

PORTRET

JACQUES TA

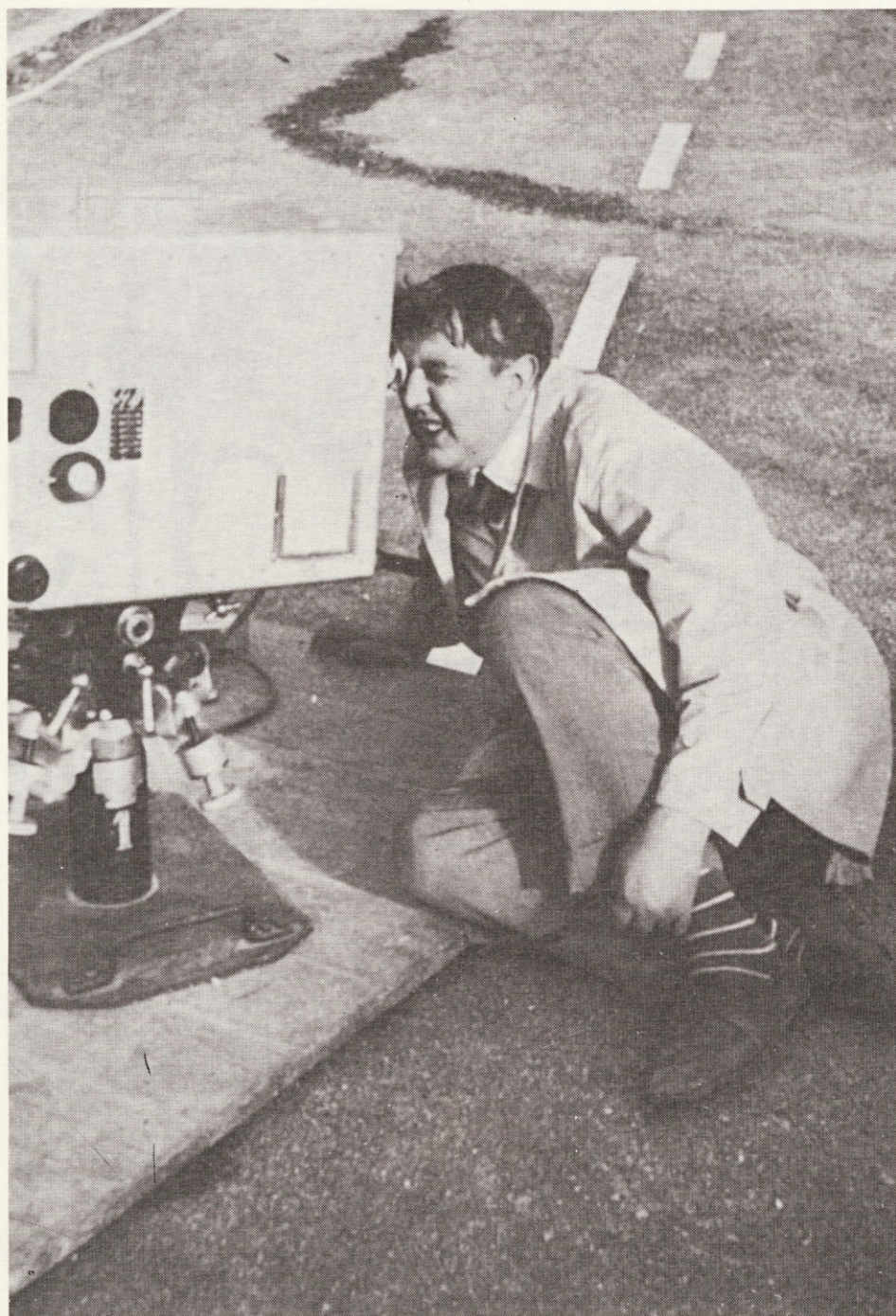
TRČENI ANGEL

Poštar François v **Prazniku** svojo divjo kolesarsko vožnjo konča s padcem v vodo, točneje, s poletom v potok, in podobno se zgodi tudi Hulotu (**Gospod Hulot na počitnicah**), ko se spotakne ob žico, napeto med avtoma, in odleti v morje. Toda to sta pri Tatiju skoraj edina padca, in še med njima je pomembna razlika: Françoisov padec še spada v burleskno klasiko, to je padec, s kakršnim so se pogosto končale keatonovske trajektorije, in gotovo ni naključje, če se v **Prazniku** pripeti na bliskoviti kolesarski vožnji, s katero je François hotel posnemati hitrost ameriških poštarjev, njihove akrobatske vragolije, ki jih je videl v filmu, ko je škilil pri vratih sejemske barake. Hulotov padec pa je čisto drugačen: to ni več rezultat njegove energetske aktivnosti — Hulot samo stopi na žico, ki ga izstrelji kot tetiva puščice, kot da bi trčil ob kakšen energetski kabel, s kakršnimi je prepreden ves svet, in učinek tega kratkega stika je Hulotovo hipno izginotje, ki je z njegovim bežnim pojavljanjem temeljni modus njegove eksistence; in obenem ima ta polet odliko koreografske figure, kakor je na poseben način poplesujoč tudi hulotovski korak. Pri Tatiju plesni korak celo nadomesti dejanje, kar je — po Deleuzu — eno izmed znamenj »nove dobe burleske, ki ne temelji več na energiji, ki jo producira neka oseba in ki bi se širila in večala, marveč nastaja iz tega, da se oseba (nehote) priključi na nek energetski snop, ki jo potegne za sabo in ki konstituira samo gibanje sveta, nov način poplesovanja, modulacije ...

