

Tomaž Grušovnik

Tatijeva napaka

Z dekletom sva na turističnem sprehodu po središču Ljubljane. Ujame naju večerna poletna nevihta. Odprava se do Zmajskega mostu, na avtobusno postajališče, kjer se stisneva pod streho skupaj z drugimi čakajočimi. Pripelje dvajsetka, smer Fužine. Prva stvar, ki jo opazim, je dostojanstvena pojava šoferja, ki jo odstirajo brisalci vetrobranskega stekla. Pritegne me režim njihovega delovanja, njihova trajektorija po zmočeni šipi. Spomnim se na prizor iz Tatijevega filma **Prometna zmeda** (Trafic, 1971) z vozniki v dežju, ki se premikajo v počasni koloni. Vsak ima vklopljene svoje brisalce in večina jih deluje tako, da vzporedno potujejo od leve proti desni in nazaj. Nato pa kamera iz množice mokre pločevine izbere črn mercedes, ki ga vozi gospod s klobukom in cigaro. Pri njegovem tipu avtomobila se brisalca v dostojanstveno počasnem ritmu izmenično približujeta in oddaljujeta. Njun režim je skoraj identičen režimu brisalcev LPP-jevega avtobusa, v kate-rega bežim pred dežjem. Vstopim in ob posebno napravo prislonim večnamensko kartico Urbana, zaslišim zvok »tlu-dlu-dlut« in na aparatu zagledam zeleno v kljukico. Šofer mi ob tem sporoča, da se z mojega računa ni odšte-



lo 1,2 €. Nimam torej veljavne vozovnice, zato naj se kar pripravim na kontrolo. Prestavi me v več različnih prizorov Tatijevih filmov **Moj stric** (Mon oncle, 1958) in **Playtime** (1967). Predvsem v tiste z nadležnim »Eeeee« v *Mojem stricu*, kadar žena direktorja Plastaca odpira vhodna vrata, pa v prizor iz *Playtime*, kjer vratar operira z izjemno zapletenim domofonom, ki sproža različne umetne zvoke, pri čemer se gospodu Hulotu v zgradbi, ki nekoliko spominja na stolpnico NLB, nikakor ne uspe prebiti do osebe, ki jo išče.

Poznejši filmi Jacquesa Tatija – v mislih imam tri zgoraj omenjene – so se do te mere vtisnili vame, da sooblikujejo moj svet. Skoraj bi lahko rekel, da so moj subjekt vsaj v določeni meri pogojili na svojo *Weltanschauung*, svoj svetovni nazor. Nekje na spletu sem prebral, da je ameriški profesor primerjalne literature David Bellos o Tatiju rekel naslednje:



»Tati je od **Poštarske šole** (École des facteurs, 1947) do *Playtima* epitom tega, kar naj bi *auteur* (v filmski teoriji) moral biti: nadzorni um za vizijo sveta v filmu.« Če to drži, potem moram reči, da je Tati zame vsekakor *auteur*.

Se mi pa zastavlja vprašanje: »Zakaj?« Kako je tem filmom uspelo vame vcepiti svojo vizijo sveta? Mislim, da to ne bi bilo mogoče, če prej v meni ne bi bilo že neke podlage, določene pripravljenosti za sprejemanje tega pogleda. Tati v nekem intervjuju iz leta 1962, ki sem ga zasledil na spletni strani YouTube, na vprašanje Studsa Terkela, »Kako lahko opišemo vaš humor?«, odgovarja, da morajo ljudje sami razumeti njegov pristop, če pa tega ne zmorejo, mu je žal. Sam te izjave ne razumem v ošabnem, samovšečnem duhu; mislim, da Tati govori o nečem takem, kot je »uglašenosť – če ta pri gledalcih ni prisotna, potem ni tu kaj storiti. Podobno kot ni kaj storiti, če nekdo kljub nazornim navodilom, kako opazovati dvoumno sliko zajček-račka, ene od podob ne vidi.

↳

Klik*

¶

Moja tatijevska vizija sveta je posuta z umetnimi opozorilnimi zvoki, utripajočimi LED diodami, računalniškimi vprašanji, *self-check-in* terminali, avtomatiziranimi blagajnami in čipiranimi osebnimi karticami, ki v različnih situacijah delujejo različno uspešno. Pogosto prihaja do napak. V omenjenem intervjuju Terkel skupaj s Tatijem pride do zanimive teze, da je napaka pravzaprav sopomenka življenja, kajti le »mrtev človek je popoln človek, saj ne more narediti nobene napake«. V skladu s to tezo človek zares zaživi šele, ko se mu nekje nekaj zatakne. Šele takrat postane ta človek posameznik oziroma individuum, ki mu je, denimo, odpovedala večnamenska kartica Urbana. Pravi človeški subjekt je rojen šele, ko je človek izvržen iz gladko tekočega reda in preneha biti anonimni člen v verigi udobja. Prepričan sem, da je to kakovostna ontološka teza, ki kar sama kliče po primerjavi s kakšnim pomembnim mislecem 20. stoletja. Med številnimi, ki me spominjajo nanjo, je Heideggerjeva analiza »priročnosti« iz *Biti in časa*, ki govori o »vpadljivosti, vsiljivosti in upiranju« priprave. Po Heideggerju je tako ravno neuporabnost priprave ključ do tega, da se je sploh zavemo v širšem smislu. Recimo: vžigalnika se krvavo zavemo šele, ko se pokvari ali ko ga ne najdemo po žepih. »Sprevidevnost zadeva v prazno in šele sedaj vidi, *za-kaj* in *s-čim* je bilo manjkajoče pri roki. Spet se javlja okolni svet.« (§ 16)

