji. W nowym filmie miał zrobić dwa kroki w tył i powtórzyć sukces *Wakacji pana Hulot*, jednocześnie rozwijając wątki z poprzednich dwóch filmów. Po obrazie nowoczesnego społeczeństwa i nowoczesnego miasta, Tati uczynił tematem swojego filmu kulturę samochodową – „najbardziej powszechną religię, potrafiącą zawładnąć marzeniami milionów, która zachłanną gwałtownością eliminuje człowieka, redukuje go i określa. Ma swoją liturgię i obyczajowość. Ma reguły i ideologię”¹¹⁰.

4.2. Recepcja filmu

Podczas pierwszego seansu filmu *Trafic* Jacquesa Tatiego odbywającego się w kinie Gaumont na Champs Élysées pojawiło się wielu znamienitych gości, nie zabrakło też ówczesnego ministra transportu Raymonda Marcellina¹¹¹. Zamiast tradycyjnego neonu na widzów czekał oryginalny afisz – wielkie lustro z tytułem filmu. Przed seansem każdy miał okazję zobaczyć swoje odbicie na tle pełnej samochodów, zatłoczonej arterii¹¹². Chociaż Edward T. Hall uważał, że w przeciwieństwie do Los Angeles, Paryż jest miastem stworzonym dla ludzi, a Champs Élysées uważał za modelową aleję, to Tati wybrał właśnie to miejsce by pokazać, że we współczesnym świecie jesteśmy otoczeni maszynami w ciągłym ruchu.

Słowem, które w języku francuskim określa ruch uliczny jest *la circulation*, tytułowe *trafic* może być dla niego synonimem, ale bardziej w komercyjnym

¹¹⁰ J. Trunkwalter, op. cit., s. 17.

¹¹¹ D. Bellos, op. cit., s. 303.

¹¹² O. Burnett, *Trafic*, „Kultura Filmowa” 1972, nr 3, s. 55.

znaczeniu ruchu oznaczającego wymianę dóbr. To przykład tej samej ironicznej gry nowomową – *franglais*, połączenie angielskiego z francuskim, której użył w tytule poprzedniego filmu – *Playtime*. Lingwistyczny kosmopolityzm w komercyjnym świecie przypominającym wieżę Babel to jeden z satyrycznych zabiegów, których w *Trafic* używa Tati. Warstwa dialogowa zbudowana jest ze słów w różnych językach odbijanych między postaciami. Słowo nie służy tu komunikacji, sprowadzone jest raczej do dźwięku, który pozbawiony jest sensu. Odbiorca jest w stanie odróżnić, kto mówi jakim językiem, ale nie jest już zainteresowany znaczeniem słów.

Trafic w Polsce wyświetlano pod zmienionym tytułem *Pan Hulot wśród samochodów*. Krytyk filmowy, Kazimierz Żóławski pisał, że film Tatiego

„jest próbą ukazania zmian, jakie na skutek gwałtownego rozwoju cywilizacji technicznej następują w ludzkiej psychice. To właśnie owe mknące pojazdy wytworzyły w ludziach pośpiech, zmniejszyły świat, uczyniły zeń gigantyczne mrowisko, w którym nikt nie ma na nic czasu, zmuszony do wiecznej gonitwy”¹¹³.

Józef Gębski uważa zaś, że *Trafic* to film, który niesie w sobie motywy na tysiące innych filmów, które powinny powstać. Gębski uważa, że kadry z *Traficu* swoją wieloplanowością i ilością elementów przypominają obrazy renesansowego mistrza Pietera Bruegla. Zygmunt Kałużyński uważał, że *Trafic* jest najwybitniejszą w dziejach kina satyrą na motoryzację¹¹⁴. Jednocześnie dokonał porównania Tatiego do innych komików i ich przygód z nowoczesną techniką i maszyną. Kałużyński przywołuje Keatona, który, w przeciwieństwie do Tatiego, kpił ze starej komunikacji, a z podziwem odnosił się do nowoczesnej. Tati zaś wzięął na warsztat zdobycze najnowsze.

¹¹³ K. Żórawski, *Trafic!*, „Kultura” 1973, nr 23, s. 23.

¹¹⁴ Z. Kałużyński, op. cit.

W tym filmie Tati ogranicza nowoczesny świat do motywu przemieszczania się i przenikania się *nie-miejsc*. Fabuła schodzi na boczny tor, a do widza mówią same obrazy składające się z przestrzeni zawartych w filmie. Z obrazu na obraz imaginarium Tatiego kurczy się.

W *Trafic* ponownie pojawia się pan Hulot, postać nieprzystosowana do nowoczesnego świata, tym razem już nie bezrobotny, a pracujący w fabryce aut, konstruuje dom-samochód, który zostaje wysłany na targi motoryzacyjne do Amsterdamu. Po drodze na jadącego ciężarówką z samochodem Hulota czeka szereg zasadzek i incydentów. W końcu nie daje rady dojechać na czas, ale mimo to samochód wzbudza na parkingu przed halą wystawową ogromne zainteresowanie i Altra, firma dla której Hulot zaprojektował model, otrzymuje liczne zamówienia. Ta komedia pomyłek kryje w sobie kolejny manifest antykonsumeryzmu. Tati przedstawia na ekranie mechaniczny balet, jakim stała się nowoczesność i odwraca porządek. W *Moim wujaszku* mieliśmy dom jako maszynę do mieszkania, w *Trafic* wchodzimy o poziom wyżej – widzimy maszynę, która pełni funkcję domu. Przestrzeń, która kojarzy się ze stałością, a jednocześnie byciem w ruchu. Tati przedstawia z jednej strony modernistyczne nadzieje związane z możliwościami, jakie otwiera powszechny dostęp do samochodu, a z drugiej prezentuje już postmodernistyczną refleksję nad tym, jak motoryzacja wpłynęła na przestrzeń i człowieka. Maria Malatyńska pisała o filmie: „Świat, w który wprowadza Tati pana Hulot jest światem antyseptycznym. Nic dziwnego, że staje się rodzajem sprzeciwu wobec wyjaławiania organizmu. A sam pan Hulot staje się w nim nosicielem i obrońcą potrzebnych do życia *ludzkich bakterii*”¹¹⁵.

