

A teraz wyobraźmy sobie historycznego wirtuoza terażniejszości. [...] Wykształcił w sobie taką czułość i wrażliwość, że nic, co ludzkie, nie jest mu odległe; najróżniejsze czasy i postaci natychmiast budzą pokrewny pogłos jego liry: stał się *passivum*, biernie odrzucającym echa, które z kolei oddziałują na inne podobne *passiva*: aż wreszcie cała atmosfera epoki wypełniona jest krzyżującymi się delikatnymi echemi.

Friedrich Nietzsche¹

Każda epoka ma taki patos, na jaki zasłużyła. Każdy czas wypracowuje własny przepis na „formuły patosu”, wyrażający aktualny stan kultury i ujmujący w swoje ramy kluczowe elementy doświadczenia historycznego. Kategoria *Pathosformeln* po raz pierwszy pojawiła się w eseju Aby Warburga z 1906 roku, zatytułowanym *Dürer a antyk w Italii*, w którym niemiecki historyk sztuki – wówczas u progu swojej kariery – próbował pokazać, w jaki sposób renesans włoski starał się odtworzyć antyczne formy ekspresji oraz jak przetwarzał te motywy sam Dürer. Już pobieżne zaznajomienie się z tym tekstem pokazuje, że zdaniem Warburga żadna epoka nie posiada swych formuł patosu na własność, nie dysponuje nimi w sposób całkowicie przejrzysty, jako jednorodnym i skodyfikowanym kanonem, lecz wypracowuje je w złożonym procesie *Nachleben* – anachronicznego przyswojenia form wyrazu zamierzchłej przeszłości. Jak dowodzi w swoim tekście Warburg, stworzenie nowego języka ekspresji w epoce renesansu wymagało polaryzacji obrazu starożytności (wizja dionizyjska przeciw wizji apolińskiej), a także uwydatniało napięcia obecne w ówczesnej kulturze. Relacja między „powściągliwością” Dürera a „manieryzmem” Pollaiuolo czy „teatralnym patosem” Mantegni jest tego dobitnym przykładem². Formuły patosu oznaczają więc zawsze dominującą tendencję epoki, a zarazem jej głębokie wewnętrzne pęknięcie, leitmotyw i kryzys.

Oba te elementy – twórczy i niszczycielski – spotykają się ze sobą w formułach patosu, tworząc coś, co tradycja myśli niemieckiej, obejmująca ważnych dla Warburga myślicieli, takich jak Nietzsche, Cassirer, Simmel czy Burckhardt, nazywała „tragedią kultury” (*Tragödie der Kultur*)³. Komentując związek tej formacji z koncepcją *Pathosformeln*, Georges Didi-Huberman pisał: „tragedia kultury jest tragedią jej pamięci. Tragedią naszej ułomnej pamięci o tragiczności”⁴. Według niego dylemat kultury obejmuje też napięcie między przywiązaniem do tradycji a przymusem oryginalności w procesie artystycznej kreacji. Każda nowa forma ekspresji jest przecież zarazem lekturą – często gwałtowną i polemiczną – wszystkich zastanych przez nią poziomów kulturowej transmisji. W formule patosu nie tylko przeżywa (*Nachleben*) część historycznej przeszłości, ale także – a może przede wszystkim – dokonuje

się jej niesłychana i nieuprawniona aktualizacja, pojawia się nowe pole jej użyteczności. Kultura rozumiana jako przestrzeń krystalizacji form patetycznej ekspresji sama jest tragedią w pewnym sensie, skoro znane jej elementy transmisji historycznej są z konieczności uwikłane w odwieczną walkę tego, co oficjalne i uznane, z tym, co wyparte i marginalne. „Kultura jest ze swej istoty tragiczna – kontynuuje Didi-Huberman – ponieważ tym, co w niej przeżywa (*survit*), jest przede wszystkim tragiczność: skonfliktowane bieguny żywiołu apolińskiego i dionizyjskiego, patetyczne ruchy wyłaniające się z naszej własnej niepamięci, oto z czego składa się życie, wewnętrzne napięcie naszej zachodniej kultury”⁵. Jeśli więc Warburg, pisząc o renesansie, wspominał o „pospolitej łacinie patetycznej mowy gestów”⁶, która zdawała się dominować w ówczesnych formach ekspresji, mówił też zawsze o wpisanej w ową łacinę kontaminacji, o tym, że każdy uniwersalny język sztuki jest w gruncie rzeczy pełnym obcych naleciałości i anachronicznych resztek dialektem. Tylko dzięki temu zresztą kultura w ogóle może być żywa; może przechodzić nagle i nieprzewidziane przeobrażenia, otwierać się na to, co w niej nie do końca wyraziste, jasne i zrozumiałe.

Na przełomie XIX i XX wieku, a szczególnie w latach swej największej popularności, „pospolitą łaciną patetycznej mowy gestów” stała się bez wątpienia burleska filmowa, która – jak przekonuje Karl Sierek w swojej książce poświęconej związkom teorii Warburga z różnymi nowoczesnymi mediami – „szybko rozerwała tradycyjne więzy krępujące ekspresję”⁷, a jednocześnie przejęła ich funkcję. To rozbuchane i absurdałne nieraz gesty najważniejszych komików niemego kina, rozpasana, akrobatyczna dynamika ich ekspresji stworzyły nowe formuły patosu u zarania XX wieku. I jak przystało na w pełni tragiczny model kultury, owe slapstickowe formuły komunikowały oficjalną wizję społeczeństwa z a p o m o c ą jego dynamicznego, niekiedy skrajnego zniekształcenia. Sierek na samym początku tej genealogii umieszcza Maxa Lindera, którego specyficzną cielesną dynamikę ruchu przejął i zaszczepił na amerykańskim gruncie najpierw Mack Sennett i wytwórnia Keystone, a następnie udoskonał i upowszechnił Charles Chaplin⁸. Co ciekawe, jak zauważa Walter Kerr, ta całkowicie nowa „łacina patetycznej mowy”, jaką była burleska, od początku skazana była na krótkotrwałość ze względu na nieuchronne nadejście kina mówionego, które miało bezpowrotnie pogrzebać wypracowane przez nią formy ekspresji⁹. Filmowa burleska wydaje się zatem prawdziwie tragicznym w swej istocie fenomenem kulturowym, tym bardziej intensywnym i rewolucyjnym, im bardziej efemerycznym i bezbronny wobec wewnętrznej logiki medium kina.