Zdi se mi, da lahko med Heideggerjevo analizo in Tatijevimi filmi v tej točki vzpostavimo še eno povezavo, in sicer med Heideggerjevim pojmom priprave in Tatijevimi napravami, pri čemer je treba reči, da slednje niso le vpadljive, vsiljive in upirajoče se, temveč imajo tudi značilnost, ki jo bom poimenoval »odvečna priročnost«. Pomislimo na metlo z

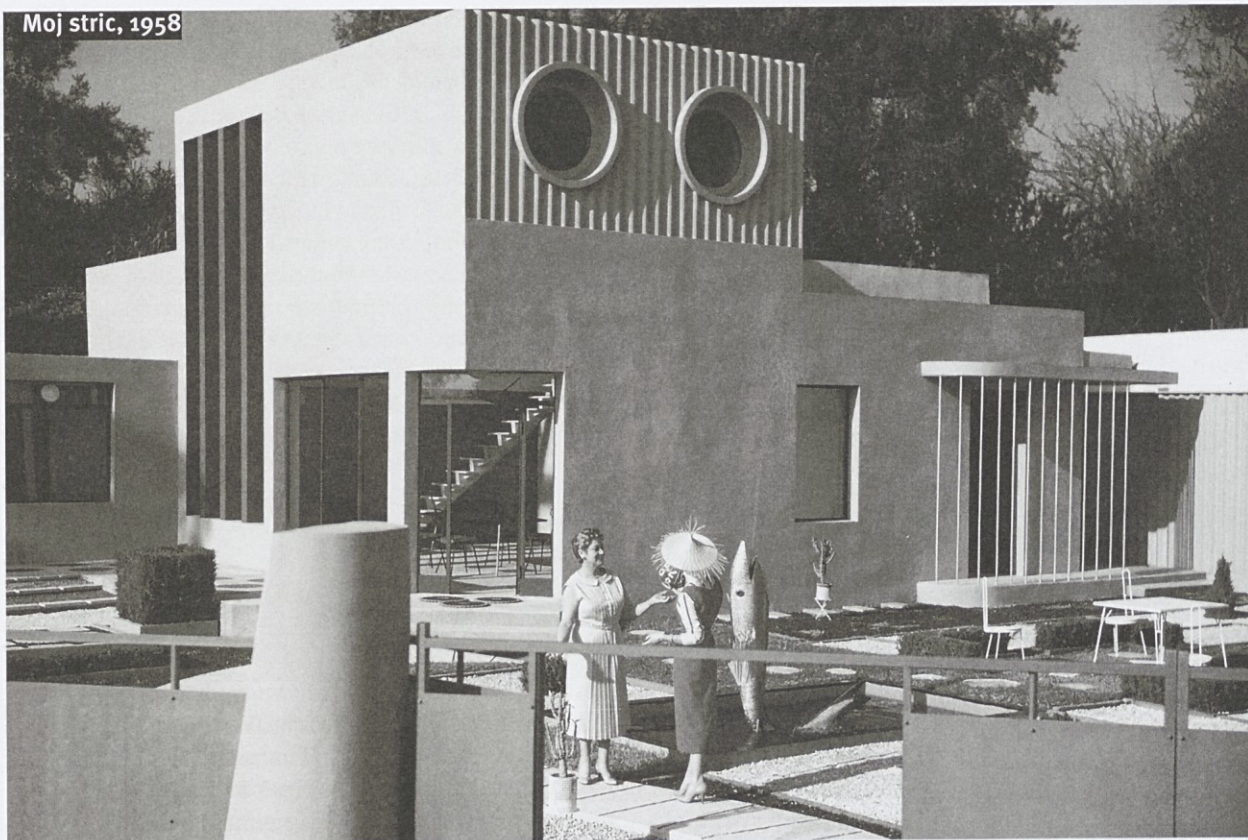
žarometi, ki jo vklopimo na pokrovu držaja, potem ko smo vanj vstavili debele baterije. Po domiselnosti se lahko primerja s kakšno imitacijo Labella® z vgrajenim kompasom, ki bi jo lahko ponudili kot darilce kupcem novega razstavnega modela firme Altra iz *Prometa*. Ravno skozi portrete odvečne priročnosti, kakršen je denimo prikaz aluminijaste fontane v podobi modiglijanijevsko podolgovate ribe v filmu *Moj stric*, lahko v Tatiju zagledamo vizionarja, človeka, ki je videl naprej in v nekem smislu napovedal vsebino satelitskih kanalov, posvečenih izključno televizijski prodaji.