¹¹⁵ M. Malatyńska, op. cit.

4.3. Tło historyczne

Początek lat 70. przyniósł kryzys naftowy i recesję, która we Francji zapisała się jako koniec *la trente glorieuses*, wspomnianego wcześniej powojennego okresu *prosperity*. Trzy powojenne dekady były złotą erą francuskiego przemysłu motoryzacyjnego, której symbolicznym finałem był koniec produkcji „boskiego” modelu Citroena DS (*déesse*, z fr. bogini)¹¹⁶. We Francji kończyła się epoka, która przyniosła refleksję nad przestrzenią i skutkami pojawienia się w niej samochodu.

Nowe środki transportu silnie wpływały na sposób postrzegania przestrzeni. Zanim nadeszła epoka samochodu, Victor Hugo tak opisywał podróż pociągiem: „To wspaniały ruch, powinno się go doświadczyć, by wiedzieć w czym rzecz. Niespotykana prędkość, kwiaty wzdłuż torów nie są już kwiatami, lecz plamami, kształt jakiś pojawia się i znika jak blask obok drzwi wagonu”¹¹⁷. Od końca XIX wieku prędkość stała się doświadczeniem dostępnym dla wszystkich a pojawienie się samochodu dało dodatkowo wolność samodzielnego przemierzania wielkich przestrzeni.

Maszyna, samochód, automobil był inspiracją dla futurystów. *Dynamizm automobilu* Luigiego Russolo z 1913 roku uznawany jest za wizytówkę futuryzmu – samochód przedstawiony jako strzała przesywająca powietrze i szosę, w rozbitej na fragmenty przestrzeni zdynamizowanej ruchem samochodu jest zapowiedzią nadchodzącej ery, w której człowiek za pomocą maszyny jeszcze bardziej zdominuje przestrzeń.

Wynalezienie samochodu zmieniło sposoby praktykowania przestrzeni i potrzeby człowieka. Samochód stał się nieodłączną częścią życia społecznego.

¹¹⁶ R. Barthes, op. cit., s. 191.

¹¹⁷ Cyt. za: M. Desportes, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace au XVIIIe-XXe siècle*, Gallimard, Paryż 2005, s. 115.

Henry Ford, który jako pierwszy, dzięki wynalazkowi Nicolausa Otto, zaczął produkować samochody na skalę masową, nie przypuszczał zapewne, że samochód będzie jednym z wynalazków, który zmultiplikowany w bilionach kopii zmieni oblicze świata. Auta zaczęto traktować jako ważny element w procesie projektowania miast. Dawid Krysiński, zajmujący się socjologią miasta, pisze:

„Dzięki motoryzacji architekci i urbaniści – sygnatariusze słynnej Karty Ateńskiej – mogli wkroczyć na drogę ekstensywnego rozwoju miast, które eksplodowały pod względem przestrzennym, co jeszcze bardziej wzmocniło rolę samochodu i opartej na nim mobilności przestrzennej. W ten sposób narodziła się wizja późnomodernistycznego miasta – nadzieja i przekleństwo dwudziestowiecznej urbanistyki”¹¹⁸.

Tak, jak w przypadku poprzednich filmów, przestrzeń w *Traficu* będzie stanowiła klucz do analizy i interpretacji obrazu. Tati rozwija tam przestrzenne wątki z dwóch pierwszych części trylogii. Pojawia się, podobnie jak w *Moim wujaszku*, motyw fabryki, w której jednak – w przeciwieństwie do *Plastac* – akcja dzieje się powolnie, z udziałem ludzi, którzy z tkliwością i ostrożnością odnoszą się do części aut. Tati przywołuje także motyw hali wystawowej, którą w *Playtime* z zainteresowaniem zwiedzały Amerykanki. Pojawia się przestrzeń domowa, która przypomina miniaturę zmechanizowanego domu Arpelów z *Mojego wujaszka*. Jednak *Trafic* najbardziej związany jest z przestrzenią drogi, a konkretnie z drogą w wymiarze nowoczesnym, czyli autostradą.

4.4. Autostrada – przestrzeń drogi

W swoich filmach Tati obrazował postępujący proces amerykańskiej Francji. Prywatnie z niechęcią wypowiadał się o sąsiadach zza oceanu, a w swoich filmach posługiwał się symbolami kultury amerykańskiej w sposób, który miał

¹¹⁸ D. Krysiński, *Samochód – początek i koniec mobilności*, „Autoportret”, 2014, nr 2, s. 37-42.

wywołać efekt humorystyczny, a zarazem przyczynić się do potęgowania poczucia obcości. Europa ze swoją wielopokoleniową kulturą i wielowiekową historią zwraca się ku Ameryce, gdzie liczy się przestrzeń, prędkość i nowoczesność. Jean Baudrillard w swoim eseju *Ameryka* pisze o Amerykanach, że jest to naród „bez nadziei” i nie ma na myśli tego, że nie widzi dla nich przyszłości, ale raczej to, że Ameryka jest urzeczywistnioną utopią, w której wszystkie nadzieje zostały już spełnione. „Ameryka jest oryginalną wersją nowoczesności, my zaś wersją zdubingowaną lub z napisami”¹¹⁹. Ameryka to nie zabytki czy kościoły, to Cross Bronx Expressway w Nowym Jorku czy Ventura Freeway w Los Angeles, dlatego też Tati, aby ukazać proces amerykańskiej Europy, sięgnął po przestrzeń ruchu – autostradę.

Tati portretuje w swoim filmie futurystyczne symbole nowoczesności: miasto, masę i maszynę. Przestrzeń miejska jest w *Trafic* ledwo zarysowana. Pojawia się jedynie na początku filmu, wówczas, gdy Hulot mija typowo paryską kafejkę „na rogu”, jakich wiele w centrum stolicy, mija stare kamienice i wychodzi wprost na drogę szybkiego ruchu, która przebiła historyczne centrum Paryża. To namiastka pomysłu Le Corbusiera, który, planując przebudowę Paryża, chciał wyburzyć nadrzeczne dzielnice, zrównać z ziemią najważniejsze zabytki i stworzyć główną arterię dla samochodów, przeciąć Paryż autostradą. Marc Augé uważa, że francuskie autostrady wydobywają krajobrazy inne od tych, które może zobaczyć podróżny przemierzający drogi lokalne. Autostrady opowiadają krajobraz i ujawniają jego tajemne piękno¹²⁰. „Najgłupsza jest u niego autostrada”¹²¹ pisał o *Trafic* Zygmunt Kałużyński. By dostać się do Amsterdamu na targi motoryzacyjne, Hulot przemierza Francję i Holandię, chociaż widz nie jest w stanie zauważyć różnicy. Krajobraz nie zmienia się, przypomina ten z

¹¹⁹ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2011, s. 14.