Bergson je presežen: komika ni več mehanika, ki se polasti živega, marveč je gibanje sveta, ki odnaša in posrka živo« (*Podoba-čas*).

V burleski so neskončno padali in tudi za Bataillea je padec tako komičen, ker je tako človeški: toda smeh, ki ga padec izzove, ne izhaja iz primerjave — kakor sta trdila Bergson in Freud —, po kateri bi se v primeri s svojim podobnikom, ki je neumno padel, počutil vzvišenega, saj je spodrsnilo njemu, ne pa meni. Nasprotno, kar po Batailleu ob padcu vzbuja naš smeh, je nenadno razkritje, da je naša najbolj suverena bit prazen nič. Padec ne bi vzbujal smeha, če ne bi pričakovali, da je naš podobnik nekam namenjen, da ima torej njegovo ravnanje neki cilj, neki smoter; s padcem pa ta cilj nenedoma potone v nič, s padcem, ki ničemur ne rabi, ki na nič ne cilja, tudi s samim ciljem ni nič — padec to človeško zadevo konča in pokaže, da je konec, nič, njen poslednji smoter.



NA SNEMANJU FILMA **MOJ STRIC**

Pri Tatiju pa ravno s padcem ni nič — to bi lahko bila »antihumanistična« plat njegove komike, kolikor je pač padec (in vsa njegova metaforika od detronizacije in ponesrečenosti do smrti) nekaj pristno človeškega. Pri Tatiju ni smešno to, da stvari spodletijo ali da človek pade, marveč to, da stvari delujejo in da ljudje hodijo pokonci. Na primer vrata v **Playtime**, ki se neslišno zapirajo: komičnega učinka ne izzove-

jo s tem, da se ne zaprejo neslišno, temveč s tem, da se invencija teh vrat posreči, da stvar zmeraj deluje, vendar tudi — in prav — v trenutku, ko hoče nekdo ravno zaloputniti z vrati, da bi s treskom izrazil svojo jezo na gospoda Hulota. Tudi (in še posebej) stroji in razni avtomatski aparati zmeraj delujejo: to niso kakšne »ponorele« naprave (kakor tista v Chaplinovih **Modernih časih**), marveč brezhibne mašine, ka-

terih komičen učinek je spet v tem, da nikoli ne odpovejo — kakor npr. tista avtomatična vrata v **Mojem stricu**, ki skupaj z avtom zaprejo v garažo tudi zakonca Arpel, ko se mimo električnih senzorjev sprehodi njun pes. In prav tako ljudje pri Tatiju niso smešni zato, ker bi bili nerodni ali bi padli ali se znašli na štirih, pač pa zato, ker stojijo na dveh in se ne klatijo okoli kot kakšni psi, ki se v **Mojem stricu** pojavijo na začetku in na koncu filma, ko še ni oziroma ni več videti nič človeškega: ljudje v svoji normalni, pokončni drži opravljajo svoje smotrne aktivnosti, kar pri Tatiju pomeni, da so pokončni edino in prav kot nosilci stereotipov svoje gestualnosti — npr. gospod Arpel, ki je videti smešen, čeprav samo nemo in negibno stoji pred svojo supermoderno hišo, medtem ko žena poplesuje okoli njega in mu streže, kot kakšna svečenica hišnega gospodarja.

