

Milan Novaković

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Srbija

UDC 791.635-051:929 Chaplin C.

791.635-051:929 Tati J.

doi:10.5937/ZbAkUm1705160N

Logičnost komike

Apstrakt: Komparativnom analizom filmova *Moderna vremena* Čarlija Čaplina i *Moj ujak* Žaka Tatija, autor ovog rada nastoji da utvrdi sličnosti i razlike rediteljsko-glumačkog postupka stvaranja komičnog, dvojice pomenutih umetnika. Koristeći dostupnu literature, biće utvrđeni osnovni zakoni komike kojima su se Čaplin i Tati koristili.

Ključne reči: komično, komedija, film, Čaplin, Tati, Skitnica, Ilo

Tati je u svojim intervjuima i zapisima isticao razliku svog glumačkog i rediteljskog postupka u odnosu na Čaplinove, iako su radovi ta dva vrhunska glumca-reditelja često poistovećivani. Ono što se sigurno ne može osporiti jeste njihova velika ljubav prema komičnom koje je, po mišljenju obojice, sastavni deo svakodnevnog života i kao takvo, veoma potrebno. Filmovi koje su pravili i u neraskidivoj vezi s njima, likovi koje su kreirali, ostali su svestremeni simboli onoga što nazivamo komično. Čaplinova *Moderna vremena* i Tatijev *Moj ujak*, dva su filma na čijim primerima možemo analizirati njihove sličnosti i razlike u poimanju i realizaciji „privilegovanog i predivnog zanata – zasmejivati ljude“ (Cauliez, 1968:86).

Premda su likovi koje su osmislili Čaplin (*The Tramp-Skitnica*) i Tati (*Mr. Hulot-Gospodin Ilo*)¹ veoma jedinstveni, autentični i kao takvi veoma prepoznatljivi, zajednički „koren“ tih karaktera mogao bi se potražiti u klovnu Avgustu.² Poznato je da je taj klovn često koristio kostime koji su nesrazmerni, praćeni preteranim gestovima. Ako posmatramo vizuelne identitete Skitnice i G. Iloa, oni se upravo ogledaju u biranju kostima koji čine gotovo groteskne ličnosti. Vrećaste pantalone, nekoliko brojeva veće cipele, uzan sako, cilindar i štap stvorili su nezaboravan lik Skitnice,³ dok G.Iloa

1 S obzirom na karakterističan izgovor njegovog imena na originalnom francuskom, u nekim prevodima Hulot se navodi kao Ilo, a u nekim Ulo.

2 Internet izvor Vikipedija navodi osnovne tipove klovnova, među kojima je par Belo lice (*White face*) i Avgust koji potiču od poznatog Pjeroa iz Komedije del arte:<https://en.wikipedia.org/wiki/Clown>.

3 Zanimljivo je da je kostim, a time i karakter Skitnice nastao tako što je Čaplin u potrazi za inspiracijom tokom snimanja jednog filma, šetao garderobom (fundusom) i pronašao odgovarajuće delove kostima. Kad se obukao, odeća i šminka su učini da se oseća kao ličnost. Svoju zamisao predstavio je reditelju: „Znaš, ovaj druškan ima mnogo strana, on je skitnica, džentlmen, poeta, sanjar, usamljeni momak, uvek u potrazi

karakterišu prekratke pantalone koje otkrivaju prugaste čarape, mantil, iznošena kapa i neizostavna lula i kišobran. Iako ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je tip klovna Avgusta bio uzor ovih komičara, tipizacija ta dva lika uveliko podseća na klovnovske, ali isto tako i na likove iz Komedije del arte⁴ s kojima su Čaplin i Tati svakako bili upoznati kao izvođači u mjuzik-holovima.

Vešti posmatrači života, kakvi su bili, umeli su da uočavaju komičnost svakodnevnih aktivnosti. Tako su, posmatrajući ljude, došli do važnog zaključka da „hod razotkriva dušu“ (Cauliez, 1968: 83). U svojoj *Autobiografiji* Čaplin piše da je „u svakoj komediji veoma važno držanje glumca, ali nije uvek lako naći pravi stav“ (Čaplin, 2003:133). Nesumnjivo je da je hod važan deo karaktera i prepoznatljivosti tih likova. Iako su kritičari osporavali autentičnost Čaplinovog „pačjeg“ hoda, tvrdeći da je on kopija prethodnih komičara koje je Čaplin gledao, on je jedan od izvora komičnih gegova po kojima je Skitnica poznat. Tati je za svog G. Iloa odabrao stav tela koji, nagnut napred, zadivljuje sposobnošću balansa i ravnoteže, a koji je praćen ugaonom kretnjom dugih koraka.