¹²⁰ M. Augé, op. cit., s. 66.

¹²¹ Z. Kałużyński, op. cit.

klasycznego filmu drogi *Zebriskie point* Michelangelo Antonioniego – puste pola przecięte betonową wstęgą. Jazda autostradą jest doświadczeniem szczególnym, jej trasa pomija ze względów praktycznych wszelkie ważne miejsca, a obcowanie z zabytkami sprowadzone jest do odczytywania komunikatów na tablicach informacyjnych. Autostrada jest zatem klasycznym przykładem *nie-miejsca*, które nie ma umocowania historycznego, i którego przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości i efemeryczności¹²².

Futurystyczna masa wyrażona jest poprzez tysiące lśniących, bezimiennych, szklano-metalowych kapsuł, które mkną w sobie tylko znanym celu. Edward T. Hall pisał o samochodach w nowoczesnym świecie:

„nie tylko zamyka swych pasażerów w kokonie z metalu i szkła, odcinając ich od reszty świata, ale również przytępia zdolność odczuwania ruchu w przestrzeni. Utrata tej zdolności wynika nie tylko z izolacji od nawierzchni dróg i hałasu podróży. Przyczyniają się do tego też efekty wzrokowe. Kierowca na autostradzie porusza się w strumieniu pojazdów. Nic poza nimi nie widzi, gdyż mijające w prześwitach szczegóły zamazane są przez pęd”¹²³.

Masa nie jest ujęta zatem w wymiarze ludzkim, masę u Tatiego reprezentują maszyny. Szczególnie znamienna jest scena finałowa, w której Hulot wychodzi z amsterdamskiej hali wystawowej na parking, gdzie ustawione samochody tworzą labirynt utrudniający swobodne poruszanie się. To człowiek musi podporządkować się strukturze utworzonej przez maszyny.

¹²² M. Augé, op. cit., s. 53.

¹²³ E. T. Hall, op. cit., s. 246.

4.5. Samochód jako przestrzeń domowa

Głównym motywem filmu jest samochód, maszyna w ruchu, a zarazem obiekt, który jest przestrzenią. Z jednej strony jest to samochód campingowy zaprojektowany przez Hulota, a z drugiej – symboliczna przestrzeń alienacji.

Trafic jest przede wszystkim filmem o samochodach i tym, jaki mają wpływ na ludzi, którzy nimi kierują, kupują i sprzedają, ale jest to także obraz o ruchu samym w sobie. James Clifford podkreśla, że wiek XX był areną bezprecedensowego wzrostu ludzkiej mobilności, ludzie zaczęli zamieszkiwać świat, korzystając ze środków transportu. Współczesny świat to świat będący w ciągłym ruchu, trwałym przemieszczeniu. Zmiany w architekturze, które zaszły w XX wieku spotęgowane zostały poprzez pojawienie się nowego środka transportu – samochodu. Przesiadka *flâneura* do samochodu wywołała kolejny przełom w sposobie odbierania miasta – jazda samochodem zawężyła pole widzenia i zdolność percepcji, w pędzącym aucie uciekają szczegóły, gubią się detale, przestrzeń, którą widzimy, jest dynamiczna¹²⁴.

Barthes pisze w *Mitologiach*, że samochód jest dzisiaj odpowiednikiem wielkich gotyckich katedr, jest zwiastunem nadnatyry, przedmiotem, w którym niedostrzegalna jest obecność źródła. Opisując model Citroena DS Barthes zauważa, że:

„deska rozdzielcza bardziej przypomina wystrojem nowoczesną kuchnię niż siłownię fabryki: cienkie osłony okienne z matowego, falistego tworzywa, małe dźwignie z białymi gałkami, bardzo proste wskaźniki, a nawet delikatne niklowania – wszystko to oznacza pewien rodzaj zręcznej i prostej kontroli nad ruchem pojmowanej odtąd jako komfort, a nie jako wyczyn”¹²⁵.

¹²⁴ A. Ciastoń, *Miejskie przestrzenie – modernizm i postmodernizm*, „Kultura Miasta” 2009, nr 2/3, s. 12.

¹²⁵ R. Barthes, *Nowy Citroën*, w: *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008, s. 193.

Samochód projektu Hulota spełnia jeszcze jedną funkcję, prócz możliwości przemieszczania – jest domem na kółkach. Gdy Hulot przyjeżdża przez belgijską granicę, celnicy nakazują rewizję. Następuje wówczas niezwykle ciekawy pokaz funkcjonalności auta. W 12-minutowej scenie prezentowane są gadżety, w które wyposażony jest samochód kempingowy. To jakby willę Arpelów zmieścić w małej przestrzeni samochodu. Dzieło Hulota spełnia podstawowe potrzeby współczesnego człowieka. Wyposażone jest w rozsuwane łóżko, mini kuchenkę, mini łazienkę, prysznic, a nawet golarkę ukrytą w kierownicy. Ważną rolę odgrywa też grill umieszczony przy silniku – bo w każdym szanującym się francuskim domu powinno być miejsce do smażenia befsztyka. Jak pisze Barthes: "Jak wino befsztyk jest we Francji daniem podstawowym, bardziej unarodowionym niż uspołecznionym"¹²⁶. W samochodzie znajduje się także telewizor, którego Tati był wielkim przeciwnikiem, jednak w filmie wykorzystuje go, by pokazać jeden z najważniejszych obrazów, jakie można było obejrzieć dzięki temu medium, czyli lądowanie człowieka na księżycu.