Chaplin wydaje się najlepszym przykładem owej tendencji z trzech powodów. Po pierwsze, osiągnął największą popularność, to znaczy w pewnym sensie stał się formułą patosu samej burleski, jej najbardziej rozpoznawalnym i najwyższym cenionym emblematem. Po drugie jednak, co może się wydawać paradoksem, może służyć za przykład właśnie dlatego, że nie można go całkowicie utożsamić z burleskowymi formułami ekspresji. Twórca *Gorączki złota* bodaj najdalej i najśmielej rozwinął elastyczność i ekspresywność filmowego slapsticku zarówno we własnym aktorstwie, jak i w całości filmowej kompozycji. Oznacza to jednak fundamentalną kontaminację tego gatunku, jego nieustanne rozbijanie przez melodramatyczność, sentymentalizm czy pełną dramatyzmu opowieść historyczną. Ale tylko w ten sposób można pokazać pełnię możliwości tego języka. Po trzecie, Chaplin najbardziej gruntownie podjął temat związku burleski jako języka ekspresji z patosem tragicznej historii XX wieku. Jego filmy odnoszą się – mniej lub bardziej bezpośrednio – do aktualnych problemów: wojen, przemian społeczno-politycznych, kryzysów ekonomicznych, lęków atomowych, przemian obyczajowych i tak dalej. Wyjątkowość talentu Chaplina w tym wymiarze dostrzegł Francisco Ayala, rozpoznając w nim nie tylko geniusz komiczny, ale także „epicką emocję”: „Trudno przecenić fakt – dla mnie oczywisty – że epicki oddech Ameryki wykrystalizował się na rolkach celuloideu; mechanicznych rapsodiach prezentowanych masom. I protagonistą tej epopoi jest Charlie”¹⁰.

Mówiąc o genealogii filmowej burleski, należy pamiętać o tym, czym genealogia różni się od prostego rozpoznania historycznego źródła i odnalezienia najważniejszych prekursorów danej formacji. Nader przydatna okazuje się tutaj lekcja Michela Foucaulta, który w swym esej *Nietzsche, genealogia, historia* historycznemu pojęciu źródła przeciwstawił kategorię „pochodzenia” (*Herkunft*) wyprowadzoną z genealogicznych rozważań Nietzschego. „Śledzić złożony ciąg pochodzenia, to utrzymywać przeszłość we właściwym jej rozproszeniu: wskazywać na wypadki, nieznaczące odchylenia – albo, przeciwnie, całkowite odwrócenia – błędy, mylne oceny, chybione kalkulacje, które zrodziły to, co istnieje i co ma dla nas wartość; to odkryć, że u podstaw tego, co poznajemy i tego czym jesteśmy, nie tkwi bynajmniej prawda i byt, lecz zewnętrznosc przypadku”¹¹. Czytając te słowa, trudno się oprzeć wrażeniu, że Foucault wyobrażał sobie poszukiwanie *Herkunft* jako metodę badań, których głównym przedmiotem jest historia jako komedia, składająca się głównie z omyłek i nieszczęśliwych, choć niekiedy twórczych wypadków. Myśląc o filmowej burlesce rozumianej jako pewien rodzaj kulturowej tradycji, z kolei przypominamy sobie słowa Foucaulta

na temat właściwego rozumienia dziedzictwa historycznego. „Scheda nie jest wcale nabytkiem, dobrem, które się gromadzi i utrwała, lecz raczej zbiorem luk, szczelin, niejednorodnych warstw, które czynią go nietrwałym i zagrażają wątplemu spadkobiercy ze wszystkich stron. [...] Badanie pochodzenia nie kładzie fundamentów, a wręcz przeciwnie: nęka to, co postrzega się jako nieruchome, rozczłonkuje to, co traktuje się jako jednolite; ukazuje heterogeniczność tego, co uważano za zgodne z samym sobą”¹². Również w kontekście tej wizji Chaplin wydaje się idealnym przedstawicielem świata filmowej burleski, ponieważ jak nikt inny skazuje ją wciąż na nowe formy rozproszenia, kwestionuje stabilność i wystarczalność wypracowanych przez nią środków, wyraca na wszystkie możliwe strony, tak jakby chciał się przekonać, czy nadal nie kryje przed nim jakichś niewykorzystanych potencjałów.

OD NOWOCZESNOŚCI DO PREHISTORII I Z POWROTEM

Gatunek burleski filmowej jest – jak podkreślają jej badacze – językiem „nieczystym”, co w dużej mierze stanowiło o jego żywotności i zdolności odradzania się w nowych kontekstach i dziedzinach¹³. Dość powiedzieć, że oprócz prawowitych spadkobierców złotych lat slapsticku – takich jak Jerry Lewis, Louis de Funès czy Jacques Tati¹⁴ – żargon ów ma całą masę rozproszonych i poróżnionych ze sobą „bękartów”¹⁵, reanimujących burleskowe gagi w zaskakujących kontekstach. Ślady slapstickowej poetyki – oraz przypisanej do niej filozofii – znaleźć można zarówno w filmowych performansach Basa Jana Adera czy w *Der Lauf der Dinge* Fischli & Weiss, w niektórych filmach Pasoliniego (zwłaszcza w postaciach granych przez Ninetto Davolio), Godarda czy Morettiego oraz w twórczości artystów tak różnych, jak Bruce Nauman, Maurizio Cattelan czy Peter Land. Od tej posthistorii burleski, którą można pisać w nieskończoność, rozpoznając pojedyncze elementy jej stylu niemal wszędzie, ciekawsza wydaje się jednak jej prehistoria, ponieważ daje możliwość bardziej złożonego i przekrojowego spojrzenia na dzieje filmowego slapsticku¹⁶.

