

Tativille

JÓZEF GĘBSKI

Na festiwalu w Cannes w 2002 r. nastąpiło wielkie, spektakularne przywrócenie do łask Jacques'a Tatiego. François Ede zrekonstruował pełną wersję *Playtime* (1967) na taśmie 70 mm. Odbudował wszystkie ścieżki dźwiękowe. Przywrócił 30 minut wyciętej, środkowej części filmu. Na gigantycznym ekranie film ujawnił swoją świeżość i niezwykłość. Pewne symptomy rehabilitacji pojawiły się już w 1999 r. Trochę to zawstydzające, ale najpełniejszą monografię Tatiego napisał nie Francuz, a David Bellos¹, wykładowca literatury porównawczej w Princeton. Francuzom pozostało tylko przełożyć ją na swój język i spiesznie wydać na czas festiwalu.

Z tej okazji ukazała się też specjalna edycja tygodnika „Télérama”² pod tytułem *Quoi de neuf M. Hulot? (Co tam nowego, panie Hulot?)*, ilustrowana nieznanymi fotografiami Mistrza. Znalazły się w niej eseje o dźwięku, kolorze i gagu komediowym, a także wypowiedzi artystów, którzy czują się dłużnikami Tatiego: Descamps'a, Richarda, Blake'a Edwardsa (który wykonał replikę *Playtime* z Peterem Sellersem w roli głównej) oraz płyta CD z muzyką z filmów Tatiego.

Ponadto François Ede i Stéphane Goudet wydali sumptem „Cahiers du cinéma” monografię prac na temat rekonstrukcji *Playtime*³. W książce zamieścili szkice, rysunki, dziennik pracy nad filmem, opisali zaniechane gagi, niewłączone przez Tatiego do ostatecznej wersji filmu.

Na motywach scenariusza *Playtime* Jérôme Deschamps i Macha Makeeff zrealizowali w Théâtre de Chaillot spektakl teatralny. 10 lipca 2002 na ekranach kin paryskich pojawił się zestaw czterech nieznanych arcydzieł krótkiego metrażu z udziałem Tatiego – wśród nich *Uważaj na swoją prawą* (1936) i *Szkoła listonoszy* (1947), a także *Kurs wieczorowy* (1967) w reżyserii Nicolasa Ribowskiego, asystenta przy filmie *Playtime*, w którym w likwidowanych dekoracjach Tativille Jacques Tati wygłasza wykład na temat zasad komedii wizualnej. W skład zestawu wszedł jeszcze jeden film – *Forza Bastia* z 2002 roku. Z zaniechanych taśm dokumentalnych córka Tatiego, Sophie Tatiszczew, zrekonstruowała satyrę na piłkę nożną. Należy też wspomnieć, że krytycy „Positif” jako jedyni uderzyli się w piersi, że w swoim czasie nie poznali się na wielkości Tatiego. W 1968 roku, dziwiąc się, że realizacja *Playtime* trwała tak długo, pisali nieźyczliwie, że z nadzbyt długiej ciąży zawsze rodzą się monstra.

Film ten poniósł wtedy absolutną klęskę finansową. Tati zrealizował film na taśmie 70 mm. W Paryżu była wówczas tylko jedna sala projekcyjna zdolna wyświetlać taki format. Sprawa była skomplikowana, tym bardziej że dźwięk zarejestrowano na siedmiu ścieżkach magnetycznych, a taką sztuczkę można było prezentować może tylko w... Hollywood. Ponieważ jednak w Ameryce film się nie spodobał, skrócono go o ponad pół godziny, a dźwięk przepisano na jedną

TATIVILLE

optyczną ścieżkę, co filmowi nie pomogło. Tati został uznany za skończonego i zbankrutował, ponieważ majątek – zgodnie z zapisem w umowie – zajął bank, a całość życia Pana Hulot obłożono anatemą.

Artysta zmarł na raka 4 listopada 1982 r. Na życzenie rodziny i zmarłego nie ujawniono miejsca jego śmierci i pogrzebu. A był on bezsprzecznie geniuszem kina, mistrzem komedii filmowej, twórcą kilku dzieł, które zrewolucjonizowały ten gatunek sztuki. Uważał ekran za wielkie ogrodowe okno, przez które widać świat. To przekonanie uzasadnia jego preferencję wielkich planów nasyconych mnóstwem postaci. Kadry przypominają szkołę rysunku satyrycznego Alberta Dubouta i Saula Steinberga.

Urodził się w 1907 roku (choć niektóre źródła podają rok 1906 lub 1908), jest zatem dzieckiem kina. Metryka Tatiego skłania do uznania jego życia za scenariusz komediowy. Prawdziwe nazwisko, Tatiszczew, wywodzi się z Rosji. Słowiński rodowód – jak sam przyznaje – stoi u podstaw nastroju refleksyjnej melancholii. Dziadek był attaché wojskowym w Paryżu. Rzecz jasna, zakochał się w uroczej Francuzce – Rose-Nathalie Alinquant. Pobrali się, a ich syn – George-Emmanuel – poślubił córkę holenderskiego ramiarza. Mariaż ten zaowocował dwójkiem potomstwa: Odettą i Jacques'em.

Dziadek Tatiego ze strony matki prowadził interes w pobliżu placu Vendôme i szczyił się tym, że oprował obrazy Van Gogha (wówczas wątpliwy był to zaszczyt, bo nazwisko klienta nie rokowało dochodu). Gdyby wiedział, jak potoczą się sprawy, z pewnością nabyłby kilka bohomazów za nędzny grosz, a wnuk mógłby za procenty sfinansować jakiś film.

Jacques rósł ku utrapieniu rodziny jak na drożdżach. W wieku lat 16 mierzył 192 cm wzrostu. Mógłby zostać artylerzystą, ale ciągnęło go do sportu. Każdy sportowiec znajdzie miejsce w wojsku, toteż młodzienczek został powołany do kawalerii i kwaterował w pobliżu miejsca zamieszkania w Saint-Germain-en-Laye. Istnieje kilka fotografii pokazujących kirasjera zdolnego rozbawić każdego przeciwnika bardziej niż go przestraszyć. Młodemu Tatiszczewowi udawało się wzbudzać napady kompanijnego śmiechu, co być może nasunęło mu pomysł, że nadawałby się na komika. Francja kochała swoich rozbawiaczy. Jest przecież stolicą burleski. Każda restauracja miała swoich żartownisiów, szansonistów i zwyczajnych kłownów. To był niezły zawód. Paryski kabaret literacki różnił się na przykład od berlińskiego, opartego na prowokacji seksualnej. Niemcy uwielbiali satyryczny rechot podlany kuflami piwa, Francuzi nade wszystko ukochali pieszczotę i parodię.

