

Być „homo ludens” to być świadomym: być czujnym na innych, na alternatywy, prawdopodobieństwa, możliwości i przypadek (ten ważny czynnik w różnego rodzaju grach). Tak więc zabawa i dyscyplina idą w parze. Nie być świadomym – oznacza bycie ofiarą, głupkiem, bufonem albo dyktatorem – pisze we wstępie do antologii tekstów o komedii filmowej Andrew S. Horton *. Autor wywodzi swój tok myślenia od Wittgensteina i Derridy, dla których istotą komunikacji językowej jest gra pomiędzy artystą i odbiorcą, gra polegająca na nieustannych zmaganiach z przyzwyczajaniem, konwencją i rutyną. Horton kieruje uwagę na tych twórców filmowych, którzy posługują się komizmem, wypróbując na różne sposoby możliwości języka filmowego, oscylując pomiędzy tym, co znane, oswojone, a tym, co zaskakujące i niepewne. W angielskim i francuskim słowa „play” i „jeu” zawierają tę intrygującą dwuznaczność – gra to tyle, co zabawa i odwrotnie. Język polski z trudnością odzwierciedla tę dwoistość. Choć Bergson, Huizinga i Bachtin odegrali ogromną rolę w naszej rodzimej humanistyce, niewielu polskich autorów zajmuje się dziś poważnie komedią.

Najbardziej wyrafinowaną i przewrotną formą tej gry jest parodia. Za punkt wyjścia posłużyła nam praca Dona Harriesa *Film Parody*. Fragment jego książki otwiera nasze rozważania. Teresa Rutkowska wskazuje na ważne źródło dowcipu w filmach Woody Allena, jakim są konwencje klasycznego, hollywoodzkiego kina gatunku. Grzegorz Nadgrodkiewicz analizuje *Żywot Briana* Monty Pythona jako dyskurs parodiowy, kontestujący schematyczne kinowe wersje tematów biblijnych. Beata Kosińska-Krippner, nawiązuje do rozważań na temat „mock-dokumentu” z poprzedniego tomu „Kwartalnika”, tym razem w odniesieniu do konkretnych przykładów tego dynamicznie rozwijającego się gatunku, jak *Ciemna strona księżycy* Karela, *Czeski sen* Klusaka i Remundy czy *Pierwsi na Księżycu* Fedorczenki.

Poczucie humoru jest mocno uwarunkowane kulturowo. Nie wszędzie i nie zawsze śmiejemy się z tego samego. Pragnęlibyśmy, by teksty zamieszczone w tym rozdziale uzmysławiały tę subtelną grę różnic i podobieństw. Tekst Marka Hendrykowskiego wskazuje na uniwersalność pewnego typu wypowiedzi komediowej nazwanej przez niego „farmazonem”, ale autor poświęca uwagę przede wszystkim polskiej odmianie gatunkowej. Agnieszka Taborska opisuje gry i zabawy surrealistów. Jacques Tati, bohater tekstu Józefa, niewątpliwie nawiązywał do tej tradycji. Z kolei specyficzne, wyspiarskie poczucie humoru, sygnalizowane w tekście o Monty Pythonie, daje o sobie znać w szkicu Krzysztofa Loski o komizmie w twórczości Hitchcocka i analizie serii *Carry on* Johna Bannistera.

Łucja Demby przypomina debiut fabularny Nikity Michałkowa *Swój wśród obcych, obcy wśród swoich*, który w sposób pastiszowy nawiązuje do klasycznych gatunków filmowych i do tradycji kina rewolucyjnego. W tekście o filmach Zhanga Yimou Alicja Helman zwraca uwagę na barierę kulturową, która widzom europejskim blokuje postrzeganie ich jako komedii.

Pod koniec rozdziału wracamy na rodzimy grunt. Zofia Mioduszevska analizuje kategorie symboliczne domu w serialach komediowych *40-to latek* i *Alternatywy 4*.

Ostatnia część naszych rozważań poświęcona jest różnym aspektom gry pomiędzy twórcami filmu a widzami, poczynając od elementarnej gry marketingowej, której elementem jest film (piszą o tym Mirosław Filiciak i Jadwiga Mostowska), a kończąc na wyrafinowanej grze z konwencją języka filmowego, strategii narracyjnych i archetypów kulturowych, której reguły analizują Sławomir Sikora i Maciej Rożański.

TR

* A. S. Horton (ed.) *Komedy/Ciemna/Theory*, University of Kalifornia Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford. 1991, s. 8.