Ujmując rzecz najprościej, należałoby – na początek – stwierdzić, że burleska przyszła do kina niemal wprost z music-hallu, teatrów bulwarowych i cyrku. Jej pochodzenie jest zatem dość „niskie”. Większość gwiazd tego gatunku zaczynała w podobnych miejscach: Max Linder i Harry Langdon debiutowali w music-hallu; Buster Keaton czy W.C. Fields rozpoczęli swe kariery jako akrobaci cyrkowi; Chaplin przyjechał do Stanów Zjednoczonych jako członek znanej trupy kabaretowej prowadzonej przez Freda Karno¹⁷. Należałoby jednak dodać, że przychodząc do

kina, postacie te przynosiły ze sobą nie tylko gorącą atmosferę wodewilu czy wrzawę namiotów cyrkowych, ale także ciężar – a może raczej lekkość – znacznie starszych tradycji sztuki mimicznej: siedemnastowiecznej burleski, włoskiej *commedia dell'arte* czy angielskiej pantomimy¹⁸. W tej perspektywie filmowa burleska stanowiłaby *Nachleben* tradycyjnych komicznych gatunków teatralnych w ramach bujnie rozwijającej się nowoczesności. „To tak jakby między *commedia dell'arte* a angielską pantomimą pewna «poetyka» przemocy, prędkości i niebezpieczeństwa naznaczyła rysy satyrycznych masek Pantalona i Arlekina. Tak jakby niedysyjszych służących i panów zastąpili nowi atleci, których role niedługo przejmą włóczędzy z niemych filmów, zachowujący jednak w nienaruszonym stanie ferment owego komizmu gestów, jego oryginalną formułę, która określa również jego dynamiczną dramaturgię: dialektykę ciosu i uniku”¹⁹ – pisał Christophe Kihm we wstępie do specjalnego numeru „Art Press”, w którym dziedzictwo burleski znalazło więcej niż jedno współczesne i dawne zwierciadło.

Wspomniana tu dialektyka nie dotyczy jednak wyłącznie komicznej stylistyki gagów, ale określa także relacje między jej poszczególnymi, historycznymi fazami, których zderzenia i napięcia niczego nie mogą pozostawić w stanie nietkniętym i oryginalnym. Wszak zarówno *commedia dell'arte*, jak i filmy Bustera Keatona czy Charlesa Chaplina polegają na naśladowaniu i zniekształcaniu tego, co w danym czasie wydaje się prawdziwą łaciną ludzkiej ekspresji. Ich praca w obu wypadkach polega na zmienianiu owej łaciny w dialekt, a więc na jej kontaminacji, wywracaniu do góry nogami i z prawej na lewą stronę. Ten sam rodzaj pomieszania zachodzi u początków filmowej burleski, stawiając naprzeciw siebie zasłużone tradycje sceny teatralnej i rodzące się formuły języka filmowego.

W znanym eseju, poświęconym związkom i wzajemnym wpływom teatru i kina, André Bazin pisał: „Kino pozwala w pełni rozwinąć podstawową sytuację, na którą scena nakładała czasowe i przestrzenne ograniczenia, utrzymując ją w ten sposób w pewnego rodzaju larwalnym stadium ewolucji. Pozwala to wierzyć, że kino powstało, aby tworzyć i wymyślać nowe fakty dramaturgiczne, zdolne doprowadzić teatralne sytuacje do stanu nieosiągalnej wcześniej dojrzałości”²⁰. Wydawałoby się zatem, że kino czyni teatr pełniejszym, znosi i realizuje jego aspiracje oraz przełamuje dramaturgiczne ograniczenia. Zdaje się to adekwatne zarówno w odniesieniu do dominujących form teatru dramatycznego, jak i do popularnych form komicznych. Z kolei jednak zależność między teatrem a kinem nie była jednostronna, przynajmniej dopóty, dopóki kino nie wykształciło własnych kodów narracyjnych i dramaturgicznych. Te wzajemne wpływy dobrze ilustrują niektóre wczesne filmy z udziałem Chaplina.



W dwuczęściowym *Charlie w teatrze* (*The Property Man*, 1914) gra on niesforne go pracownika technicznego, który dosłownie i w przenośni rujnuje stare formy teatralnej ekspresji. Najpierw ingeruje w hierarchię zespołu teatralnego, uwodząc żonę aktora siłacza, a następnie dewastuje w trakcie spektaklu niemal całą scenografię, rozbijając w proch teatralną iluzję, a wreszcie – oblewa wodą publiczność (il. 1–2). Z jednej strony można więc powiedzieć, że pojawienie się nowego bohatera filmowej burleski wieszczy koniec wszystkich dotychczasowych języków teatralnych, które muszą ustąpić przed żywotnością i bezwzględnością nowej sztuki. Z drugiej zaś nawet jako ów „destrukcyjny charakter” kina Charlie jednak

występuje na scenie, choćby po to, aby w akcie bezinteresownego okrucieństwa zakończyć przedstawienie.

1–2. *Charlie w teatrze* (1914)

O wiele bardziej pokojowo – a zarazem intrygująco – pokazuje relację między kinem a teatrem film *Zabawny romans Charliego i Lolotty* (*Tillie's Punctured Romance*, 1914), zrealizowany przez Macka Sennetta²¹. W prologu do filmu Marie Dressler – znana aktorka music-hallu – wychodzi przed kurtynę i kłania się widzom, tak jakby rozpoczynała jeden ze swych występów. Po chwili jednak obraz ten przechodzi w ujęcie Dressler jako tytułowej Lolotty, ubranej już nie w suknię wieczorową, ale w wiejski fartuch. Kolejne ujęcie wieńczy tę ewolucję, ujawniając, iż Lolotta wyobraża sobie tylko, że jest na scenie, a faktycznie stoi przed swym wiejskim domem, wsparta na pogrzebaczu (il. 3–4). Film kończy się quasi-teatralnym epilogiem: Lolotta i druga kobieta (grana przez Mabel Normand) godzą się, uznając, że obie były oszukiwane przez mężczyznę (Chaplin), i padają sobie w ramiona. W tym momencie ekran zasłania kurtyna. Po chwili znowu wychodzi przed nią Dressler, kłania się i zaprasza zza kulis Normand i Chaplina. Kłaniają się wszyscy troje, po czym Normand i Chaplin nagle znikają z kadru, a zaskoczona Dressler odkrywa, że stoi na scenie sama (il. 5–6). Zarówno prolog, jak i epilog tego filmu tworzą więc podobny rodzaj związku między kinem a teatrem. Z jednej strony przypomina się tutaj o teatralnych źródłach

burleski (a w dalszych partiach filmu takie odniesienia pojawiają się wielokrotnie), z drugiej jednak właśnie w tych najbardziej teatralizowanych scenach najdobitniej ujawniają się czysto filmowe triki i efekty, których nie można byłoby uzyskać przy użyciu środków teatralnych. Ta bliska współzależność kina i teatru pozwala też skomponować podstawowy gag burleski, oparty na „fałszywej świadomości” jej bohaterów, którzy zawsze rozmiągają się z rzeczywistością, powodują w niej liczne kolizje, a samych siebie skazują na śmieszność.