Ówczesny komik musiał być zabawny. Mały albo duży. Zezowaty albo garbaty. Fenomen Maxa Lintera spowodował jednak popularność przystojnych aktorów operetkowych. Francuskie kino dosyć szybko skorzystało z tej okazji. Powstały filmy zabawne i nieznany dotąd gatunek burleski filmowej. Linder nakręcił prawie 400 filmów tak sławnych, że na świecie miał zastępy naśladowców. Naszym polskim epigonem był Antoni Fertner, w Ameryce pojawił się Charlie Chaplin, który przyznawał się do nauczyciela z Paryża. Filmy Lintera i całego zastępu rywali zasłużyły na osobną monografię, ale ich popularność interesuje nas, gdyż Tati oglądał tę masówkę i zapragnął w niej uczestniczyć.

Drogą do kariery była Café-Concert i Tati spróbował tego smaku. Był wysoki jak wieża Eiffla, ale nie ośmieszał wieży, tylko sport. Francuski komizm nie

zasadza się na obrażaniu. Francuzi w sposób godny pozazdroszczenia skupiali się na znalezieniu charakteru komicznego, wedle formuły „ja w opałach”. Komizm francuski to nie komizm „z ciebie”, a komizm „ze mnie”.

Tati uprawiał parodię sportową. Odwoływał się do wielu dyscyplin. Śmieszył go – tak samo jak Gombrowicza – człowiek dosiadający tak szlachetnego zwierzęcia jak koń. Najbardziej zabawni okazali się ci, którzy po założeniu skórzanых rękawiczek okładali się nimi po twarzy – bokserzy. Komiczni byli ludzie „z rakieta”, odbijający bez sensu gumową piłeczkę. Zaś ci, którzy wsiadali na rower i gnali na łeb na szyję po to tylko, aby wcześniej przed innymi skończyć tę gonitwę, byli odkryciem.

Colette, znakomita powieściopisarka adresująca swoje książki do kobiet i dorastających dziewcząt, była świadkiem narodzin takiego rozśmieszacza, czemu dała wyraz we wspomnieniu, witając człowieka przyszłości – Tatiego. Lata 20. w Paryżu to lata niebieskie. Cyrk, kabaret, malarze ze wszystkich stron świata, mieszkający w norach i wierzący, że odkrywają École de Paris, oraz oszaleli filmowcy byle jak klejący byle jakie kawałki taśmy i nazywający swoje próbki awangardą. To czasy młodości Tatiego, dla którego kino było wszystkim.

W końcu dekady szaleństwo, które nazwano kinem dźwiękowym, zmieniało świat. Wszystkie dźwięczało, wiatr świstał, a piosenka wychodziła z otwieranych ust. Kiedy padała na podłogę szklanka, słychać było trzask. Kiedy zbliżał się zbrodniarz, jego krok słyszeliśmy wcześniej, niż widzieliśmy jego twarz. Wielki Eisenstein otrzymał od Stalina służbową delegację do USA, aby tam podpatrzył sztukę robienia *talkies*. Claude Autant-Lara, wówczas wzięty reżyser francuski, wyjechał do USA, aby tam robić francuskie wersje (dubbing) przebojów amerykańskich.

Fantastyczne lata trzydzieste to pełne zwycięstwo Paryża. Filmy robiło się na pęczki, a reżyserzy byli modniejsi niż prezydenci. To również czas znaczących debiutów. Dwaj przyszli giganci – René Clement i Jacques Tati – spotkali się w 1936 r. na planie filmu *Soigne ton gauche* (*Uważaj na swoją prawą*). Zdjęcia do tego miernego, acz ważnego dla historii komedii francuskiej filmiku rozpoczęły się we wsi La Croix-Saint Jacques, dwa kilometry od Paryża. Tati grał tam wiejskiego mistrza sportu, który z podręcznikiem w ręku usiłuje zadać trafny cios na ringu. Boksował, walił po łbach, sam dostawał tego, ale na tyle, na ile dawała po temu możliwości technika montażu, a także eksperymentował z dźwiękiem, często go potęgował, jeszcze częściej oddalał albo przybliżał.

Tati, scenarzysta, aktor i zarazem współreżyser (jak głosi legenda, wykonał samodzielnie cały film podczas choroby Clementa) wszedł do świata filmu. Głupawy bokser może nie był bohaterem godnym śladu w historii kina, ale w samym finale Tati oddalał się w głąb kadru na rozklekotanym rowerze. A tak już w świecie filmu bywa, że najważniejszy jest ostatni kadr. Chaplin zawsze odchodził w głąb ekranu, zapowiadając, że w następnym filmie jeszcze się pojawi.

Jacques Tati złapał w żagle wiatr powojennej wolności. Na jego drodze pojawił się niejaki Fred Orain, producent, który chciał zrobić film. Jego firma – Cady-Film – ryzykowała niewiele. Francuzi bawili się w kino, udowadniając, że nie kolaborowali, a walczyli o szyny, gdy tymczasem Orain nawiązywał do Lindera.

Ale Jacques Tati był pierwszy. Był samotnikiem. Nie miał w tej materii poprzedników. Komedia filmowa lat wojny to była czcza gadanina przeplatana

piosenką. Aktorzy komedii byli gwiazdoramii kina, którzy nie myśleli o tym, ażeby wykonać gag. Najważniejszy był dialog napisany przez wytrawnego dramaturga. Dlatego Orain był ryzykantem, a Tati desperatem. W 1947 roku zrealizowali piętnastominutowy film pt. *Szkoła listonoszy*. Pojawił się tam przedwojenny gapa – Franciszek, który na kursie sprawnej obsługi klienta uczył się grzecznego dostarczania przesyłek oraz poprawnego obsługiwanie służbowego roweru i telefonu. Wykonywał rutynowe czynności i dostarczał na czas listy oraz paczki, a pod koniec, przegoniwszy peleton kolarzy szosowych, potrafił podać listy pilotowi awionetki w locie.