Tati je torej povsem preobrnil klasično razmerje v komičnem filmu, kjer normalen svet »ponori«, ko vanj vdre komična oseba: niti poštar François niti (in še posebej ne) gospod Hulot nista »pravi« komični figuri, saj sta pogostejše kot izvajalca le priči gagov, ki se dogajajo mimo njiju; v Tatijevih filmih je komičen sam svet, naseljen z normalnimi ljudmi — »temeljni« Tatijev gag je, rečeno z J.-L. Scheferjem, »sam zgodovinski svet, v katerega verjamejo naši sociologi«. Kajpada je svet komičen prav zaradi teh normalnih ljudi, čeprav jih Tati niti najmanj ne smeši: njegova komika ni napadalna, karikaturna ali parodična. Sicer pa jih niti ni treba kaj posebej smešiti, če se jih le dovolj pozorno pogleda, tj. če se pogled omeji na to, kaj ljudje počno tam, kjer so. Pri Tatiju je namreč zmeraj tako, da ljudje ne počno nič drugega kot to, kar od njih zahteva dekor: svet v Tatijevih filmih ni zajet v zgodbo, marveč je reduciran na dekor, ki na nek način nadomesti situacijo, kajti osebe niso toliko akterji neke naracije, ki bi jim podeljevala pomen, vloge, kolikor so čisto gestualna bitja, popolnoma prilagojena nekemu dekorju. Kaj pa lahko, denimo, gospa Arpel v **Mojem stricu** počne drugega, kot to, da svojo supermoderno hišo, ki se ji je mogoče čuditi, ne pa v njej živeti, razkazuje gostjam kot razstavni salon; ali pa s pritiskom na gumb odpira železna vrata, kot kakšna vratarica zapora; ta hiša dobi »človeško naravo«, točneje, oči, šele, ko potone v noč, ko je samo temna silhueta in ko se okoli njenih vrat motovili Hulot — tedaj se osvetlita

okrogli okni, v katerih se obračata glavni zakoncev Arpel kot črni piki, šarenici: iz hiše, ki je bila dotlej kot neka stvar namenjena ogledu, je prek Hulotove bežne navzočnosti nastala hiša, ki gleda, torej živi.

O Tatijevi uporabi zvoka je André Bazin že v zvezi z **Gospodom Hulotom na počitnicah** dejal, da ji uspeva »jasnost uničiti z jasnostjo«: tako npr. dialogi v njegovih filmih niso nerazumljivi, ampak nepomembni, in ta njihova nepomembnost je podana s kristalno jasnostjo besed. Podobno je z zvoki oziroma s šumi, ki Michela Chiona spominjajo na prdce, ker ne izražajo vse mase zvočnega telesa, marveč le droben in precizen šum zelo lokaliziranega izvora, kot je npr. piskanje zrak iz preluknjane zračnice: ta šum je seveda tudi imeniten gag, ki konkretizira prisposodbo o »izdihnjeni duši« —Hulotovo zračnico, na katero se je prijelo listje, je nek pogrebec namreč zamenjal za venec in jo obesil na nagrobnik, kjer je takoj splahnela. Zvok pa lahko včasih tudi oživi nekaj že mrtvega: v **Mojem stricu** hišnica puli perje z mrtve kokoši, tedaj pa nek mimoidoči zakokodaka in reva se na smrt prestraši, misleč, da je njena kokoš oživela.

O gospodu Hulotu, ki ga Tati igra v štirih od svojih šestih filmov, je dal Bazin najbrž najlepšo definicijo: »Za Hulota je značilno, da si ne upa v celoti obstajati. Je potujoča hipnost, diskretnost biti. Sramežljivost je povzdignil na raven ontološkega načela. A prav ta lahkotnost Hulotovega dotika sveta je vzrok vseh katastrof...« Hulot je kostumografsko in gestualno tipiziran, kakor klasični burleskni komiki, vendar se ne vsiljuje in ne deluje kot komična figura. Hulot je nekdo, ki pride mimo, ki se pojavlja in izginja (ne vselej po svoji zaslugi, kot npr. v prizoru v **Gospod Hulot na počitnicah**, kjer ga konj za vajeti potegne iz kadra), ki ga ni, ko ga iščejo, ko je tu, pa se jim zdi nadležen. Njegovo pojavljanje in izginjanje vnaša nemir nemara prav zato, ker kaže na bežnost eksistence, medtem ko so ljudje (npr. letoviščarji v **Počitnicah**) raje navajeni na spokojnost, urejenost, stalnost; tako pač ni naključje, če hočejo Hulota v **Mojem stricu** ustaliti, tj. mu dati službo in ga poročiti.

Komaj se Hulot pojavi (**Gospod Hulot na počitnicah**), že zahtevajo od njega ime: najprej nekaj zamomlja, ko pa mu receptor potegne pipo iz ust, dovolj razločno izreče »Hulot«, toda to je tudi vse, kar v tem filmu pove. Hulot pač ne obstaja prek besed, zelo redko pove



Z NATHALIE PASCAUD V FILMU **GOSPOD HULOT NA POČITNICAH**

cel stavek (kadar je zapleten v pogovor, je to pokazano od daleč, tako da se ne sliši, kaj govori), njegova govornica je njegova enkratna hoja, ki zdaj z odločnimi koraki kaže na neko nameru, čeprav ni jasno katero, zdaj obotavljivo pristopa k zapletenemu približevanju; Hulot je nekdo, ki se nenehno vrti med ljudmi, čeprav se nemara raje ne bi ali vsaj ne ve vselej, kaj tam išče ali kaj bi med njimi počel.