Nie inaczej jest przecież w o wiele późniejszym *Cyрку* (*The Circus*, 1928), gdzie Chaplin gra trampa, który przypadkiem trafia do cyrku i robi w nim tym większą furorę, im mniejszą ma świadomość, że jest śmieszny. Charakterystyczne wydaje się również to, że zastaje tę instytucję w fazie głębokiego kryzysu, w którym kłowni przestają być zabawni, ich żarty są przewidywalne i oklepane, a widownia świeci pustkami. Charlie zjawia się zatem w cyрку w momencie, gdy ta forma popularnej rozrywki znajduje się w stanie niemal agonialnym. Oznaczałoby to, że burleska filmowa w jego wydaniu jest jakimś „postcyркуem”, czymś odeń

późniejszym, zmodyfikowanym, unowocześnionym. Jednocześnie sam fakt, że śmieszność wymaga nieświadomości, sugeruje, że komedia przestała być

3–6. *Zabawny romans Charliego i Lolotty* (1914)



związana z określoną profesją, że kino wprowadziło ją na zupełnie inne obszary, w których dynamika gagu spotyka się z logiką symptomu.

Wydaje się zatem, że nawet jeżeli burleska była pierwszym gatunkiem filmowym, poprzedzającym musical, western czy film *noir*²², nie był to bynajmniej gatunek jednorodny. I nie chodzi tu o jego niskie pochodzenie czy repertuar wypracowanych formuł ekspresji, takich jak pogoń, wywrotka, walenie w głowę, kopniak w zadek albo charakterystyczne pozy oraz tiki głównych postaci²³. Burleska nie jest w pełni domkniętym i stabilnym gatunkiem filmowym, ponieważ funkcjonuje w trybie *anachronicznym*, w którym pobrzmiewają echa różnych czasów, spotykają się duchy przeszłości zarówno odległej, jak i całkiem niedawnej.

Trudno zatem się zgodzić z określeniem Jeana Renoira, jakoby Chaplin wraz z Lubitschem należeli już do „kinowego klasycyzmu”²⁴, a więc wyznaczyli rodzaj modelu gładkiego i domkniętego języka filmu. Wypowiedź ta pochodzi z 1926 roku, kiedy Chaplin zrobił już takie filmy, jak *Pieskie życie* (*A Dog's Life*, 1918), *Brzdąc* (*The Kid*, 1921) czy *Gorączka złota* (*The Gold Rush*, 1925), a więc dzieła dojrzałe, złożone zarówno na poziomie tematyki, jak i formy filmowej. Wciąż jednak można w nich odnaleźć ślady szalonej burleski epoki Keystone, których filmowa jednorodność wydaje się nader problematyczna.

Burleska znajduje się raczej w połowie drogi między filmowym klasycyzmem – bądź też kinem opartym na w miarę jednorodnym kodzie filmowej narracji – a prymitywnymi początkami kina. Jak pokazuje w swej książce poświęconej narodzinom języka filmowego Noël Burch, do roku 1906 panowało w kinie coś, co nazywa on „prymitywnym modelem reprezentacji” (*mode de représentation primitif*), charakteryzującym się raczej łączeniem elementów wewnątrz kadru niż w interwałach pomiędzy kadrami, horyzontalnym i frontalnym ustawieniem kamery, ogólnym i odśrodkowym sposobem kadrowania. Najważniejszym efektem działania tego języka były niejednorodność przestrzeni filmowej oraz nieliniarny sposób narracji²⁵. Następujący później – złożony i niejednoznaczny – proces oznacza dla Burcha stopniowe wyłanianie się „instytucjonalnego modelu reprezentacji” (*mode de représentation institutionnel*), którego podstawą jest przede wszystkim „linearyzacja znaczących”²⁶ i kodyfikacja językowej narracji w kierunku coraz większego realizmu. Kluczowym etapem w rozwoju owego „popędu linearności”²⁷ są filmy oparte na pościgu (*film à poursuite*), czyli formule wszechobecnej w późniejszej, niemej burlesce. To one wymuszają na twórcach poszukiwanie rozwiązań stylistycznych nieznanymi w prymitywnym języku kina.

W tej perspektywie klasyczna niema burleska – filmy z Chaplinem, Keatonem czy Lloydem – oznaczałaby pierwszy etap, na którym popęd

linearności znajduje obszar swojego zaspokojenia, może rozwinąć swój potencjał. I trudno byłoby dowodzić, że filmy te należą do prymitywnego modelu reprezentacji, niezależnie od tego, jak bardzo mogą się różnić między sobą. Tym, co pozostało z początków kina i co sprawia, że burleska stanowi mimo wszystko rodzaj *Nachleben* jego pierwowcin, są ciała głównych bohaterów, które nie tylko nie poddają się w pełni linearniej kodyfikacji i formom realistycznego aktorstwa, ale tym bardziej zaznaczają swoją anachroniczność, im dalej twórcy filmowi rozwijają instytucjonalny model reprezentacji. Innymi słowy, gesty Chaplina będą się wydawać bardziej anachroniczne w *Gorączce złota* niż w pierwszych komediach z Keystone.

Jeśli pracę Burcha potraktuje się – jak na to zasługuje – jako filmoznawczy odpowiednik fundamentalnych rozpraw historyków sztuki, poświęconych narodzinom perspektywy w malarstwie europejskim²⁸, to złote czasy burleski należałoby porównać do malarstwa trecenta i quattrocenta, kiedy to następuje przejście od średniowiecznego porządku obrazowania ku renesansowej perspektywie. Język filmowej burleski byłby więc rozpięty między nowoczesnością samego kina (które również dzięki niej pokonuje swe prymitywne ograniczenia) a archaizmem swych źródeł (zarówno filmowych, jak i teatralnych). Jeśli więc można w nim widzieć odmianę klasycyzmu, to byłaby ona raczej czymś, co można by nazwać *klasycyzmem wernakularnym*, który – jak określiła pojęcie wernakularności Miriam Bratu Hansen – „łączy [...] w sobie wymiar codziennego użytku z konotacjami wypowiedzi, idiomu i dialektu, z ciągłą cyrkulacją, mieszaniem się i przekładalnością”²⁹. Burleska oznacza zatem pewien stopień dojrzałości języka filmowego, który wciąż jednak posiada wiele cech swego stadium dziecięcego. Samo połączenie kategorii klasycyzmu i wernakularności może się wydawać oksymoronem, ale w istocie jest czymś więcej: wskazaniem na nowoczesność burleski, czyli jej przynależność do epoki, w której nie ma już – i nie będzie – innego klasycyzmu niż ten oparty na kontaminacji i anachronizmach. Potwierdzają to słynne zdania z *Przedmowy do dramatu „Cromwell”* Victora Hugo, w której ogłosił swój manifest nie tylko sztuki romantycznej, ale także całej nowoczesności. „Z twórczego związku groteski i wzniosłości rodzi się duch nowoczesny, tak złożony, tak różnorodny w swoich formach, tak niewyczerpany w swoich twórcach i tak bardzo przeciwstawny pod tym względem jednostajnej prostocie antycznego ducha”³⁰. Jest to epoka, w której nie ma już jednego języka, a żaden język nie jest już tylko sobą. „Języki są jak morze, bez przerwy falują” – stwierdza Hugo, dowodząc, że w epoce nowoczesnej łacina staje się nieodróżnialna od marginesowych i prymitywnych dialektów.