Film był na tyle zabawny, że życzliwy i przedsiębiorczy producent zaryzykował dokręcenie wielu scen, tak aby całość stała się filmem pełnometrażowym. Rzeczą była godna uwagi, bo scenarzysta Tati znalazł fabularną motywację do arcywariackiego tempa pracy. Otóż, w ruchomym przenośnym kinie pokazuje się film amerykański o szybkiej poczcie w USA. Życzliwi przyjaciele nakłaniają Franciszka, aby popróbowwał takiej amerykańskiej szybkości. I jak się rzekło... zaczął pracować po amerykańsku.

Jour de fête (Dzień świąteczny, 1949) to film o wiejskim odpuscie na spokojnej prowincji, w którym aktorami byli zwykli ludzie (każdy zagrany przez aktora niezawodowego, nosiciela tylko swojej umiejętności) wprowadzając nieznaną dotąd ton prawdy. Film miał być zrealizowany na kolorowej taśmie systemu Thompson Color. Niestety, nieudany stracił prawdę barwy, a kiedy skopiowano go na czarno-białą, normalną taśmę, stał się trochę cieniem zamierzenia. Ale jest w nim wartość niezaprzeczalna – dokumentalizm. W tym samym czasie Georges Rouquier zrealizował podobny dokument – *Farrebique* (1946). To były dwa największe wyczyny kina lat 40 znad Sekwany.

Wszystko, co Tati pokazuje, wydarzyło się naprawdę. Wykonawcami byli autentyczni mieszkańcy wioski. Nawet zwierzęta były prawdziwe. Osa, która kąsa Franciszka, jest autentyczna. Kolarze są prawdziwi. Nigdy jeszcze dotąd nie pojawił się komediowy film dokumentalny. Tati sportretował spieszenie amerykańizującą się prowincję francuską. Jest tam patrol MP, jest amerykańskie kino w namiocie, jest już muzyka kochana przez wojsko. *Jour de fête* objawił kinu nowego aktora.

Kino komediowe wybiera na bohatera człowieka niedostosowanego, jakiegoś gapę, niedorajdę, szarlatana i oszusta, którego na końcu ktoś uczciwy zdemaskuje. Ta formuła korciła Tatiego. Franciszek był takim właśnie niedorajdą. Jak wspomina wnuk Mistrza – sąsiadem państwa Tati był architekt, niejaki Hulot. Poproszony o zgodę na wykorzystanie nazwiska, wyraził aprobatę. I tak narodził się nowy bohater: wysoki, ubrany w przykrótkie spodnie, zaopatrzony w fajkę, wyrażający się monosylabami, z parasolem w ręce, przyjazny dzieciom i starszkom.

Wakacje pana Hulota (1953) są właściwie filmem amorficznym. To zbiór epizodów, które mogą się przydarzyć każdemu człowiekowi. Hulot przyjeżdża na kilkunastodniowy urlop do nadmorskiej miejscowości. W domu wypoczynkowym mieszka kilkanaście osób, każda inna. Wszyscy są obciążeni nawykami z życia domowego i zawodowego. Właściwie nadal pracują. Są tam też rozbrykane dzieciaki, są snobi, zdarzają się obcokrajowcy. Jest młodzież żyjąca własnym rytmem. Jest słońce. Po latach film ten postrzegamy jednak nie jako obraz pogodnego, wakacyjnego bytowania – to z pewnością obraz Francji z jej ówczesną

nieświadomością zagrożeń politycznych. Życie zewnętrzne docierało przez źle nastrojone radio, przez które dobywały się rozpaczliwe przemówienia premiera (konia z rzędem temu, kto zrozumiał choćby słowo tego ważnego tekstu).

Producent Fred Orain wykazał dużo cierpliwości, akceptując taki scenariusz. Wiedział, że nikt nie obejrzy tak mało skomplikowanego dzieła. *Wakacje* nie rozwiązywały żadnego problemu społecznego i nie było tam scen miłosnych. O podjęciu decyzji zadecydowały prawdopodobnie znikome koszty produkcji. Oczywiście odmówiono reżyserowi taśmy barwnej. Tati przewidywał stopniowe ciemnienie skóry od morskiej kąpeli słonecznej, niestety ten pomysł w czarno-białym obrazie pozostał niezauważony. Zresztą w pewnym momencie nad filmem zawisła groźba kłeski. Producent, dostrzegając kompletną nieczytelność, zawiesił zdjęcia pod byle pretekstem. Wstępnie zmontowany materiał pokazano nieuprzedzonej publiczności na spontanicznie zorganizowanym seansie. Przyjęcie było na tyle gorące, że film dokończono.

Tym razem Tati wiedział o komedii dużo. Gagi przygotował nader starannie. Miał niezwykle rekwizyt – dźwiękogenne auto. Poruszał się rodzajem jednoosobowego wózka inwalidzkiego wykonanego domowym sposobem w jednym egzemplarzu. Auto co prawda jeździło, ale wydawało przy tym tyle osobliwych dźwięków, ile orkiestra grająca awangardową muzykę Erika Satie.