4.6. Stacja benzynowa jako symbol

W 1963 roku ukazał się album *Twentysix Gasoline Stations* Edwarda Ruschy prezentujący fotografie stacji benzynowych, które artysta mijał wielokrotnie, przejeżdżając drogą 66 między Los Angeles a rodzinnym Oklahoma City. Od tamtej pory stacja będzie najchętniej portretowanym przez niego obiektem. Ruscha stworzył serię obrazów, od intensywnie czerwonej kompozycji *Standart Station* z 1966¹²⁷ po niemalże niewidoczny na białym tle zarys tej samej stacji – *Ghost station* z 2011 roku¹²⁸. Artysta, reprezentant pop-artu, uważał stację

¹²⁶ R. Barthes, *Befsztyk i frytki*, op. cit., s. 108.

¹²⁷ Reprodukacja na następnej stronie.

¹²⁸ Reprodukacja na następnej stronie.



Edward Ruscha, *Standard station*, 1966



Edward Ruscha, *Ghost station*, 2011

benzynową za jeden z najważniejszych symboli amerykańskiego krajobrazu. W swoich obrazach pokazywał jednocześnie świat znaków towarowych, którymi z każdej strony jesteśmy otoczeni, a który jest szczególnie widoczny podczas jazdy samochodem, kiedy to ujawnia się cała ich gama. Warto przywołać tutaj twórczość Edwarda Ruschy, ponieważ w obszarze zainteresowań przestrzennych znajduję wiele płaszczyzn wspólnych Ruschy z twórczością Jacquesa Tatiego. Tak jak Tati Ruscha czerpał inspirację z codzienności i jednocześnie inspirowała go kultura komercyjna. Prace Ruschy odkrywają banalność współczesnego życia i pokazują, jak mass media karmią nas codziennie obrazami i informacjami.

W *Trafic* Tati dwukrotnie przedstawia stację benzynową. Pierwszy raz, gdy poszukujący paliwa Hulot, błędząc po okalających autostradę polach, trafia na stacyjkę niczym z wiersza Elizabeth Bishop: "przesycona, nasiąkła olejem,/ aż wszędzie przez nią prześwieca/ niepokojąca czerń"¹²⁹. Czas jakby się na niej zatrzymał, jest wyludniona, poza głównym szlakiem, zagubiona gdzieś na prowincji - "Ktoś wyhaftował serwetkę,/ Ktoś podlewa roślinę,/ czy też może oliwi./ Ktoś ustawia te rzędkie puszek,/ tak, że skandują cicho: ESSO-SO-SO-SO-SO/ nerwowym samochodem"¹³⁰. Druga stacja, wyjęta niczym z obrazu Ruscha znajduje się tuż przy autostradzie. Reżyser prezentuje modelową stację paliw, która pełni zarazem funkcję muzeum. Jest kolejnym punktem tranzytowym, *nie-miejscem*. W swoim esej *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* Augé obrazuje funkcje stacji paliw następująco: służą one do przekazywania informacji o otoczeniu, nawiązując wystrojem bądź formą do tradycji lokalnych¹³¹. Proponuje się tam wyroby miejscowe oraz możliwość zakupu przewodników po okolicy. Tati zadrwił z tej idei ukazując stację benzynową jako przestrzeń o ambiwalentnym statusie, łączącą kulturę niską z

¹²⁹ E. Bishop, *Stacja benzynowa*, tłum. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie” 1991, nr 33, s. 77-78.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ M. Augé, op. cit. s. 72.

wysoką. Obserwujemy kierowców tirów, rodziny jadące na wakacje, pracowników stacji w czerwonych kombinezonach niczym na torze Formuły 1 i stojaki z pseudo antycznymi popiersiami, które klienci otrzymują w zamian za zatankowanie swoich aut. Skonfundowani są zarówno obdarowujący, jak obdarowani. W scenie na stacji Tati nie snuje konkretnej historii, widz ogląda rutynowe, absurdałne czynności. Reżyser buduje gag na zestawieniu przestrzeni z dwóch, nie mających ze sobą nic wspólnego biegunów, pokazując, że nowoczesność to droga na skróty.

4.7. Prowincja jako cmentarzysko samochodów

W *Trafic* świat natury reprezentuje zepchnięta na pobocze głównej drogi, i tak już mocno zindustrializowana wieś. Tu nikt już nie para się rolnictwem, ale naprawą samochodów. Nie ma świata natury, zwierząt, nie mówiąc już o świecie duchowym. Jedynym śladem istnienia jakiegokolwiek religijności w filmach Tatiego są napisy na murach w starej dzielnicy w filmie *Mój wujaszek*, zaś w *Playtime* ukazująca się na tafli szkła śnieżnobiała Bazylika Sacré Coeur. Jak twierdzi Roch Sulima wieś staje się przestrzenią „bez właściwości”, gdyż nie ma kultury ludowej jako osobnego sposobu egzystencji¹³². Tati, jako miłośnik silnych przeciwieństw, przedstawia prowincję jako cmentarzysko dla nowoczesnej cywilizacji. Nie idealizuje starego świata, jak czynił w *Moim wujaszku*. Hulot zbacza z głównej drogi jedynie z przyczyn technicznych, już nie sentymentalnych. Prowincja jawi się jako przestrzeń, w której porzucane są nowoczesne resztki, stodoły, zamiast zwierząt, pełne są samochodowych wraków. W scenie, w której Hulot szuka pomocy u mechanika, przechodzi przez zapelnioną starymi samochodami stodołę, gdzie zamiast mechanicznych dźwięków słychać odgłosy z kurnika.

¹³² R. Sulima, *Przyszłość wsi*, „Autoportret” 2012, nr 4, s. 11.

Podobnie jak fabryka Plastac z *Mojego wujaszka* przestrzeń prowincji to sfera *object* czyli przestrzeń, która znajduje się pomiędzy podmiotem a przedmiotem, zmaza¹³³, przestrzeń, do której przeniesiono treści nieodpowiednie, niepożądane przez miasto. Leszek Kołakowski w tekście *Wieś utracona* z 1979 roku, ukazuje proces przekształcania się przestrzeni wiejskiej w miejsce semantycznie puste, które traci status miejsca i przekształca się w kolejne *nie-miejsce*:

"Ruina wsi i ruchomość naszego życia oznaczają nie tylko postępującą zagładę względnie stałego i quasi naturalnego środowiska sąsiedzkiego, ale także rozpad owej ludzkiej przestrzeni, ongiś tworzącej system odniesienia, wokół którego świat nasz krok za krokiem się budował; same pojęcia domu rodzinnego, rodzinnego miasta czy wsi, rodziny kilkupokoleniowej raptownie znikają, a razem z nimi pojęcie dzieciństwa; ponieważ jesteśmy wszędzie, nie jesteśmy nigdzie, przestrzeń nasza jako czysta kartezyjska, niezróżnicowana, nieskończona, bez uprzywilejowanych punktów"¹³⁴.