Burleska nawiązuje więc najbliższy kontakt z nowoczesnością tam, gdzie najbliżej jest również swych prymitywnych źródeł. Jak pokazuje Jean Starobinski, jednym z podstawowych gestów nowoczesnego artysty – powtarzanych zarówno w sztukach plastycznych, jak i w literaturze – jest identyfikacja z kłownem, która „nie jest jedynie wyborem malarskim czy poetyckim, ale przewrotnym i parodystycznym sposobem pytania o istotę sztuki”³¹. Wydaje się, że filmy Chaplina czy Keatona realizują podobne dążenia w sposób niemal idealny, zważywszy, że artystyczny status kina wciąż jeszcze był kwestionowany, gdy zaczynali oni swoje kariery. Tak czy inaczej, złożoność i anachroniczność burleski jest tym, co umieszcza ją w samym centrum nowoczesności. To centrum zaś – jak w dobrym gagu – okazuje się zawsze bliżej marginesów niż samego siebie.

Skoro więc filmowa burleska – z Chaplinem na czele – stanowi, jak pisał Jean Prévost, „odrodzenie sztuki mimicznej”³², to ścieżki jej pochodzenia mogą prowadzić do czasów zamierzchłych. Sam Chaplin podjął ten temat w tekście wyjaśniającym jego niechęć do filmu mówionego. „Koniec końców, pantomima zawsze była uniwersalnym środkiem komunikacji. Istniała jako uniwersalne narzędzie na długo przed tym, zanim narodził się język. Pantomima jest przydatna tam, gdzie języki wchodzi z sobą w konflikt wzajemnej niewiedzy. Ludy prymitywne używały języka symboli, gdy nie potrafiły jeszcze posługiwać się zrozumiałymi słowami. [...] Pantomima leży u podstaw wszelkiej formy dramatu. Jest też kluczowym elementem niemej formy filmowej”³³. Dzięki burlesce na ekranach kin jaśniej więc nie tylko ożywiony język ekspresji *commedia dell'arte*, ale także archaiczny patos początków ludzkiej cywilizacji. W niepublikowanych zapiskach, pochodzących z końcówki lat pięćdziesiątych, Chaplin wskazywał wyraźną linię rozwoju ludzkiej mimiki, rozpoczynając się od „tańców plemiennych, z których zrodziła się pantomima”³⁴, poprzez średniowieczne formy dworskiego teatru i teatr elżbietański, aż do współczesnej produkcji filmowej. Być może zresztą właśnie kino nieme, wracając do form ekspresji poprzedzających kodyfikację ludzkiej mowy, było w stanie przywrócić do łask nowoczesności zapomnianą przez wieki widzialność człowieka. „Ludzkość już teraz uczy się bogatego i pięknego języka – mowy twarzy, gestów i ruchów” – pisał Béla Balázs. I dodawał: „Nie jest ona językiem umownym zastępującym słowa, językiem głuchoniemych, lecz wizualną korespondencją dusz, które się ucieleśniły. Człowiek staje się znów widzialny”³⁵.

Wykorzystanie gestu i ruchu – owego „prastarego języka ludzkości” – w spektaklu wizualnych podobieństw, obejmującym naśladowanie wyglądu rzeczy oraz cielesną ekspresję człowieka, łączy burleskę również z antycznymi formami teatrów jarmarcznych. Jak pisała Olga

Freidenberg, jedną z najbardziej archaicznych form teatralnych starożytnej Grecji były właśnie mimy – „spektakle, oparte raczej na przedstawianiu akcji niż na «pokazie» słownym i na aktach «patrzenia»”, które „sięgały [...] swymi korzeniami *mimesis*, czyli odgrywania czegoś wyimaginowanego jako realnego”³⁶. Ich podstawą była „aretalogia” – od greckiego *areté* – która jednak nie opowiadała o cnotach moralnych, lecz koncentrowała się na „komicznej *mimesis*”. „Aretalogowie przedstawiali grymasy tych osób, które przedrzeźniali i rację miał Cycero, określając ich rzemiosło jako *nimia imitatio* («przesadne naśladowanie»). Rzeczywiście, ci kuglarze byli «imitatorami», «naśladowcami», mimikami”³⁷. Pantomima, teatralna ekspresja, do której może powracać nieme kino, zaczyna się więc tam, gdzie gesty ludzkiego ciała stają się elementem naśladowania rzeczywistości: nie tyle jej przedstawiania za pomocą opowieści, ile jej przedrzeźniania. „Samo «naśladowanie», *mimesis*, należy rozumieć w sensie teatryku jarmarcznego, jako «widowisko» – jako wizualny «pokaz» i «oglądanie», jako odtworzenie wizualnej «zgodności» i wizualnych «podobieństw», czyli złudzeń, miraży i oszukaństw. Tak więc mamy przed sobą mim, akcję naśladowniczą, przedstawiającą pozorne cuda i podróbkę autentycznego, przejaw prestidigitatorstwa”³⁸ – pisze Freidenberg.