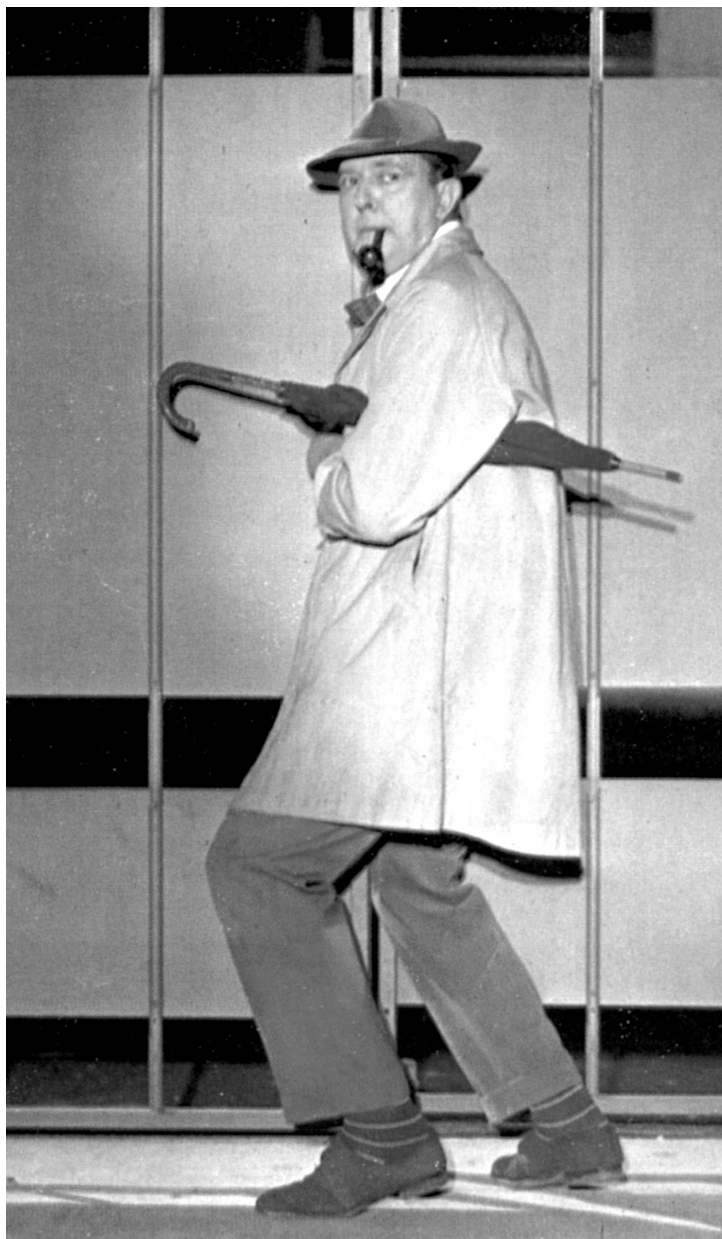
Hulot przybył, zameldował się w recepcji, wypowiadając jakąś monosylabę, i zamieszkał na poddaszu. Każdym swoim pojawieniem się powodował zamieszanie, a nierzadko katastrofę. Właściwie nie mówił ani słowa. Jeżeli ktokolwiek cokolwiek w tym filmie mówił, to i tak nie miało to żadnego sensu. Słowo miało tam status Wittgensteinowskiej gry językowej – nie służyło porozumieniu. A jednak dzisiaj, po latach, wiemy już, że autentycznym odkryciem Tatiego – mimo znikomej funkcji dialogu – było absolutnie pionierskie wykorzystanie dźwięku. Nigdy dotąd, w żadnym filmie, świat dźwiękowy nie zajmował tak znaczącego miejsca.

Nie przypadkiem ostatni wywiad z Tatim, opublikowany w „Cahiers du cinéma”, był poświęcony wyłącznie dźwiękowi w komedii. Reżyser wyłożył w nim swoją teorię, wedle której osoba, przedmiot bądź ukryta wada lepiej dają wyraz swojemu bytowaniu przez dźwięk niż przez obraz. Rozpoznanie ich zawsze wywołuje pozytywną samoocenę widza, czyli... śmiech: *Ja już to wiem. Ja to przewidziałem wcześniej.*

Auto, zanim się pojawiło na ekranie, już meldowało swoją rychłą obecność hurgotem. Drzwi potraçały sprężynę, która sygnalizowała nadchodzącego gościa. Wybuchające petardy przywoływały motyw wojny. Tati z najwyższą maestrią budował ścieżkę dźwiękową. *Wakacje pana Hulot* okazały się wielkim sukcesem. Nawet w Polsce stały kolejki chętnych do obejrzenia filmu po kilkakroć. Sukces w USA (wtedy jeszcze filmy francuskie docierały do Ameryki) pozwalał zaufać Tatiemu i czekać na jego kolejny film. Czekanie trwało pięć lat. Jak twierdził Mistrz, tyle trwało przygotowanie scenariusza.

Filmy noszą w sobie tajemnicę, a wiedza o ich realizacji jest własnością autora. Chaplin udzielił kilku ogólnikowych informacji na temat rośmieszania, ale nie jest to katechizm techniki wywoływania komizmu. W jego książkach możemy przeczytać tylko anegdoty. Podręczników poświęconych reżyserowaniu komedii nie ma i nie będzie. Jest jednak tajemnica warsztatu. Wielcy filmowcy dysponują swoimi „złotymi cięciami”, Laurel i Hardy opracowali system „słów bum”, Cha-

TATIVILLE



Mój wujaszek, (1958)

plin stosował przemienność scen komicznych i lirycznych, ale ich długość testował na licznych seansach przedpremierowych. Lloyd spędzał długie chwile w montażowni, bacząc na ekspozycję – antycypację, bez której nie ma mowy o prawidłowym snuciu akcji, zaś Allen podczas montażu stara się ukryć fragmenty akcji tak, aby dać widzowi satysfakcję z ich rozszyfrowania i szansę na nagrodę w postaci gromkiego śmiechu samoaprobaty. A jak to robił Tati?

Czerpał komizm z obserwacji rzeczywistości. Był typem miejskiego spacerowicza. Potrafił godzinami wystawać na ulicznych skrzyżowaniach i notować zachowanie przechodniów, policjantów i kierowców. Wysiadywał na kawiarnianych tarasach z kajetem w ręku, zapisując to, jak ludzie piją kolejną kawę, jak wyczekują spóźnialskich, jak podsypiają etc., etc. Wyznał, że jego najbardziej ukochanym elementem dekoracyjnym jest... szyba. Sytuacja obserwowana przez okno nabiera charakteru estetycznego, jest najpierw ujęciem z filmu niemego, które należy udźwiękować. Zmyślne.