Čeprav sta napaka in z njo povezana odvečna priročnost osrednja elementa tatijevske vizije, pa hkrati nista njena edina dejavnika: tukaj so tudi še bolj ali manj okorne koreografije vsakdana, ki skušajo telo prilagoditi redu priročnih stvari, obredi nove dobe. Ko iz pomivalnega stroja pospravljam posodo, jo brišem do suhega in nato polagam na vnaprej predvidena mesta v kuhinjskih predalih z različno določeno vsebino, pogosto pomislim na ženo direktorja Plastaca. Podobno pri snemanju kolesarske čelade in rokavic, ugašanju naglavne lučke, odklepanju vhodnih vrat in vrat kolesarnice ter zaklepanju kolesa z verigo večkrat spontano pomislim na policista v filmu *Prometna zmeda* in njuno koreografijo razjahanja motorja (ki sicer gradi na starih Tatijevih elementih iz kratkega filma *Poštarska šola*). Priznati moram celo, da se mi včasih zazdi, kako pri teh opravilih Tatijeve like do neke mere oponašam. V tej točki pa se mi zdi »sporočilo« Tatijevih filmov resnično radikalno: tu namreč ne gre toliko za kakšno zgodbo, ki bi morda malo usmerjala moje misli, temveč za povsem fizično rekontekstualizacijo mojega telesa v svetu, za določanje mojih gibov in telesnih odzivov, za materialni vtis.

V omenjanem intervjuju po vprašanju o tipu Tatijevega humorja Terkel poizveduje še, kaj *auteur* misli o tistih, ki njegovih filmov ne razumejo. Rekel sem že, da je najverjetnejši odgovor na to vprašanje, da preprosto »niso uglašeni« na Tatijevo vizijo. Vendar pa je treba dodati, da



Moj stric, 1958



ima ta neuglašnost še pomemben eksistencialni moment, ki ga Terkel odlično prepozna. Kakšen odnos naj namreč vzpostavimo s tistimi, s katerimi smo tako odtujeni, saj si ne delimo iste vizije sveta? Naj jih imamo za bedake, neumneže, amoralneže, naj jih črtimo, ignoriramo? Ob poslušanju intervjuja imam občutek, da se želi Tati jasne mu odgovoru na to vprašanje izogniti, morda zaradi tega, ker enoznačne rešitve za to dilemo preprosto ni. Mislim, da nas Tati ni hotel napeljati na idejo, da obstajata dva strogo ločena tabora ljudi, tistih, ki razumejo, in onih, ki ne. Tega tudi ne vidim v njegovih filmih: ni namreč tako, da bi bil denimo samo g. Hulot *outsider*, medtem ko bi pri ostalih vse teklo gladko. Prej bi lahko rekli, da sta napaka ter odtujenost notranji subjektu in da je vsa razlika v tem, kako se nanju odzovemo. Kljub vsemu pa med »uglašnim« gledalcem Tatijevih filmov in nekaterimi liki (recimo direktorjem Plastaca, njegovo ženo, uradniki v *Playtimu*) nastaja določena bivanjska oddaljenost. Sam jo zaznam kot začudenost nad tem, da se ti ljudje v svojih življenjih, napolnjenih s statusnimi simboli, odvečno priročnimi pripravami in mehanskimi telesnimi obredi kljub napakam vendarle počutijo domače, celo udobno. Pripravljeni so vztrajati v verigi udobja in kupovati nove in nove odvečno-priročne priprave. S tem začudenjem pri

meni nastaja občutek izoliranosti lastnega subjekta, ki je v skladu z mojim gledanjem v *Playtimu* ponazorjen s steklenimi šipami, ki zadušijo ves zunanji zvok. Nič ne bi moglo bolje ponazoriti eksistencialne stiske novodobnega izoliranega subjekta kot ravno prikazovanje ljudi, ki v istih okoliščinah delujejo izpolnjeno in samouresničeno. To je veliko bolj radikalna strategija kot kakšno komentiranje odtujenosti posameznika s pomočjo osebnih pripovedi antijunaka. V slednjem primeru ima bralec ali gledalec namreč na voljo neko konkretno osebo zunaj sebe, fiksno točko poistovetenja, ki mu vnaprej narekuje možne odzive na svet, s čimer ga v resnici omejuje.

V Tatijevem filmu pa takšna točka umanjka.

[Napaka 404 – strani ni mogoče najti.]

[Preverite svojo omrežno povezavo]

Ostaja veliko več: *Weltanschauung* režiserja, celotna vizija sveta, ontologija, ki ponuja le – napako. **E**