Pierwotny charakter antycznych mimów polegał również na tym, że funkcjonowały one jeszcze w polu wolnym od późniejszych podziałów stylistycznych i gatunkowych. „Mim archaiczny nie był jeszcze ani komiczny, ani poważny. Sztukmistrze, akrobaci, żonglerzy, prestidigitatorzy spełniali funkcje wizualne. Ich oszustwa były oszustwami dla oczu, a nie duszy. Tylko z wyodrębnieniem elementu komicznego mimy podzieliły się na dwie grupy: na błazeńskie i oparte na świetle, na wizualny «iluzjon». Przedrzeźnianie, ta podstawa «mimu» jako *mimesis*, pierwotnie też nie miało komicznego przeznaczenia, ale wraz z funkcją śmiechu nabrało charakteru błazenady”³⁹. Innymi słowy, w każdej komedii zawarty jest element naśladownictwa, który sam w sobie nie jest komiczny, a w konkretnych gestach aktualizuje coś pierwotnego, archaicznego. Nie chodzi zatem wyłącznie o odesłanie filmowej burleski do takich czy innych źródeł historycznych, ale o pokazanie, że są one wciąż obecne w jej zanurzonym w nowoczesności żywocie. Trafnie ujął to Grzegorz Królikiewicz, pisząc o *Kłownach* Federica Felliniego – filmie, który stara się pokazać zarazem historyczny i nowoczesny wymiar kultury cyrkowej – że „reżyser utrwała to, co jest dziś najbardziej archaiczne, za pomocą tego, co jest najbardziej nowoczesne”⁴⁰. Dzięki dostrzeżeniu tej dwoistości wpisanej w film Felliniego Królikiewicz pokazuje coś więcej, a mianowicie niezbywalny anachronizm sztuki mimicznej. „Cyrk zawsze był archaiczny.

Nie ma faktów, które by wskazywały, że kiedyś był on synchroniczny ze swoim czasem, ze swoją epoką, albo że był kiedykolwiek sztuką jak na swoje czasy nowoczesną. Jest on pokazem sztuki archaicznej, to jest takiej, która pokazuje wszystko co może, wszystko co umie, wszystko co potrafi. [...] Film *Kłowni* jako demonstracja czegoś archaicznego jest zastanawiający, ponieważ deklaruje, że artysta jako duch przebywa w przeszłości głębszej niż przeszłość kultury śródziemnomorskiej, niż przeszłość Egiptu, Chin; jest jeszcze gdzieś głębiej, gdzieś w jaskiniach, gdzie po raz pierwszy człowiek się zaśmiał i zobaczył, że może rozśmieszyć drugiego⁴¹.

Również o bohaterach filmowej burleski można powiedzieć, że są zawsze jedną nogą gdzie indziej, w innym czasie, i to takim, którego nie da się do końca wskazać na linearnej osi historii. Antycznych szarlatańców, jak pisze Freidenberg⁴², nazywano *pseudos*, podkreślając w ten sposób ich bezosobowy charakter, który pozwalał naśladować i odgrywać wszystkie możliwe, rzeczywiste charaktery. Czy nie podobnie jest z bohaterami Keatona lub Chaplina, z Flipem i Flapem, znanymi głównie pod postacią typów identyfikowanych za pomocą pseudonimów? Wydają się oni prawdziwymi mimami nowoczesności, na miarę epoki socjologicznych teorii imitacji oraz mimikry⁴³. Pokazuje to w pewnym sensie film Chaplina *Charlie królem* (*His Prehistoric Past*, 1914), w którym występuje on jako członek prehistorycznego plemienia, który jednak nosi melonik i laskę współczesnego dżentelmena, a nawet próbuje za pomocą krzesiwa zapalić sobie papierosa. W pewnym sensie ów sen – bo prehistoryczna sekwencja okazuje się jedynie efektem drzemki bohatera na ławce w parku – pokazuje dwoistość wpisaną we wszystkie postaci burleski, zwłaszcza zaś bohaterów granych przez Chaplina, ujawniających wciąż pokłady dzikiej energii, ale i nieposkromionej, niemal przedkulturowej, gwałtowności. W ten sposób wciąż zachowują oni intymny kontakt z początkiem, nawet jeśli nie daje się go zlokalizować nigdzie poza ich ciałem. I być może nie tylko imitują nowoczesne życie, ale także wypełniają je osobliwą energią. „Pierwotna natura komicznych bohaterów – pisał Adolphe Nysenholc – polega na tym, że wszelkie zagrożenie nieuchronnością zamieniają w obietnicę nowych narodzin, swobodne wyłanianie się naiwności bycia, która znajduje w nich swoją nieśmiertelność. W tym sensie bohater komiczny jest zbawcą, a nawet założycielem cywilizacji⁴⁴.”

Naśladownictwo, *mimesis*, przedrzeźnianie – wszystko to odsyła do czegoś, co Walter Benjamin nazwał kiedyś zdolnością mimetyczną (*mimetische Vermögen*) i uznał za podstawę – historyczną i strukturalną – większości wyższych funkcji człowieka. Uznawał też, że tak jak w po-

rządku filogenetycznym jej uprzywilejowanym obszarem jest astrologia, tak w planie ontogenetycznym jest nim zabawa. „Przede wszystkim dziecięce zabawy są na wskroś przeniknięte mimetycznymi zachowaniami, a ich domena nie ogranicza się bynajmniej do naśladowania jednego człowieka przez drugiego. Dziecko bawi się nie tylko w kupca czy nauczyciela, lecz są nim także w wiatrak i pociąg. W związku z tym powstaje wszakże zasadnicze pytanie: jaki właściwie pożytek czerpie ono z tego ćwiczenia zachowań mimetycznych?”⁴⁵ Można powiedzieć, że również zabawa jest rodzajem wróżby, praktyką prorokowania, której przedmiotem nie jest jednak przyszłość świata odczytywana z układu planet czy wnętrzości zwierząt, lecz są nim własne ciało i jego możliwości. W zabawie staje się ono nośnikiem potencjalnych doświadczeń i nowych konstelacji, jakie mogą się wokół niego wytworzyć.

Większość komedii kręconych przez Macka Sennetta w wytwórni Keystone – w której karierę zaczynał później Chaplin – powstawała na gorąco, gdy ekipa pojawiała się na ulicy i wplatała w codzienne życie sekwencje gagów, z których później tworzone film. Podstawą nie był nawet dokładny scenariusz, ale raczej ogólny i powtarzalny schemat intrygi, który później się komplikował w trakcie kręcenia. Również Chaplin opierał swoje filmy na bliskiej obserwacji oraz precyzyjnej imitacji codziennych zachowań, co łączył zresztą z istotą komizmu. „Często przyglądam się jednemu człowiekowi przez tydzień, zanim będę gotów go zagrać. Ogólnie rzecz biorąc, najlepsze, najśmieszniejsze są sytuacje oparte na wyolbrzymianiu zaobserwowanego u kogoś innego realnego działania, które samo w sobie w ogóle nie było śmieszne⁴⁶.” Komedie jest więc dokładnym naśladowaniem gestów i zachowań występujących w realnym życiu, które niepostrzeżenie odrywa je od ich pierwotnego kontekstu, zniekształca i czyni śmiesznymi. Chodzi tu jednak o różnicę stopnia, o lekką przesadę i wyolbrzymienie zmieniające zwyczajne działanie w burleskowy gag.