Ażeby uplastyczyć jego metodę analizy sytuacji komicznej, zacytuję tutaj pewne wyznanie: *Wuj mojej żony, pan Michou, miał wiejski domek niedaleko Dreux. Domek był otoczony efektowną zieloną palisadą. Wewnątrz mieściły się zabudowania gospodarcze. Były szopy i kurnik. Pewnego dnia, po smakowitym posiłku, siedzieliśmy wszyscy na parterze. Było nas chyba sześć osób. Wtedy padła propozycja, ażeby zagrać w karty – ulubioną rozrywkę Francuzów po każdym posiłku. Ja osobiście bardzo tego nie lubię i dlatego sięgnąłem po jakąś książkę i zanurzyłem się wygodnie w fotelu. Tymczasem nasz gość, człowiek wyjątkowo skromny, delikatny i drobny, powstał i rzekł, iż nie może z nami zostać dłużej, ponieważ nazajutrz musi wcześniej być w pracy. Z zewnątrz dochodził szum zbliżającego się deszczu, a nawet zapowiadała się prawdziwa burza. Mężczyzna wyszedł spiesźnie. Ściemniło się znacznie z racji ulewy i zbliżającego się wieczoru. Mężczyzna winien przejść jakieś 60 metrów do bramy wyjściowej z posesji. Pozostali zabrali się do smakowitej partii kart. Po jakiejś półgodzinie – niczego tutaj nie wymyślam – usłyszeliśmy pukanie do drzwi wejściowych. Zaniepokoiłiśmy się z racji warunków na zewnątrz, któż to wybrał się do nas w trakcie takiej ulewy? Okazało się, że w drzwiach stał ten nasz człowiek trzęsący się z zimna, przemoknięty do kości. Mówił: bardzo przepraszam za najście, ale nie mogłem znaleźć drzwi wyjściowych. Tutaj zadziałała moja wyobraźnia – dodaje Tati – a moja wyobraźnia jest wyobraźnią widza. Ja, który dobrze znam ten ogród, wyobraziłem sobie drogę, jaką pokonał mężczyzna podczas deszczu. Najwyraźniej pobłądził. Pewnie wlaźł do kurnika – słyszałem gdakanie kur; może nawet wpadł do rezerwowego basenu z wodą. Droga, którą sobie wyobraziłem, była zabawniejsza. Znam wszystkie możliwe pułapki. Za każdym razem, kiedy sobie przypominam tę historię, zaśmiewam się do łez. Co też mogło się wydarzyć temu człowiekowi w czasie pół godziny deszczu. Z jego anabasis ułożyłem sobie sytuację komiczną z elementami widzianymi i domyślanymi⁴.*

Umysł ludzki ma właściwość dopowiadania, konstruowania całości i na tym zasadza się technika budowy gagu. Gag trzeba opowiedzieć w sposób w miarę pełny, potem opuścić to i owo dla efektu komicznego. Komizm to uzupełnienie narracji.

Następnym filmem miał być *Mój wujaszek* (1958). W tym celu Tati założył własną firmę produkcyjną. Nie miał trudności z gromadzeniem pieniędzy. Do produkcji włączały się kolejne instytucje z wolną gotówką. Grono współpracowników zasilili Pierre Etaix, wybitny rysownik. Szkicował komiks ujęć i wymyślał gagi. Scenografowie wiedzieli, że film jest sporem z nowoczesną architekturą. Tati wybudował dekoracje, ściślej – trzy obiekty. Dom na przedmieściu, mieszkanie wujaszka, był adaptacją budynku już istniejącego. Wybudowano willę podmiejską państwa Arpel – hipermodernę na miarę Le Corbusiera, oraz fabrykę

TATIVILLE

plastiku, w której miał zostać zatrudniony wujaszek Hulot. Reszta była taka, jak Bóg stworzył. Paryż pod Paryżem.

Hulot mieszkał po staremu, w otoczeniu typów znanych z filmów René Claira; był archaiczny i dlatego jego świat był również archaiczny i niezmienny. Jednak rodzina niejednokrotnie korzystała z przysług emerytowanego wuja, który – ku jej utrapieniu – zajmował się wnukiem Gerardem. Gerard mieszkał w najmodniejszej willi we Francji. Wszystko tam było automatyczne, najmodniejsze, najbardziej szikowne, amerykańskie. Były to lata pełnej fascynacji Ameryką.

Na marginesie chciałbym dodać, że pojawiła się propozycja, aby film nakręcić w wersji amerykańskiej, a potem w dwóch wersjach dubbingowanych. Ostatecznie nakręcono jedną, w dwóch mutacjach. Obie różnią się szczegółami. Tati był przecież autorem popularnym za oceanem. Czyniono mu pewne nadzieje na nagrodę Akademii Filmowej, którą rzeczywiście otrzymał.

Film okazał się sukcesem wszędzie gdzie go pokazywano. Paryżanie byli nieco obrażeni kpina z ich ciągot ku światowości, za to Amerykanie byli wdzięczni Tatiemu za ironiczne spojrzenie na Europę. Ludzie ze wschodniej Europy pękali ze śmiechu, a film odczytali jako szyderstwo z kapitalizmu. Film wszędzie się podobał, a triumf został podkreślony canneńskim zwycięstwem. Dziennikarze zapytywali, czy Mistrz jest zdolny skoczyć jeszcze wyżej, czy też jest to kres jego możliwości.

Nazwisko Tatiego wymawiano jednym tchem z największymi. Był gościem stacji telewizyjnych w czasie wysokiej oglądalności. Wydawano płyty z muzyką z jego filmów, uliczni grajkowie wykonywali walczyka z *Mojego wujaszka* na każdym placu i jarmarku. Jakby nie było dosyć szczęścia, Tati został wyróżniony wizytą u papieża Piusa XII, który niewiele interesował się kinem, ale czuł, że jest ono czymś istotnym we współczesnym świecie. Swoje uznanie okazał mu sam generał de Gaulle, który mocno się zdziwił, że zaproszony artysta jest mu równy wzrostem. Tati kupił wielką podparyską willę w Saint-Germain-en-Laye i był rozpoznawany na każdym skrzyżowaniu ulicznym, w każdym komisariacie i w swojej kafejce na rogu. Wszyscy chcieli dofinansowywać jego działania (bogacze wiedzieli, że jest to czysty zysk). Tati odbył triumfalną podróż przez USA, gdzie odrzucił wiele propozycji filmowych. W Hollywood proponowano mu filmy z gwiazdami, komedie o USA, ale reżyser milczał. Pisał scenariusz do swojego filmu – dzieła godnego geniuszu. Takim projektem miał być film o amerykańsko brzmiącym tytule *Playtime*.

To miało być dzieło na miarę XX wieku. Planowano hipernowoczesną technikę zdjęciową. Kamera 70 mm gwarantowała klarowność obrazu, szerokie spojrzenie z ukochanego przez Tatiego okna-ekranu. Operator Jean Badal dostrzegał jednak niebezpieczeństwa tej techniki, bowiem trudno było wyłączyć z ruchu miejskie bulwary i w żadnym wypadku nie można było na kilka dni unieruchomić lotniska Orly. Całe miasto należało zatem wybudować pod Paryżem. Reżyser wyobraził sobie wszystko dokładnie: miasto będzie się nazywało Tativille, będzie miało wielkie domy przesuwane na rolkach, własną elektrownię i własne życie. Tati myślał, że po zakończeniu zdjęć dekoracja miasta posłuży studentom szkół filmowych jako wyjątkowe atelier.