Choć przestrzeń wsi jest przestrzenią poboczną w filmie, Tati zarysowuje za jej pomocą istotną opozycję. Jak trafnie ujmuje Wojciech Józef Burszta opowieść o opozycji miasto-wieś jest to jeden z głównych toposów modernistycznej refleksji nad logiką dziejów prowadzącą zawsze do utraty tego, co było wcześniej, i troski o to, co dopiero buduje i co jest przedmiotem obaw¹³⁵.

4.8. Hala wystawowa jako spektakl próżności

W *Trafic* Tati ponownie przywołuje motyw salonu wystawowego, nawiązując tym samym do tradycji wystaw światowych. Hala wystawowa w Amsterdamie powala swym ogromem. Wszystko wydaje się być funkcjonalne

¹³³ J. Kristeva, op. cit., s. 8.

¹³⁴ L. Kołakowski, *Wieś utracona*, w: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Aneks, Londyn 1984, s. 25.

¹³⁵ W. J. Burszta, „*Wieś utracona*” *dzisiaj*, „Autoportret” 2012, nr 4, s. 42.

"nie na miarę człowieka, lecz maszyny"¹³⁶. Wyłożone sztuczną trawą stoisko Altry, przygotowane dla samochodu projektu Hulota, jest zaaranżowane na wzór brzoźowego zagajnika. Samochód kampingowy ma ułatwić nowoczesnemu człowiekowi powrót na łono natury. Na stoisku przyroda sprowadzona jest do funkcji czysto dekoracyjnej. Jej sztuczność wyrażona została również w warstwie dźwiękowej poprzez puszczone z magnetofonu śpiew ptaków. W ogromnej hali pełnej motoryzacyjnych nowinek, stoisko Altry wyróżnia jednakże brak głównego eksponatu. Pozostałe ekspozycje przyciągają zwiedzających spragnionych nowoczesnych doznań estetycznych. Jak pisze o salonach wystawowych Barthes:

„W salonach wystawowych prototypy ogląda się bardzo starannie, niemal z miłością: jest to wielka faza dotykowa odkrywania, chwila, kiedy wizualna cudowność będzie musiała znieść natarcie rozumiejącego dotyku (bo dotyk jest najbardziej demistyfikatorski ze wszystkich zmysłów, w przeciwieństwie do wzroku, który jest najbardziej magiczny): publiczność dotyka blach, połączeń, obmacuje tapicerkę, wypróbuje siedzenia, głaszcze drzwiczki, pieści oparcia, za kierownicą całym ciałem naśladuje prowadzenie samochodu”¹³⁷.

Walter Benjamin, opisując charakter wystaw światowych, podkreślał, że przydają one blasku wartości wymiennej towarów, a także tworzą ramy, dzięki którym ich wartość użytkowa schodzi na plan dalszy. Wystawa to świat pozorów. Człowiek poddaje się manipulacjom przemysłu, rozkoszując się wyobcowaniem od siebie samego i innych. Tati przedstawia to w sposób humorystyczny, obnaża słabości człowieka i pożądanie, jakim darzy przedmioty, w tym przypadku samochód.

¹³⁶ O. Burnett, op. cit., s. 58.

¹³⁷ Ibidem, s. 192.

4.9. Podsumowanie

David Bordwell, amerykański historyk i teoretyk filmu, na swoim blogu *Observations on film art*¹³⁸ opisuje swoją fascynację filmem *Trafic*, który według niego jest obrazem zwyczajnie dziwnym. Krytyk podkreśla, że dopiero w tym filmie Tati okazał się być prawdziwym artystą krajobrazu. Zaznacza, że wcześniej reżyser albo tworzył swoje filmowe otoczenie od zera jak w *Playtime*, albo tak jak w *Moim wujaszku* łączył prawdziwy świat ze specjalnie wybudowaną makietą domu. W *Trafic* zaś wykorzystał ogromne rzeczywiste przestrzenie – nieatrakcyjne europejskie krajobrazy, autostrady i mdłe widoki wypełnione przez zardzewiałe samochody i puste pola – jako tło dla ludzkich słabości.

Trafic nie został najlepiej przyjęty przez publiczność, która nie otrząsnęła się jeszcze po doznaniach jakich dostarczył *Playtime*. Chociaż w *Trafic* Hulot powrócił na pierwszy plan, nie był do końca sobą. Zmieniony z bezrobotnego wujaszka w projektanta samochodów stracił poniekąd swoją beztroskę, nie był już tym samym niezdarnym wujaszkiem czy zagubionym *flâneurem*. Jak pisze o filmie Konrad J. Zarębski:

„Fabuła okazuje się tylko pretekstem do zaprezentowania galerii typów ludzkich ubezwłasnowolnionych przez motoryzację. Całość składa się z kilku obszernych sekwencji z własnymi kulminacjami, połączonych łańcuchem gagów i wspólnym bohaterem: samochodem – panem szos i swoich właścicieli”¹³⁹.

Trafic to nie jest rewolucyjny film, ale specyficzny przykład kina drogi, która donikąd nie prowadzi. Ale czy osiągnięcie celu podróży jest najważniejsze, czy ważniejsza jest sama podróż?

¹³⁸ D. Bordwell, *Summer show and tell*, 24.07.2008,

<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/07/24/summer-show-and-tell>, (dostęp: 9.05.2015).

¹³⁹ K. J. Zarębski, *Pan Hulot wśród samochodów*, „Film” 1981, nr 5, s. 22.