Kao zanimljivost za kraj ovog prvog nivoa, sličnosti između Skitnice i Gospodina Iloa, možemo dodati i analogiju koja se nameće, a tiče se originalnih imena ovih likova, Charlot i Hulot.

Humor je humor, bio on na filmu ili u pozorištu. (Čaplin, 2004:135)

Mjuzik-holovi bili su mesta na kojima su ta dva umetnika razvijala svoj zanat. Jedan od preduslova za dobrog komičara, po mišljenju obojice, jeste fizička pripremljenost. To podrazumeva sposobnost pantomimičara, žonglera, gimnastičara, akrobate, plesača, i svih drugih veština, koje osim tela bogate i duh. Čaplin je čak uzimao časove violine i bio kompozitor muzike za svoje filmove. Sve te veštine, praćene dobrim ritmom, uslovljavale su uspeh kod publike. Iz tog „životog“ odnosa s publikom, koja je pritom svake večeri drugačija, oni su učili *šta ne treba raditi*⁵ (Čaplin, 2003). Čaplin svedoči o značaju pozorišnog iskustva za uspeh na filmu: „Za mene, teatralnost znači dramsko ulepšavanje [...] zalupljivanje otvorene knjige, paljenje cigarete; efekti van scene, pucanj pištolja,

za romansom i avanturom. On će učiniti da vi poverujete da se radi o naučniku, muzičaru, vojvodi, igraču pola. Svejedno, on nije iznad skupljanja pikavaca ili lišavanja bebe njegovog slatkiša. I naravno, ukoliko to situacija zahteva, on će šutnuti damu u zadnjicu – ali samo u izuzetnom besu!“ (Čaplin, 2003:133).

4 „Kistonove komedije u kojima je Čaplin igrao glavnu ulogu pripadaju vrsti koju Anglosaksonski nazivaju slapstick komedije. Reč *slapstick* znači udarac štapom. To evocira Arlekina, Pjeroa, Polišinela, Skaramuša... Čaplinova umetnost počinje arlekinijadama. Te arlekinijade su sasvim slične onima koje su, pre nekoliko vekova, bili temelji čuvene Komedije del arte“ (Sadul, 1960:38). I Čarli Čaplin je pisao u svojoj *Autobiografiji*, da je, uvidevši da njegov lik može da postane neka vrsta Pjeroa, mogao da napravi lik koji će pobuditi emociju.