Wszystko zostało wzniesione ze szkła i stali. Działyły schody ruchome, windy i systemy komunikacji. Tativille dużo kosztowało, więc kiedy zabrakło pieniędzy,



Playtime, (1967)

kolejne banki dokładały się do całej inwestycji pod zastaw osobistego majątku Tatiego. Amerykanie chętnie oferowali pieniądze, oczywiście stawiając warunki. Tati wierzył w swoją szczęśliwą gwiazdę, miał dobre samopoczucie, a inwencja komediowa dopisywała mu jak za czasów młodości. Same zdjęcia trwały kilka lat.

Do Paryża końca XX wieku przybywa samolotem grupa amerykańskich turystów. Tacy emerytowani podróżnicy biegają teraz po całym świecie, odrabiając zaległości z lat młodości. Już na lotnisku czują się jak u siebie w domu. Wszystkie napisy, obsługa i wyposażenie przypominają im Nowy Jork. Lotnisko wygląda jak szpital. Spacerują po nim pielęgniarki w sterylnie czystych fartuchach i zakonnice. Komunikaty podawane są aksamitnym, ścisłym głosem. Jedyne nieprzyjemny dźwięk wydaje niemowlak, być może dopiero co urodzony. Są również posłańcy z kwiatami. Dopiero pojawienie się za oknem ogona samolotu utwierdza nas w przekonaniu, że to lotnisko. Właśnie przybyła wycieczka Amerykanek w kapeluszach ozdobionych mnóstwem sztucznych kwiatów. Dialogi (szczątkowe zresztą, jak to u Tatiego) napisał Amerykanin Art Buchwald, wówczas paryski korespondent „Timesa”, wybitny satyryk.

Wśród pasażerów pojawia się oczekiwany przez dziennikarzy i eskortę mikro-skopijny prezes z gigantyczną teczką, do której przytroczono lotniczą wywieszkę furkoczącą jak śmigło. W tłoku, gdzieś w głębi planu, zamajaczył człowiek o aparacji pana Hulot, któremu z łoskotem upadła na posadzkę parasolka.

Wreszcie pojawia się prawdziwy Hulot, który wkracza do szklanego, zautomatyzowanego biura z gapowatym portierem, który boi się elektronicznego urządzenia powiadamiającego o wizytach. Na ścianie dostrzegamy fotografię małego prezesa z lotniska. Meble są nowoczesne, a drzwi zamykają się bezszelestnie. Na piętrze biurowca znajduje się sala konferencyjna, bezustannie zapelniona międzynarodowym towarzystwem, oraz pomieszczenia wystawiennicze. Tym razem odbywa się tam wystawa sprzętu mającego ułatwić człowiekowi życie. Hulot jak

TATIVILLE

zwykle przysparza kłopotów swoją aktywnością. Następuje mnóstwo gagów, które są szyderstwem z nowoczesności. Biura podróży na każdym kroku zachęcają do zwiedzania reszty świata, który niczym się nie różni od tego, w którym aktualnie przebywamy. I tak dopełnia się dzień. Od czasu do czasu w lustrze odbija się jakaś odległa sylwetka starego Paryża, raz jest to Sacré Coeur, innym razem wieża Eiffla.

Środkowa część filmu – oceniona jako nudna – została najbardziej zmasakrowana przez dystrybutora. Ukazuje ona noc w nowoczesnym mieście, ludzi w ich intymności, w trakcie wykonywania domowych rytuałów. Tati kpił z życia w akwarium. Bohaterowie patrzą z dwóch stron ściany w ten sam telewizor. Architektura biurowca, tu przeniesiona do prywatnego mieszkania, jest nie do zaakceptowania. Obejrzenie tego niemal dwudziestominutowego spektaklu wymaga od widza maksimum uwagi, za co nagrodą jest śmiech i wartościowa refleksja nad niebezpieczeństwem szalejącej nowoczesności. Zarazem jest to wykład na temat funkcjonowania komedii, która służy analizie świata, a nie tylko czczemu rozbawieniu. Kolejna sekwencja filmu jest wariacją na temat otwarcia nocnego lokalu Royal Garden, ponieważ wszystko, co nowe, winno się nazywać po angielsku.

Wysoka socjeta zostaje poddana torturom nowoczesnej gastronomii. Lokal jest całkowicie nowy, klimatyzowany i urządzony subtelnie, acz z rozmachem. Do roli klientów Tati zaprosił autentycznych rekinów portfela. Są tam dyrektorzy wielkich firm i koncernów, którzy bawią się na całego, chociaż lokal jest jeszcze niegotowy. Psują się złącza, nie funkcjonuje klimatyzacja, okienka w kuchni są zbyt ciasne, aby podać przez nie dużą rybę. Farba na krzesłach jeszcze nie wyschła i zostawia ślad na garniturach. Klepki z parkietu zamiast podłoga trzymają się raczej butów, a misterna konstrukcja bufetu na koniec pada jak zmieciona wiatrem. Zabawa trwa jednak do białego rana. Nad ranem całe towarzystwo skłonne do kontynuowania zabawy przenosi się do pobliskiego bistro i miesza z paryskim ludem. Przychodzi pora odjazdu. Trzeba wsiąść do autobusu mającego odwieźć turystów na lotnisko, ale przejazd przez miasto jest niczym w porównaniu z wywikłaniem się z ronda, które jest autentycznym rondem do ustawicznego tańca.

Tati – tego nie da się ukryć – kpił z tak pojętej nowoczesności. Realizował *Playtime* w boskim szale, w artystycznym uniesieniu. Nie czuł ograniczeń, przynajmniej podczas zdjęć. Ogromne, ruchome dekoracje, tłum dyspozycyjnych statystów, starannie dobrani wykonawcy ról i epizodów – wszystko to było jak spełnienie snu. Metoda realizatorska uwzględniała długie ujęcia, wręcz kęsy rzeczywistości, bez pośrednictwa tzw. przebitek.

Reżyser przewidywał niespodziankę: zupełnie niespotykaną koncepcję dźwięku. Każdemu ujęciu w szerokim planie towarzyszył dźwięk charakterystyczny dla zbliżenia. Taka technika ułatwiała widzowi zlokalizowanie miejsca aktualnej akcji komediowej. Nieograniczone możliwości narracji plenerowej w prawdziwie hollywoodzkiej dekoracji dawały reżyserowi sposobność do eksperymentów technicznych. Na planie *Playtime* rodził się nowy język filmowy. No i zaczęły się problemy...