5. Zakończenie

Jacques Tati stworzył cykl filmów o nowoczesności, które nawzajem się uzupełniają. Dzięki temu, analizowane razem, ukazują więcej znaczeń, niż kiedy traktuje się je jako poszczególne, równie przecież interesujące i samodzielne całości. Jest autorem kompletnego dzieła zasługującego na to, by było znane i badane z takim samym respektem a także odczytywane poprzez konteksty kulturoznawcze, podobnie jak w przypadku prac artystów wyrażających się w słowie, na płótnie czy innych tworzących na wielkim ekranie. Niektórzy artyści są uniwersalnymi mistrzami, inni, jak Jacques Tati są mistrzami w swoim własnym, unikatowym uniwersum.

O sile recepcji twórczości Tatiego może świadczyć ilość odniesień, nawiązań i przetworzeń, krążących wokół jego twórczości, jakie odnajdujemy we współczesnej kulturze. Tati stał się inspiracją dla wielu artystów wywodzących się z różnych dziedzin kultury – od kina niezależnego po sztukę użytkową (np. moda). W 2010 roku dom mody Kenzo stworzył kolekcję męską zainspirowaną postacią Hulota. Na pokazie kolekcji jesienno-zimowej zorganizowanym na ulicach Paryża, prezentowane były stroje nawiązujące do mody lat 50. i nonszalanckiego stylu Hulota. Tylko pewne siebie kroki modeli oraz ich postawne, wyrzeźbione ciała różniły się od przygarbionego pana Hulot o chodzie przypominającym baletowe ruchy. W trakcie pokazu dokonano bezpośredniego zapożyczenia i wykorzystano muzykę z *Mojego wujaszka* i *Trafic*. Antonio Marras, projektant Kenzo ujawniając swoją motywację do stworzenia kolekcji, powiedział, że ceni u Tatiego bezkompromisowość i artystyczną anarchię¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Belcen A., *Menswear A/W10: Kenzo*, „AnotherMag”, 8.02.2010, <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/83/menswear-a-w10-kenzo> (dostęp; 15.08.2015).

Twórczość Tatiego jest również inspiracją dla takich reżyserów jak David Lynch¹⁴¹ czy Wes Anderson. Lynch podziwia Tatiego za umiejętność obserwacji i zmysł dostrzegania zaskakujących relacji wizualnych. Cecha ta według reżysera owocuje teatralnością w filmach Tatiego. Wyróżnia on również znaczenie dźwięku, podkreślając, że gdyby wyłączyć ścieżkę dźwiękową z jego filmów, wówczas widz straciłby połowę humorystycznych wątków. Zaś gdy wyłączy się wizję, można zobaczyć zupełnie inny film. Wes Anderson, twórca takich filmów jak *Grand Hotel Budapest* czy *Genialny klan*, również docenia sposób wykorzystywania przez Tatiego dźwięku i roli dialogu, nierzadko sprowadzonego do niezrozumiałego półszepotu¹⁴². U Andersona jak i u Tatiego nie ma miejsca na przypadkowość. Kolory są czyste a każdy kadr jest tu starannie zakomponowany w płaski, wyrazisty obrazek. W twórczości Andersona możemy zaobserwować wpływy Tatiego również w sposobie budowania postaci – są wyraziste, wręcz przerysowane, strojem bądź zachowaniem delikatnie staroświeckie. Anderson niemal w każdej scenie buduje dowcip, słowny bądź wizualny, ale w jego filmach, jak u Tatiego, nie ma postaci czysto komicznych, zredukowanych do funkcji rozśmieszania widzów¹⁴³.

Z jednej strony Tati porównywany jest do swoich komediowych poprzedników, takich jak Charlie Chaplin czy Buster Keaton. Z drugiej stawiany jest obok nowofalowych, jemu współczesnych twórców takich jak Jean-Luc Godard, Francois Truffaut czy Jacques Rivette. Tati tworzył w najbarwniejszym i przełomowym dla francuskiego kina okresie, gdy narodziła się Nowa Fala a wraz z nią zjawisko kinofilii, filmowe kluby dyskusyjne a także teoria kina autorskiego. Tati był tego częścią, a zarazem stał z boku i realizował swoją

¹⁴¹ Za filmem dokumentalnym: *Il était une fois... Mon oncle*, reż. C. Clavel, Francja 2008.

¹⁴² M. Browning, *Wes Anderson: Why His Movies Matters*, Abc-Clio, Santa Barbara, 2011, s. 142.

¹⁴³ D. Arest, Anderson. *Bardzo ekscentryczny gość*, „Dwutygodnik” nr 97, 2012, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4154-anderson--bardzo-ekscentryczny-gosc.html>, (dostęp: 10.07.15).

własną, autorską wizję filmowego świata, którego on sam stanowił centralną postać¹⁴⁴. W swoich filmach zerwał z klasyczną formą narracji, odchodził od prowadzenia historii od punktu A do punktu B. Film miał być dla widza przede wszystkim przeżyciem estetycznym a zarazem duchowym.

Jacques Tati zmarł po długiej chorobie w 1982 roku. Do końca miał nadzieję na realizację *Confusion*, filmu, który miał być kontynuacją założeń z *Playtime*. Tati traktował *Confusion* jako ostatni element zwińczający wielki, wizjonerski projekt, zawierający wątki z poprzednich filmów i finalnie artykułujący krytykę globalizacji świata, jaka dokonuje się poprzez reklamę i telewizję. Niezrealizowany obraz byłby dopełnieniem nowatorskiego a zarazem gorzkiego cyklu o nowoczesności, jaki stanowią filmy *Mój wujaszek*, *Playtime* i *Trafic*.

Tati przeszedł w swojej karierze drogę od mima do jednej z ikon sztuki filmowej XX wieku. Na początku pominięty przez światową kinematografię, po czasie zyskał na znaczeniu – zaczęto między innymi doceniać jego mistrzowską umiejętność obserwacji. Dzięki dostrzeganiu subtelności w otaczającej go rzeczywistości, potrafił zdejmować ze świata „wierzchnie warstwy”, i w ten sposób docierać do sedna poruszanego tematu. Bawił się powierzchownością, przedmiotami, architekturą, by w komiczny sposób pokazać to, co najważniejsze, bądź to, co tracimy w natłoku codzienności. Nie stworzył wiele, bo zaledwie pięć długich metraży. Jednak przez sposób, w jaki tworzył, ta skromna pod względem objętości filmografia stała się całym jego życiem. Tati lubił zwykłe, bliskie życia historie, dlatego jego proces twórczy zaczynał się w kawiarni, gdzie siadał, obserwował ludzi, zapisywał spostrzeżenia, dzielił życie na scenki.