5 Emfaza M. Novaković.

krik, pad; efektan ulaz, efektan izlaz – sve što može da izgleda jeftino i očigledno, ali, ako se tretira osjetljivo i pažljivo, to je poezija pozorišta. Ideja bez osećaja za pozorište je od male vrednosti. Važnije je biti efektan. S takvim osećajem, čovek može izazvati efekat iz ničega“ (Čaplin, 2003:234). Noseći iz pozorišta iskustva pantomime, mimike i pre svega scenske radnje, maštoviti i zaigrani Čaplin kreira situacije, tačnije okolnosti u kojima Skitnica ostvaruje urnebesne radnje. Time dolazimo do prve bitnije razlike između Tatijevog i Čaplinovog rediteljskog postupka. Iako se i Tatijev način postizanja komičnog oslanja na „proces ubacivanja i vađenja ljudi iz nevolja“ (Čaplin, 2003:194) on ne insistira na komičnosti svog Iloa, kao što to čini Čaplin. Skitnica kao da sve vreme igra pred publikom, koja iščekuje da bude zabavljena. Tako Čaplin koristi svoju mimiku, svoj šarm, i kao dete se igra i pleni preciznošću svojih pokreta. Rediteljski on to akcentuje krupnim i srednje krupnim kadrovima, kojih kod Tatija gotovo da i nema. Kao što je i sam rekao, on posmatra Iloa kao jednog od mnogih, te nam tako svojim širokim kadrovima prikazuje čitav prostor i tako daje slobodu gledaocu da sam uvidi komiku u svakodnevnim situacijama (Cauliez, 1968). U *Modernim vremenima* mi se smejemo samo Skitnici, dok se u filmu *Moj ujak* mi smejemo i čistaču ulice, koji, ometen razgovorima, nikad do kraja ne pokupi smeće; i prodavcu povrća koji je zbunjen pred vratima koja nemaju bravu; i svim „uštogljenim“ likovima koji su deo modernog društva. Čaplina (Skitnicu) možemo posmatrati kao onu decu iz filma *Moj ujak*, koji uživaju u svom nevaljalstvu, koji se silno zabavljaju jedni s drugima i jedni pred drugima. O tom jedinstvenom i neponovljivom, dečaćkom pogledu na život piše Ajzenštajn u svom eseju o Čaplinu: „Čaplinske situacije – pa to je isto ono čime se deca zanose u bajkama gde su mučenja, ubijanja, strahote i užasi neizbežni dodaci“ (Ajzenštajn, 1964:220). On takođe dodaje: „Ako metodika Čaplinovog dečijeg oka odlučuje o izboru tema i obrade njegovih komedija, onda to na sadržajnom planu gotovo uvek donosi komiku situacije, u kojoj se dečije – naivan pristup životu sukobljava s njegovim surovo zrelim odgovorom“ (Ajzenštajn, 1964:225). O tome koliko je Čaplinu bilo važna dečija vizura, svedoči i to što je uvek svoje filmove kreirao po reakcijama dece, te ukoliko je dečiji smeh prilikom projekcije izostao, on je određene sekvence filma menjao (Čaplin, 2003). Ipak, i G.Iloa možemo posmatrati kao jedno veliko dete, ali koje (kako je on to sam rekao za sebe) nije ono koje izvršava radnju; pre bi se reklo da je od one stidljive dece koja se na to „ne usuđuju“.⁶ Nasuprot Skitnici, koji znatiželjno i samovoljno upada u zbrke, Ulou se one dešavaju, on ih ne izaziva.

Mehanički gestovi

Anri Bergson u svom eseju o značenju komičnog navodi da je smeh automatski, nesvesni gest ili proces koji je rezultat ljudske promene u stanje objekta ili mašine

6 Intervju sa Žak Tatijem, 1957. <http://kinoslang.blogspot.rs/2016/08/tati-on-chaplin-laughter-is-most.html>.

(Bergson, 1958). Na primeru jedne od prvih scena filma *Moderna vremena*, dok je Skitnica za pokretnom trakom mašine, možemo videti istinitost Bergsonove tvrdnje. Uslovljen brzinom kretanja trake, Šarlo ritmično ponavlja jedan te isti pokret zavrtnja, te „ubačen u mašinu“ pokreta, njegovo telo, tj ruke, nastavljaju s tim ponavljajućim pokretom koji izaziva nove gegove, poput prosipanja supe, koju je kolega trebalo da pojede, ili zavrtnja dugmeta na suknji koleginice. Ovde se svakako ističe i Čarlijevo namerno uneobičavanje situacija, te tako u scenu uvodi ženu koja na grudima ima prišivenu dugmad, a potom se kao dete igra i provocira kolege koji ne mogu da ga zaustave, jer će time prekinuti rad. Tu repeticiju pokreta, koja je svojstvena mašini, vidimo i u sceni u zatvoru, kada neznajući, „posoli“ obrok narkotikom. Kod Tatija tu vrstu mehaničkih (nesvesnih) gestova primećujemo u sceni u fabrici za proizvodnju creva, gde on svoj uobičajeni gest lupanja lule o cipelu, nesvesno zamenjuje lupanjem telefonske slušalice o cipelu. I natim primerima vidimo ono što je ranije pomenuto; Čaplin je te pokrete namerno potencirao, dok ih je Tati ostao nesvestan.