Pierwsze pokazy przedpremierowe przygotowywane w napięciu zawiodły. Film podobał się... jedynie reżyserowi. Niektórzy krytycy wyrażali opinię, że Mistrz się skończył. W Paryżu nie było wystarczającej liczby należycie wyposażonych kin, które mogłyby w krótkim czasie zapewnić zwrot kosztów. Nastąpiło najgorsze – Amerykanie odwrócili się od Tatiego. Stracili zainteresowanie dla filmu. Nie chcieli, aby z nich kpiono. Oczekiwali pochwały ich stylu życia, a Tati

sobie z nich dworował. Tymczasem tylko amerykańskie pieniądze mogły uratować firmę Tatiego przed klęską. Zaczął się dramat i nastąpiło bankructwo. Komornik zajął nie tylko dom, ale również zasoby archiwalne, negatywy poprzednich filmów oraz kopie, a wkrótce poszły one pod młotek licytatora upadłości i nikt – *horrible dictu* – nie chciał ich kupić. Suma była niska, wpisowe do licytacji groszowe. Tak więc, jak wieść niesie, przez podstawionego nabywcę przejęła to córka reżysera – Sophie.

Wśród przekazanych do licytacji materiałów znalazły się *Wakacje pana Hulota* i wszystkie filmy krótkometrażowe, łącznie z próbami przedwojennymi. Państwo Tati przeprowadzili się do skromnego mieszkanka na Rue de Penthievre. Tati był zrujnowany, obawiał się o zdrowie, które zawsze w klęsce przypomina o ukrytych wadach. Nie tracił jednak nadziei na odwet. Najgorsze w tym ambarasie było to, że krytyka filmowa, dołożywszy swoje trzy grosze, zamilkła do tego stopnia, że z prasy zniknęło nazwisko Tatiszczew. Był tam już nowy idol szybkiej farsy – de Funès.

W 1969 roku zaczął się zmierzch Tatiego. Od lekarzy dowiedział się, że ma raka. Jego firma produkcyjna Spectra traciła wiernych dotąd pracowników, którzy odchodzili do swoich poprzednich zawodów bądź szukali czegoś nowego. Przy Tatiem została tylko żona. Dzieci poszły na swoje. Córka Sophie została montażystką, a syn Pierre zakładał własne gniazdko produkcyjne. Mistrz musiał pójść na kompromis. Zrealizował „dla chleba” spot reklamowy. Niestety, chleb okazał się niejadalny. Lloyd Bank z Londynu nie zaakceptował produktu – komediowej reklamy swoich usług przedstawionych w co najmniej śmiesznym świetle. Potem Tatiemu nie udało się seria reklamówek dla Danone.

Wygnanie z rajy kina było ostateczne. Ale pokusa grzechu była większa. Tati przemysliwał coraz częściej o kapitulacji i pracy dla telewizji, co zgodnie z duchem epoki uważano za chałturę. I wówczas odezwał się głos z nieba. Podwykonawca *Playtime*, holenderski reżyser Bert Haanstra (teraz wybitny dokumentalista), zaryzykował współpracę. Miał na tym polu również poczucie klęski. Zainwestował majątek w serię filmów o drużynie piłkarskiej, która – niestety – nie została mistrzem świata i Haanstra z trudem dawał sobie radę. Niewypałem okazał się jego film dla UNICEF-u, znalazł zatem równego sobie bankruta, Tatiego, i zaproponował mu wspólne przedsięwzięcie – kolejnego Hulota, nie dla telewizji, ale z niskim budżetem.

Akurat wtedy otwarto autostradę z Paryża do Amsterdamu. Był to wyśmienity temat do kpiny. Spisali umowę na film *Tati nr 5*, a Mistrz w szybkim tempie dostarczył producentowi pięciostronicowy scenariusz gagów na temat uciążliwości szybkiego ruchu, kiedy w połowie drogi następuje czasochłonne przekroczenie granicy. Haanstra podszedł do sprawy poważnie i zaangażował współpracowników, scenografa i projektanta samochodów. Wynajęto hangar na amsterdamskim lotnisku Schiphol i już w 1969 roku rozpoczęto zdjęcia do filmu nazwanego teraz *Yes, Mr Hulot*. Pan Hulot jest tym razem projektantem w fabryce samochodów, autorem projektu arcydzieła, uniwersalnego auta-mieszkania, z salą telewizyjną, sypialnią i łazienką, które ma być zaprezentowane na salonie samochodowym w Amsterdamie. I wtedy zaczynają się trudności. Auto dotrze do Amsterdamu, ale dopiero w dniu zamknięcia salonu. Cała para poszła w gwizdek, bowiem cały świat skierował już uwagę na coś zupełnie innego – lądowanie ludzi na Księżycu.

Niestety, Tati realizował film po swojemu. Był jedyną gwiazdą, a w reszcie ról obsadzono aktorów niezawodowych. Humor nie był łagodny, ale zgrzytliwy

i sarkastyczny. Kiedy w trakcie zdjęć zabrakło pieniędzy i cierpliwości, Haanstra wycofał się z realizacji. Gwoździem do trumny okazała się wiadomość, że Tati udał się aż na dwa tygodnie do Moskwy na Festiwal Filmowy, gdzie promował *Playtime*.

Prawie rok trwało znalezienie nowego producenta. Tym razem został nim Svensk Filmindustri. Channel 2 właśnie zrealizował wywiad z Mistrzem i na horyzoncie pojawił się operator Lasse Halström, później hollywoodzki reżyser, który zgodził się pracować trzy ostatnie dni zdjęciowe. Udało się nawet sprowadzić kamerę ze Szwecji. Film zakończono. Wielki dinozaur kina, laureat Oscara, Narodowa Instytucja Francuskiego Humoru, został uratowany przez szwedzkiego młokosa. Te trzy dni zdjęć były marketingowym gestem wobec Mistrza. Dwa pokolenia spotkały się na planie komedii.

Kapryśny Tati był uciążliwy dla współpracowników – czuł się zapewne upokorzony. *Traffic*, bo tak ostatecznie nazwano film, został zmontowany i w 1971 zaprezentowany na ekranach. To był powrót zapomnianego Mistrza Świata w komedii gagowej.