¹⁴⁴ M. Philippe, *Le cinéma de Jacques Tati et la „politique des auteurs”*, „Actes de la recherche en sciences sociales”, s. 42, 2006, nr 1.

W wywiadzie dla „Cahiers du cinéma” Tati wypowiedział zdanie, które być może najpełniej ujmuje myśl obecną w całej jego twórczości: „Życie współczesne jest odpowiednie dla siedzących w czterech pierwszych rzędach w klasie, ja usiadłem z tyłu”¹⁴⁵.

¹⁴⁵ A. Bazin, F. Truffaut, op. cit.

Bibliografia

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2011.

Banham Reyner, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyn”*, tłum. Z. Drzewiecki, WAIF, Warszawa 1979.

Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Altheia, Warszawa 2008.

Baszkiewicz Jan, *Francja*, Trio, Warszawa 1997.

Baudrillard Jean, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2011.

Baudrillard Jean, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.

Bauman Zygmunt, *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Humaniora, Poznań 1997.

Bazin André, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, WAIF, Warszawa 1963.

Bazin André, Truffaut François, *Entretien avec Jacques Tati*, „Cahiers du cinema” 1958, nr 58.

Bellos David, *Jacques Tati. His Life and Art*, The Harvill Press, Londyn 1999.

Benjamin Walter, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975.

Benjamin Walter, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wyd. Literackie, Kraków 2005.

Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, PWN, Warszawa 2006.

Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012.

Bishop Elizabeth, *Stacja benzynowa*, tłum. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie”, 1991, nr 33.

Browning Mark, *Wes Anderson: Why His Movies Matters*, Abc-Clio, Santa Barbara 2011.

Burnett Octave, *Trafic*, „Kultura Filmowa” 1972, nr 3.

Burszta Wojciech Józef, „*Wieś utracona*” dzisiaj, „Autoportret” 2012, nr 4.

Chion Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Korporacja ha!art, Warszawa-Kraków 2012.

Chion Michel, *Jacques Tati*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paryż 2009.

Ciastoń Agata, *Miejskie przestrzenie – modernizm i postmodernizm*, „Kultura Miasta” 2009, nr 2/3.

Clifford James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Londyn 1997.

Certeau Michel de, Giard Luce, Mayol Pierre, *Wynaleźć codzienność. Tom 2. Mieszkać, gotować*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, WUJ, Kraków 2011.

Czaja Dariusz (wybór, wstęp, redakcja), *Inne przestrzenie, inne miejsca*, Czarne, Wołowiec 2013.

Debord Guy, *Spółczesność spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PiW, Warszawa 2006.

Foucault Michel, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2.

Gębski Józef, *Tataville*, „Kwartalnik Filmowy” nr 56, zima 2006.

Gołuński Tycjan, *Francuzi – kino papy? (1940-1959)*, w: *Historia kina tom 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011.

Hall Edward T., *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołowka, Muza S.A, Kraków 2005.

Helman Alicja, *Teoria autorska*, w: *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Henry Jean-Jacques, Daney Serge, Le Peron Serge, *Propos rompus*, „Cahiers du cinéma” 1979, nr 303.

Jackiewicz Aleksander, *Pan Hulot w Paryżu*, „Życie Literackie” 1972, nr 3.

Kałużyński Zygmunt, *Samochody odjechały, człowiek został*, „Polityka” 1973, nr 23.

Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.

Kołąkowski L., *Wieś utracona*, w: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Aneks, Londyn 1984.

Kowalski Krzysztof, Krzak Zygmunt, *Tezeusz w labiryncie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.

Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, WUJ, Kraków 2007.

Krysiński Dawid, *Samochód-początek i koniec mobilności*, „Autoportret”, 2014, nr 2.

Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Karakter, Kraków 2013.

Malatyńska Maria, *Jeszcze jeden uśmiech*, „Życie Literackie” 1982, nr. 42.

Paczowski Bogdan, *Ścieżki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

Paczowski Bogdan, *Zobaczyć*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2005.

Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry - Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.

Penz François, *Architektura w filmach Jacquesa Tati*, tłum. B. Pierzchała, „Kwartalnik Filmowy”, nr 28 zima 1999.

Perec Georges, *Rzeczy*, tłum. A. Tatarkiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa, 1982.

Philippe Mary, *Le cinéma de Jacques Tati et la „politique des auteurs”*, "Actes de la recherche en sciences sociales" 2006, nr 1.

Potel Jean-Yves, *Ten śliczny miesiąc maj*, w: *Rewolucje 1968*, red. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008.

Price Roger, *Historia Francji*, tłum. E. Różalska, Zysk i S-ka, Poznań 2001.

Prost Antoine, *Zarys historii Francji XX wieku*, tłum. J. Błońska, Universitas, Warszawa, 1997.

Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.

Rosenbaum Johnatan, *Śmierć Pana Hulot*, tłum. M. Oleksiewicz, „Kino” 1993, nr 7.

Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego t. 2*, Arkady, Warszawa 1981.

Sontag Susan, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2011.

Syrkus Szymon, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926, nr 1.

Truffaut François, *O pewnej przygodzie kina francuskiego*, tłum. T. Szczepański, „Film na świecie” 1989, nr 361/362.

Trunkwalter Jerzy, *Filozof w erze automatów*, „Dookoła Świata”, 1973, nr 30.

Zarębski Konrad J., *Pan Hulot wśród samochodów*, „Film” 1981, nr 5.

Żórawski Kazimierz, *Trafic!*, „Kultura” 1973, nr 3.

Strony internetowe i materiały filmowe

Arest Darek, *Andreson. Bardzo ekscentryczny gość*, „Dwutygodnik” nr 97, 2012, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4154-anderson--bardzo-ekscentryczny-gosc.html>, (dostęp: 10.07.15).

Belcen Agata, *Menswear A/W10: Kenzo*, "AntoherMag", 8.02.2010, <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/83/menswear-a-w10-kenzo>, (dostęp: 15.08.2015).