Według Benjamin'a przestrzenią, w której przechowuje się archaiczna magia podobieństw i związana z nią energia, jest język, który autor *Pasaży* nazywa „kanonem niezmysłowych podobieństw⁴⁷”. „Tym samym język byłby najwyższą formą zastosowania zdolności mimetycznej: stanowiłby medium, w które bez reszty wstąpiły dawniejsze zdolności dostrzegania podobieństw, tak że teraz rzeczy spotykają się i wchodzą we wzajemne związki już nie bezpośrednio w duchu jasnowidza czy kapłana, lecz w tym właśnie medium, w postaci swych esencji, najbardziej ulotnych, najsubtelniejszych substancji czy wręcz aromatów. Innymi słowy: pismo i mowa są tymi dziedzinami, którym z biegiem dziejów jasnowidztwo przekazało swoje moce⁴⁸.” Wydaje się, że filmowa burleska

pokazuje w pewnym sensie zabawę ciał, które nie mogą wydobyć z siebie głosu i – skazane na niemą ekspresję – ujawniają swe niewczesne zdolności. Wychylają się wówczas odrobinę ze swojego czasu, odkształcając obraz otaczającego je świata.

Na poziomie ekspresji cielesnej oznacza to zamianę mowy w mimikę, o której wspominał w swych tekstach Balázs. „Aktor filmu niemego wypowiadał swą rolę jak aktor filmu dźwiękowego. Różnica polegała jedynie na tym, że nie słyszeliśmy tego, co mówił. W zbliżeniach filmu niemego tylko widzieliśmy mówiącego aktora. Bardzo wymowna gra mimiczna twarzy była odbiciem jego słów”⁴⁹. Sam język jako forma ekspresji staje się więc w kinie niemym rodzajem osobliwej, wyobcowanej i tajemniczej konstelacji gestów, której sens pozostaje niejasny. Zmienia się w język symboli, charakterystyczny dla prehistorycznych form komunikacji. Naśladowując włóczęgę albo hrabiego, Chaplin jest nimi bardziej niż jakikolwiek włóczęga czy hrabia. W ten sposób uzyskuje dialektyczną pozycję, łącząc w sobie zażyłość z ich gestyką oraz dystans do niej. Z drugiej strony ten ruch o d p o d o b n i e n i a p r z e z n a ś l a d o w a n i e przypomina podstawowe metody montażu, opartego na cięciu i wydobywaniu poszczególnych obrazów z ich naturalnych kontekstów. Dzięki swej dialektycznej pozycji aktor burleski może nie tylko prowadzić złożoną grę z określonym typem ekspresji, ale także dokonywać zdumiewających przeskoków między nimi, tworząc rodzaj dynamicznego montażu gestów. Philippe-Alain Michaud wysunął nawet hipotezę, że inspiracją *Atlasu Mnemosyne*, opracowywanego przez Aby'ego Warburga w ostatnich latach życia, były jego podróże po Ameryce i spotkania z plemionami indiańskimi oraz badania nad *commedia dell'arte*. Oznaczałoby to, że „źródła *Mnemosyne* należy szukać nie w tragedii i arystokratycznych formach teatralnych wyrażanych w języku, lecz w pantomimie i dramacie satyrycznym, w miejscu, gdzie spotykają się ze sobą *commedia dell'arte* i indiańskie rytuały”⁵⁰. Ciało bohatera filmowej burleski, które przenosi ślady tych tradycji w sam środek nowoczesnej komunikacji, ma zdolność dokonywania zaskakujących asocjacji, których siła może być porównywalna do tablic *Atlasu Mnemosyne*. Bohater *Charlie królem*, niosący w jednej ręce laskę, a w drugiej maczugę, uchylający kapelusza na widok kobiet ubranych w zwierzęce skóry oraz bijących mu pokłony, jest tylko jednym skromnym przykładem uwolnionej od języka zdolności mimetycznej, którą kulturuje burleska.

Anachronizm wypracowanych przez nią form ekspresji pozwala też ją umieścić w samym środku fundamentalnej dyskusji na temat języka kina, której uczestnikami byli Siergiej Eisenstein i Béla Balázs. Punktem

wyjścia tego sporu był postulat tego pierwszego, aby kadr filmowy traktować tak, jak traktuje się hieroglif. „Tak, jest to dokładnie to samo, co robimy w filmie, zestawiając możliwie jednoznaczne, neutralne w pojęciowym sensie, obrazy-kadry w pojęciowe konteksty i ciągi. Jest to jedyny sposób, jedyna metoda dowolnego wypowiedziania się filmowego. A w stanie skondensowanym i czystym – punkt wyjścia dla «kina intelektualnego». Kina, szukającego najbardziej zwięzłego języka dla wyobrażenia abstrakcyjnych pojęć”⁵¹ – pisał Eisenstein. Negatywnym punktem odniesienia dla jego teorii był filmowy realizm, który próbuje zamienić kino w filmowany teatr. Tymczasem powinno się ono opierać na montażu idei i postrzeżeń, których wzajemne konflikty będą pobudzać uwagę widza zarówno na poziomie intelektualnym, jak i emocjonalnym. W tekście *Bela zapomina nożyczek* (1926) Eisenstein krytykował Balázsa za nadmierne przywiązanie do plastycznej strony filmowego ujęcia, traktowanego przez węgierskiego teoretyka niczym samowystarczalny obraz, którego sens wyczerpuje jego „wartość figuratywna”. Tymczasem „istoty kina należy szukać nie w ujęciach, ale w relacjach pomiędzy ujęciami, podobnie jak w historii nie poszukujemy jednostek, ale relacji między jednostkami, klasami, itd.”⁵². Jak widać, dyskusja nie dotyczy wyłącznie jakichś technicznych szczegółów aparatu filmowego, lecz sposobu łączenia kina z rzeczywistością. To dlatego Eisenstein zaczyna swoją tyradę od wytknięcia Balázsovi podejścia ograniczonego przez zachodni indywidualizm, który w kinie chce widzieć jedynie gwiazdy i jest gotów uczynić jedną z nich nawet samo ujęcie filmowe. Eisenstein natomiast opowiada się za filmową ekspresją opartą na interwałach pomiędzy ujęciami, na tym, co często nie mieści się w ramach estetycznej kompozycji kadru, tak jak domaga się uwzględnienia kolektywnego wymiaru pracy nad filmem czy udziału mas w historii.