Muzika i zvuk

Iako su *Moderna vremena* nastala u vreme kad se već pojavio zvučni film, Čaplin nipošto nije želeo da Skitnica progovori. Tati takođe nije G.Ilou dao nijednu repliku, premda je film *Moj ujak* s dijalozima, pritom u boji. On je rekao da time postiže kontrast između njega, kao tihog pojedinca, i bučnog sveta oko njega (Cauliez, 1968). Budući da je bio i muzičar, Čaplin je duboko osećao muziku, iako je često nije razumeo. Tako je želeo da muzika ne bude zabavna, te da time potcrtava ono što se dešava na platnu, već je želeo da ona bude kontrast dešavanju i time doprinese emocionalnom doživljaju. Međutim, kod Tatija osim muzike, imamo i zvuk, koji je sam za sebe izvor smeha. Ismevajući (ne)funkcionalnost moderne tehnologije, on učestalo koristi različite vrste zvona; telefona, garaže, ulaznih vrata, električnih uređaja, i tako dalje. Time dolazimo do još jedne zajedničke crte ta dva reditelja, kritičkog odnosa prema društvu.

Bez obzira što su živeli u različitim državama, okruženju, drugom vremenskom periodu, obojica su bili zainteresovani za sudbinu pojedinca koja je bila u rukama kapitalizma. Tako oba filma, i *Moderna vremena* i *Moj ujak* na sličan način prikazuju probleme klasnih razlika, razvoja tehnike i tehnologije, položaj običnog čoveka. Koliko je besmislena i pogubna glad i pohlepa za novcem, vidimo u sceni kada Skitnicu odaberu za probnog radnika, kome će mašina servirati i umesto kog će obaviti čitav proces ručavanja, i time uštedeti vreme. Koristeći svoju urnebesnu mimiku i kreativnost ideja, on nam humorom trenutno ublažava svu grozotu i izopačenost kapitalističke anarhije. Kod Tatija ta razlika između bogatih i siromašnih, između grada i periferije, vešto je postignuta scenografijom. Iz sekvence u sekvencu mi ismevamo izopačenost i bizarnost, koju likovi filma *Moj ujak* nazivaju modernom. Fontana u obliku ribe,

koja deluje zastrašujuće, nefunkcionalan nameštaj, krivudave dvorišne staze koje čine ulaz u kuću duplo dužim, slikovit je i duhovit prikaz funkcionisanja društva koje Tati kritikuje. Tako se mi, osim njegovom naivnom i nespretnom odnosu s novim izumima tehnologije, smejemo svim likovima koji se pojavljuju u filmu: njegovoj sestri i njenom mužu, čiji prozori spavaće sobe u noćnom eksterijeru postaju oči koje nadgledaju okolinu; njihovoj simpatičnoj služavki koja ima fobiju od svetla; karakterističnom hodu sekretarice; ekstravagantnoj komšinici i mnogo čemu drugom. U takvom svetu, Ilo je sporedna ličnost, koja nam je po tome bliska i time je prihvatamo kao realnu, dok je kod Čaplina njegova sposobnost i veština da od svake situacije napravi kalambur, pomalo bajkovita pa time i nestvarna. I sam Čaplin, govoreći o razlogu zbog kog nije želeo da Skitnica progovori, rekao je: „Moj glas bi uništio iluziju koju nastojim da stvorim: lik koji nije stvaran, nego je samo humoristička ideja, jedna komična apstrakcija“ (prema Sadul, 1960:100).

Smeh koji izaziva suze

Unevši sentiment u sirovu *slepstik* (slapstick) komediju,⁷ Čaplin je doneo jednu novu dimenziju filmu. Borio se protiv jurnjave, koja je bila osnovni elemenat komičnih zapleta u tadašnjim filmovima i verovao da ništa ne može da zameni ličnost (Čaplin, 2003). Ako se vratimo na ono o čemu je Ajzenštajn pisao, na oči dečaka koji posmatra svet, onda postajemo svesni uticaja onih slika iz Čaplinovog detinjstva koje su bitno uticale na njegovu filmsku estetiku koja se ogleda u kombinaciji komičnog i tragičnog.⁸ Gledajuću Skitnicu koji pomaže devojci koja je ukrala hleb, koji zajedno sa njom mašta o domu koji nemaju, istovremeno osećamo tugu i sreću, svedoci smo realnog problema dvoje običnih ljudi. Kod Tatija, smeh je odvojen od empatije. Verovatno je to rezultat toga što nam on pruža širu sliku, prepuštajući nama da biramo fokus, dok Čaplin jasno ističe u prvi plan svog glavnog junaka.