Bordwell David, *Summer show and tell*, 24.07.2008, <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/07/24/summer-show-and-tell/>, (dostęp: 9.05.2015).

Clavel Camille, *Il était une fois...Mon oncle*, Francja 2008, <http://www.ina.fr/video/3629726001>, (dostęp: 20.10.2014).

Deschamps Juillet, *Notes de tournage avec Sylvie Baudrot*, Francja 2003.

Nowotny Agata, *Lata 90. Plastik-prawdziwa sztuczność*, "Dwutygodnik", 2011 nr 58, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2312-lata-90-plastik-prawdziwa-sztucznosc.html>, (dostęp: 13.04.2015).

Resnais Alain, *La chant du styrène*, Francja 1958, <https://vimeo.com/14154663> (dostęp: 12.03.15).

Sur le plateau du Tataville, Francja 1966, <http://www.ina.fr/video/AFE86000508/sur-le-plateau-de-tativille-esterel-se-dechaine-video.html>, (dostęp: 20.10.2014).

Filmografia

Mój Wujaszek (Mon oncle)

Reżyseria: Jacques Tati

Asystenci reżysera: Henri Marquet, Pierre Etaix

Scenariusz i dialogi: Jacques Tati

współpraca: Jacques Lagrange, Jean L'Hôte

Scenografia: Henri Schmitt

Zdjęcia: Jean Bourgoïn

Montaż: Suzanne Baron

Dźwięk: Jacques Carrère

Muzyka: Francois Barcellini, Alain Romain, Norbert Glanzberg, Georges Durban

Kostiumy: Jacques Cottin

Kierownictwo produkcji: Bernard Maurice

Doradca do spraw produkcji: Fred Orain

Obsada aktorska: Jacques Tati (Hulot), Adrienne Servantie (pani Arpel), Jean-Pierre Zola (pan Arpel), Alain Bécourt (Gérard), Lucien Fregis (Pichard), Dominique Marie (sąsiadka), Betty Schneider (córka dozorczyńni), Yvonne Arnaud (gosposia państwa Arpelów), Claude Badoll (handlarz), Adelaide Danielli (przyjaciółka Picharda), Dominique Derly (sekretarka pana Arpela) oraz mieszkańcy miasteczka Saint-Maur.

Produkcja: Spectra Films, Gray-Film, Alter-Film (Paryż), Film del Centauro (Rzym)

Plenery: Saint-Maur, Créteil

Data premiery: 10 maja 1958

120 minut (wersja francuska)

110 minut (wersja angielska)

Wyróżnienia: Nagroda Specjalna Jury (Cannes, 1958); Oscar za najlepszy film zagraniczny (Hollywood, 1959), Nagroda krytyki filmowej (Nowy Jork, 1959)

Playtime

Scenariusz i reżyseria: Jacques Tati

Dialogi angielskie: Art Buchwald

współpraca: Jacques Lagrange, Jean L'Hôte

Scenografia: Eugene Roman

Zdjęcia: Jean Badal, Andreas Winding

Dźwięk: Jacques Maumont

Montaż: Gerard Pollicand

Muzyka: Francis Lemarque, David Stein, James Campbell

Kostiumy: Jacques Cottin

Kierownictwo produkcji: Bernard Maurice

Obsada: Jacques Tati (pan Hulot), Barbara Dennek (Barbara), Georges Montand (pan Giffard), Valerie Camille (sekretarka pana Lacs), France Rumilly (ekspedientka na stoisku z okularami), Erika Dentzel (pani Giffard), Nicole Ray (śpiewaczka), Leon Doyen (portier), Yves Bersacq (kolega Hulot), Andre Fouche (kierownik Royal Garden), Georges Faya (dekorator Royal Garden), Jack Gauthier (przewodnik), Luce Bonifassy, Evy Cavallard, Alice Field, Eliane Firmin-Didot, Kelly Frances, Nathalie Jam, Olivia Poli, Sophie Wennek (Amerykanki).

Produkcja: Spectra-Films

Francja-Włochy, 124 minuty

Data premiery: 16 grudnia 1967

Wyróżnienia: Kryształowa gwiazda (Paryż 1968), Srebrny Medal oraz nagroda Związku Filmowców ZSRR (Moskwa, 1969), Kunniakirja Award (Helsinki 1969)

Trafic

Scenariusz i reżyseria: Jacques Tati

Scenografia: Adrien de Rooy

Zdjęcia: Marcel Weiss, Edouard Van den Enden

Dźwięk: Alain Curveiler, Jean Neny, Ed Pelster

Montaż: Maurice Laumain, Sophie Tatischeff

Muzyka: Charles Dumont

Kostiumy: Jacques Esterel

Kierownictwo produkcji: Robert Dorfman

Obsada: Jacques Tati (Pan Hulot), Maria Kimberly (specjalistka od reklamy),

Marcel Fraval (kierowca ciężarówki), Honore Bostel (dyrektor Altry), Francois

Maisongrosse (sprzedawca), Tont Kneppers (właściciel warsztatu)

Produkcja: Robert Dorfman, Corona (Paryż), Gibe Films, Oceania Films

Plenery: Paryż, Amsterdam

Francja-Włochy, 96 minut

Data premiery: 16 kwietnia 1971

Spis ilustracji

Kiesner Maria, [15], *nowa praca*, 2011,

<http://kiesner.pl/index.php/portfolio/year/2011/pl>, (dostęp: 10.07.15).

Le Corbusier, *Willa "Savoye"*, 1928-1930,

<http://ww.moderndesign.org/2011/09/anatomy-of-classic.html>,

(dostęp: 10.07.15)

Mies van der Rohe Ludwig, *Pawilon barceloński*, 1929,

http://figure-ground.com/mies_pavilion/0002/, (dostęp: 10.07.15).

Mondrian Piet, *Kompozycja z żółtym, niebieskim i czerwonym*, 1937-1942,

<http://www.moma.org/collection/works/80160>, (dostęp: 10.07.15).

Ruscha Edward, *Ghost station*, 2011,

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/ripley/art-platform-los-angeles-10-4-11_detail.asp?picnum=9, (dostęp: 10.07.15).

Ruscha Edward, *Standard station*, 1966,

<http://www.moma.org/collection/works/76637>, (dostęp: 10.07.15).