W swej odpowiedzi na wywody Eisensteina Balázs skupił się przede wszystkim na krytyce pojęcia hieroglify oraz jego praktycznego zastosowania. „Obrazy nie powinny oznaczać myśli, ale kształtować je i s t y m u l o w a ć. Myśli powstają w nas jako wnioski, a nie są symbolami czy ideogramami danymi z góry w obrazie. W przeciwnym razie montaż jest bezproduktywny. Staje się wówczas jedynie mnożeniem rebusów i zagadek [...]. Pokazuje się nam ideogramy i rozprawy w formie hieroglifów. Tego rodzaju formy kina cofają je do najbardziej prymitywnych form znaku pisanego”⁵³. Innymi słowy, odejście od realistycznego albo plastycznego paradygmatu myślenia o kinie nie musi nas chronić przed osunięciem się kina w ciąg uproszczonych symbolicznych prezentacji, w których każdy element sekwencji – niczym fragment ideogramu – wnosi jedynie swoją z góry ustaloną i konwencjonalną wartość. Wyda-

je się jednak, że Eisenstein był świadomy tego niebezpieczeństwa, gdy pisał, że „symbolizm kina (w dobrym znaczeniu tego słowa!) nie powinien się opierać ani na filmowanym symbolizmie gestykulacji filmowanej osoby, nawet jeśli zawiera ona zawsze (podobnie jak w teatrze) pewien naddatek, ani na autonomicznej piktorialnej symbolice ujęcia czy obrazu (jak w malarstwie)”⁵⁴.

Być może taki rodzaj pustego symbolizmu albo symbolizacji bez symboli Eisenstein mógłby znaleźć właśnie w burlesce filmowej. Posługuje się ona bowiem językiem gestu, który, choć wydaje się wysoce sformalizowany i powtarzalny, nie ma żadnego nadrzędnego systemu symbolicznego, nie jest kodem znaczeniowym. Ani Charlie, ani inni bohaterowie jego filmów niczego nie symbolizują, nawet jeśli przedstawiają typowe czy typizowane postacie. Innymi słowy, burleska wypełniona jest ideogramami, których symboliczna wartość została już jednak zapomniana albo nikt jeszcze jej nie nazwał. Można też powiedzieć, że burleska realizuje najmroczniejszy sen Balázsa i prowadzi kino ku „najbardziej prymitywnym formom znaku”, równie starym jak hieroglify. Nie redukuje przy tym plastycznego wymiaru ujęcia i nie nadaje mu z góry określonej wartości symbolicznej, gdyż jej złożone choreografie gagów, mimo że są

wysoce skonwencjonalizowane i wydają się posłuszne jakiemś ukrytemu schematyzmowi, niczego określonego nie znaczą.

W innym tekście poświęconym zdolności mimetycznej Benjamin w prymitywnych formach znaku i przypisanych im modelach lektury znajduje odpowiednik słynnej frazy Hofmannsthal’a, aby „czytać to, czego nigdy nie napisano”. „To czytanie jest najstarsze: czytanie poprzedzające wszelki język, czytanie z wnętrzości, gwiazd czy tańców. Później weszły do użytku ogniwa pośrednie wiodące ku nowemu czytaniu, runy i hieroglify”⁵⁵. W nowoczesnym świecie, zdominowanym przez językowy kanon niezmysłowych podobieństw, ten rodzaj lektury dochodzi do głosu

tylko w nagłych chwilach olśnienia, w których rozbłyskują niedostrzegane na co dzień podobieństwa. Dlatego

też zdolność mimetyczna stała się nieodłączna od problemu organizacji czasu, czyli rytmu i tempa lektury. Prędkość czytania oznacza dziś „zdolność wprawienia ducha w ów rytm, w którym podobieństwa rozbłyskują, wyłaniając się na chwilę ze strumienia rzeczy, by zaraz pogrążyć się w nim ponownie. Tak więc świeckie czytanie – jeśli nie chce się po prostu rozminąć z rozumieniem – dzieli jeszcze z czytaniem magicznym tę oto cechę, że musi utrzymywać konieczne tempo, czy też raczej wychwycić krytyczny moment, a czytający nie powinien o tym pod żadnym pozorem zapominać, jeśli nie chce odejść z pustymi rękami”⁵⁶.

Czy zbliżony rodzaj rytmu tworzącego podobieństwa nie występuje w choreografii burleskowych gagów jako konieczny element wywołujący komizm? Weźmy na przykład *Idyllę na wsi* (*Sunnyside*, 1919), gdzie pomocnik proboszcza (grany przez Chaplina), wyprowadzając krowy na pastwisko, zaczytuje się w książce i po chwili – gdy całe stado poszło już w inną stronę – pogania kijem przypadkowo napotkaną kobietę. Gdy orientuje się w sytuacji, biegnie szybko z powrotem, a pierwszego spotkanego na drodze mężczyznę zatrzymuje na chwilę i bacznie mu się przygląda, jakby próbował się upewnić, że nie jest on jedną z zagubionych krow (il. 7–8). Aby pokazać mijanie się bohaterów z rzeczywistością (w tym wypadku dwukrotne, a w innych wielokrotne i wzajemnie powiązane), śledzić kolizję ich wyobrażeń z materią świata, trzeba dyrygować momentami kryzysu w sposób niezwykle precyzyjny, wywołując rozbłyski skojarzeń w krótkich interwałach pomiędzy kolejnymi zdarzeniami. Montaż gestów w niemej burlesce, ów anachroniczny język pustego symbolizmu, wydaje się w ten sposób tworzyć właściwe tempo do „czytania tego, czego nigdy nie napisano”, a tym samym – kto wie? – staje się również potencjalną przestrzenią jasnowidzenia.

NOWOCZESNOŚĆ KARNAWAŁU

Przewidywanie przyszłości wymaga jednak wprowadzenia się w szczególny stan, nastrojenia swojej percepcji w sposób znacznie odbiegający od codziennej, praktycznej normy. Innymi słowy, jasnowidzenie potrzebuje rauszu, który, przynajmniej częściowo, zawiesi obowiązywanie zasady rzeczywistości oraz uwolni wyobraźnię podmiotu. Ów podmiot powinien jednak pozostać blisko materii świata, jeśli ma wieszczyc jego nadchodzący kształt. Czy takim lekkim delirium, w którym na chwilę zawieszają się obowiązujące w świecie podziały i zakazy, a jednocześnie powraca do najbardziej elementarnego, materialnego wymiaru jego funkcjonowania, nie może być śmiech? W zachodniej kulturze funkcję społecznej



7–8. *Idylla na wsi* (1919)