7 Slepstik komedija je američka nema komedija improvizacije. U osnovi značenja reči je udarac štap, jer je za slepstik komediju karakteristično akcentovanje pojedinih fizičkih gegova. Inspirisana je vodviljima (vrsta koja kombinuje razne elemente komediju, akrobaciju...) i burleskom (urnebesna komedija, začinjena zlobom, agresivnim karakterom). Sastoji se od niza vizuelno atraktivnih gegova, čija je osnovna funkcija da zasmeju publiku grubom, primitivnom šalom, uz redovno srozavanje dostojanstva junaka.

8 Sećajući se detinjstva, Čaplin u svojoj *Autobiografiji* piše: „Na kraju naše ulice nalazila se klanica. Ovce su prolazile kraj naše kuće na putu do mesarskog noža. Sećam se jedne koja je pobegla i potrčala niz ulicu na zabavu prolaznika. Neki su pokušali da je zgrabe dok su se drugi saplitali. S uživanjem sam se kikotaio na šaljivo skakutanje i paniku, izgledalo je tako komično. Ali kada je uhvaćena i odnesena do klanice, realnost tragedije me je pogodila. Utrčao sam u kuću, plačući i vičući majci: „Oni će je ubiti! Oni će je ubiti!“ To sumorno, prolećno popodne i komična trka su mi se danima javljali u mislima, i pitam se nije li ta epizoda uticala na premisu mojih budućih filmova-kombinaciju tragičnog i komičnog“ (Čaplin, 2003: 33).

Ja sam zanatlija

Tati je ovom rečenicom opisao posao komičara (prema Cauliez, 1968:86). Takođe je dodao: „Komično je vrhunac logike. Geg je vrlo često samo obična situacija razvijena do njenih krajnjih granica“ (prema Cauliez, 1968:86). Komično se često u odnosu na dramu stavlja u podređeni položaj, kao nešto lako. Meseci koje su Čaplin i Tati proveli, isprobavajući svaki geg, osmišljavajući do detalja svaku situaciju pre nego što bi je snimili, dokazuju da je komično rezultat jedne ogromne posvećenosti, ali isto tako stvar veštine i tehnike. Preduslov za tu kreaciju je mašta i sloboda, koju najčešće srećemo kod dece, kojoj su s razlogom ta dva umetnika bezrezervno verovala.

Zaključak

Stekavši uvid u biografije dva velika umetnika-komičara, Čaplina i Tatija, nesumnjivo možemo svedočiti o neraskidivoj vezi njihovog privatnog života s onim što su stvarali na filmu. Time samo potvrđujemo da je komedija, kao žanr, nešto što proizlazi iz svakodnevnog života. Međutim, to ni u kom slučaju ne znači da je jednostavno kreirati je. Na primeru Čaplina i Tatija možemo se uveriti, da iako logična, komika podrazumeva najpre izoštreno oko posmatrača, a potom i veštinu pokreta, plesa, mimike i pantomime koji će ono uočeno uobličiti u jedinstveno umetničko delo. Takođe *Moderna vremena* i *Moj ujak*, dokazuju da iskrenost i jednostavnost u kombinaciji s kreativnošću predstavljaju put do univerzalnosti, pa time i svestremenosti, što su odlike upravo tih filmova i njihovih stvaralaca.

LITERATURA:

1. Ajzenštajn, S.M. 1964. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit.
2. Bergson, Anri. 1958. *O smijehu, esej o značenju smiješnoga*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće “Veselin Masleša”.
3. Cauliez, C.J. 1968. *Jacques Tati*. Paris: Editions Seghers.
4. Čaplin, Čarli. 2003. *Autobiografija*. Novi Sad: Stilos.
5. Sadul, Žorž. 1960. *Život Čarlija Čaplina*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće “Veselin Masleša”.

Korišćena literatura sa interneta:

Intervju sa Žak Tatijem, „Hullot on Charlot“ 1957, Films and Filming, Charlie Chaplin number, <http://kinoslang.blogspot.rs/2016/08/tati-on-chaplin-laughter-is-most.html>, preuzeto 10.septembra 2016.

The Logic of the Comic

Abstract: By means of comparative analysis of the movies *Modern Times* by Charlie Chaplin and *Mon Oncle (My Uncle)* – by Jacques Tati, the author of the paper aims to determine the similarities and differences of the director-actor process of creating comedies, between the aforementioned artists. Using the available resources, the basic rules of comedy that Chaplin and Tati used will be determined.

Keywords: comical, comedy, film, Chaplin, Tati, Tramp, Hulot