Francuzi przyjęli film – tak jak się tego spodziewano – lodowato. „Cahiers du Cinéma” napisało życzliwie, nawet wydrukowało semantyczną analizę filmu, ale reszta krytyki milczała albo sytuowała film w dole tabeli rekomendacyjnej.

A Tati chciał zdążyć przed chorobą. Pamiętał o wyroku losu. Telewizja szwedzka podała mu pomocną dłoń. Po sztokholmskiej premierze *Trafficu* docenił zainteresowanie Szwedów, zawierzył pokusie i przystał na propozycję zrealizowania serii programów telewizyjnych o weteranach cyrku. Nie odmówił mu współpracy nawet operator Bergmana – Gunnar Fischer. 29 października 1973 rozpoczęły się zdjęcia. Bohaterami uczynił dwoje kilkuletnich dzieci. Przed nimi odegrał wszystkie swoje „numery” z dawnych filmów. Akompaniowali mu artyści cyrkowi. Było to niejako podsumowanie dotychczasowego dorobku. Pełnometrażowy film (trwający 85 minut) okazał się mało odkrywczy. Nie na to czekali wielbicieli. Tati, czując niebezpieczeństwo klęski, zaprezentował film na Festiwalu Filmów Dziecięcych w Moskwie i dostał... Grand Prix. Dziś patrzymy na ten film z zachwytem. Jest tam cały Tati. Ale artysta myślał jeszcze o swojej „cudownej broni” – o wielkim filmie. Miał gotowy tytuł *Confusion* (*Zamieszanie*). Wiedział, że świat wpada coraz głębiej w onnipotencję telewizji, co postrzegał jako samobójstwo ludzkości. Scenariusz szkicował z nowym współpracownikiem, Amerykaninem Jonathanem Rosenbaumem. Już pierwszy pomysł zakładał zdemokratyzowanie gagu. Komikiem jest nie tylko gwiazda, komikami są wszyscy, którzy pojawiają się na ekranie. Tati – jak wspomina jego asystent – chciał się w ogóle wycofać z obsady. Nawet wymyślił doskonały pretekst – swoją śmierć. Miał umrzeć w pierwszej scenie. Scenariusz mówi o realizowaniu na żywo soap opery. Tati – jak to on – niechcący zaplątał się na planie. Gapowaty rekwizytor przez niedopatrzenie załadował ostrym nabojem rekwizyt-pistolet. Aktor strzela, trafiając intruza Hulota. Tati pada martwy, ale jak to w telewizji, nikt tego nie bierze na serio. Aktorzy przeskakują zwłoki, aż do ostatniego kadru. Potem Tatiego trzeba po prostu usunąć ze sceny.

Dalsze etapy scenariusza były prowadzone pod zmienionym tytułem (sam widziałem w jego pracowni scenariusz pod tytułem *Psy szczekają, karawana idzie dalej*). Potem powrócono do pierwotnego tytułu. Ponieważ pojawił się amerykań-

ski koproducent filmu, zamierzono zrealizować go z amerykańskim rozmachem, bez ograniczeń technicznych. Zmieniono też początkowy plan fabuły. Tati tym razem jest inżynierem i nazywa się Luther. Pracuje w instytucji zajmującej się programowaniem komputerów. Wynalazł obiektyw, który ma cudowne właściwości – przy odprawie pasażerów na lotnisku widzi ich nago. Potrafi również upiększyć obraz według życzenia. Zainteresowani są nim przedstawiciele rządu i producenci zaawansowanej techniki. Tatiego bawi różnorodność systemów rejestracji obrazu (System NTSC nazywa po swojemu – *Never The Same Colour*), frapują go nieograniczone możliwości i niebezpieczeństwa podglądania. Wielki Brat był tuż-tuż.

Nieoczekiwanie znalazł się dystrybutor z Monaco, który nabył prawa do filmów Tatiego. Umożliwił mu poprawienie wersji *Dnia świątecznego* i poprawienie *Wakacji pana Hulota* oraz *Mojego wujaszka*, a także zmiany w *Playtime*. Pokaz nowych wersji w Paryżu był sukcesem, a zgromadzone zyski dawały szansę na realizację następnego filmu. Mistrz obchodził 70. urodziny.

Niestety w 1978 roku nastąpił postęp choroby. Kiedy Tati otrzymywał Cesara, przyznanego mu w uznaniu za całokształt twórczości, apelował do mocodawców o troskę o młodzież artystyczną. Samego Cesara chciał podzielić pomiędzy współpracowników. Pamiętał o Pierre Etaix, Jacques'u Lagrange, Henri Marque'u i Alfredzie Sauvy, a w listopadzie 1982 cicho i bezszelestnie odszedł ze świata. Humoryści nie mają na tym świecie łatwo. To zawodowi neurastenicy, odrącenie maruderzy serwujący zamiast afirmacji przyganę. Jacques Tati czuł się zapomniany i poniżony. Kiedy w 1977 r. odwiedziłem tego zgorzkniałego mizantropa, wyjął kilka wydawnictw i periodyków filmowych. W skorowidzach nie znalazł nazwiska Tati. *Jestem za życia niebytem* – ostrzegał. *Niech się pan wystrzeżga komedii*. W Cannes w 2002 r. przypomniano anegdotę, w której Jacques Tati odmówił przyjęcia Legii Honorowej, pisząc do ministra: *Proszę przyjąć do wiadomości, że mój zawód wymaga szczególnego sposobu bycia. Muszę spacerować bezustannie po ulicach. Muszę pogwizdywać sobie dla niepoznaki. Muszę trzymać ręce w kieszeni, zachowywać się pospolicie. Jakże z taką dekoracją można by uprawiać codzienność – to byłoby wbrew mojej niezależności artystycznej*.

Gag Tatiego to konstrukcja, rodzaj gry intelektualnej. Opiera się na znajomości zasad ludzkiego postępowania. Jest w ujęciach i pomiędzy nimi – jak chciał Irzykowski. Jest jedyną widzialnością obcowania człowieka z materią. Można by rzec: skoro gag nie istnieje w rzeczywistości, to znaczy, że istnieje w świecie sztuki.

JÓZEF GĘBSKI

¹ D. Bellos, *Jacques Tati: His Life and Art*, Harvill, London 1999.

² „Télérama” 2002, 15 mai.

³ F. Ede, S. Goudet, *PlayTime*, „Cahiers du cinéma”, Paris 2002.

⁴ Cytat pochodzi z mojej rozmowy przeprowadzonej z reżyserem w 1977.