Pri Tatiju je torej svet do kraja razviden, ves na površini in brez skrivnosti: za sabo ničesar ne skriva, kakor so tudi njegove osebe povnanjene brez ostanka, povsem definirane s svojimi gestami in frazami; to pač niso kakšne psihološke osebe, zato pa so dovolj

prepričljive kot »prazni« subjekti.

Ta svet brez skrivnosti, ves prosojen in razviden, je kot nekakšna izložba, je neke vrste stekleni svet, ki se je materializiral v **Playtime**. Ta film je nastajal skoraj 10 let in zanj je Tati na 15.000 kvadratnih metrih površine, s 50.000 kubiki cementa, 4000 kv. m. plastike in 1200 kv. m. stekla zgradil celo mesto, s cestami, opremljenimi s semaforji in neonsko osvetljavo, poslovnimi stavbami iz jekla in stekla; zgrajena je bila tudi notranjost letališča, podobnega Orlyju; deli poslopij so imeli gibljive platforme, tako da je bilo mogoče topografijo »mesta« poljubno spreminjati. Tati je želel, da bi ta studio postal center eksperimentalnega filma, ven-



GOSPOD HULOT NA POČITNICAH

dar so ga zaradi avtoceste porušili. Toda to tatijevsko mesto — »Tativille«, kakor so ga imenovali — ni bila kakšna futurološka vizija Pariza, marveč prej neke vrste mesto-zrcalo, v katerem so si podobne vse svetovne metropole. Še več, to je mesto, kjer si je tako rekoč vse podobno: notranjost letališča prvi hip spominja na hodnik

kakšne velike bolnišnice, stanovanja so si podobna kot jajce jajcu, kaj šele turisti in poslovneži, in končno ima sam Hulot celo vrsto dvojnikov. Podobnost je torej posrkala vsakršno identiteto, in čeprav ameriški turisti to mesto imenujejo »Pariz«, je sam Pariz kajpada lahko navzoč le prek odsevov nekaterih svojih objektov (Tour Eiffel,

Sacré Coeur itn.) na šipah. Kjer ni več identitete, tudi ni velikih planov, ki bi osamili določen lik; podobnost, prosojnost je zadeva splošnih planov, teh deleuzovskih »podob-percepcij«, v katerih je podano vse, kar je treba videti, ničesar ni zunaj njih, nobene zunanjsosti polja: meje sveta so tu meje filmskega platna.

V takšnem mestu-zrcalu, mestu-izložbi, je seveda tudi notranjost zunaj: ko Hulota znanec povabi na kozarček v svoje stanovanje, je le-to videti kot v izložbi. Pri Tatiju ni zasebnosti (tudi Hulot ni nikoli pokazan znotraj svojega stanovanja) ali pa je razpršena, razgrnjena po prostoru, kakor npr. v tisti razstavni dvorani, kjer se ubogi Reinhart jezi na Hulota, ker ga je zamenjal za nekoga, ki je brskal po predalu njegove mize na stojnici — Reinhart se vede čisto tako, kot da bi bila ta stojnica njegovo stanovanje, ne pa javni prostor.

Kadar je videti, da Hulot nekje stanuje, je njegovo bivališče vselej na strehi ali pod njo, kot kakšno ptičje gnezdo. In mar edino, kar se o njemu ve, njegovo ime, ne izdaja njegovo ptičjo naravo? Torej Hulot kot izpeljanka iz **hulotte** — čuk. Čuk je oprezav ptič, toda mar so Tatijevi filmi kaj drugega kot oprežanje za smešnimi podrobnostmi?

Tako kot ptič pa bi Hulot lahko bil tudi angel, malce trčeni angel, ki ga je od nekod prinesel veter (vihar, ki ga povzroči, ko se v **Počitnicah** prvič pojavi) oziroma pripeljal avto nedoločljive starosti: angel iz preteklosti, ki s svojo vihavo navzočnostjo v »modernem« svetu za hip obudi nekaj minulega, nenehno izginjajočega: človeško sled.

FILMOGRAFIJA

Jour de fête (Praznik, 1947)

Les Vacances de M. Hulot (Gospod Hulot na počitnicah, 1953)

Mon oncle (Moj stric, 1958)

Playtime (1967)

Traffic (Prometna zmeda, 1971)

Parade (Parada, 1973)

Na drugem programu ljubljanske TV so v okviru Tatijevega ciklusa pokazali naslednje filme: **Praznik**, **Gospod Hulot na počitnicah**, **Moj stric** in **Playtime**.

V zborniku **Filmska komedija** (zbirka Imago, 1990) so prevedeni odlomki iz knjige Michela Chiona o Jacquesu Tatiju.