

Zdenko Vrdlovec

Tatijevska »komedija sveta«

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*, 1953), ko se spotakne ob žico, napeto med avtoma, in odleti v morje. Toda to sta pri Tatiju skoraj edina padca, in že 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* (1949) 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 izstreli kot tetiva puščico, kot da bi trčil ob kakšen energetski kabel, s kakršnimi je prepređen ves svet, in učinek tega kratkega stika je Hulotovo hipno izginotje, ki je z njegovim bežnim pojavljanjem sicer temeljni modus njegove eksistence. In obenem ima ta polet tudi odliko koreografske figure, kakor je na poseben način poplesujoč tudi hulotovski korak. Pri Tatiju hulotovski korak celo nadomesti dejanje, kar je, po Deleuzu v *Image-temps*, eno izmed znamenj »nove dobe burleske«. Ta ne temelji več na energiji, ki jo producira neki lik, praviloma burleskni komik (mimogrede: tu vidimo, koliko stara burleska dolguje Aristotelovi *Poetiki*, ki pravi, da »vsa človeška sreča in nesreča pride do izraza v njegovi dejavnosti«), marveč nastaja iz tega, da se lik, kot je gospod Hulot, prej nehote kot hote priključi na energetski tok – kot je veter, ki prinese Hulota skozi vrata hotela v *Gospodu Hulotu na počitnicah*, ali stroj za izdelovanje plastičnih cevi v *Mojem stricu* (1958), ko je le za nekaj trenutkov prepuščen Hulotu –, ki ga potegne za sabo. Kar seveda ni brez posledic, le da te niso kakšno ponorelo stanje ali iztirjenje ljudi in stvari, marveč presežek razvidnosti, v katerem se pokaže, kako dobro, še predobro, so ljudje in stvari utirjeni ali vkalupljeni.

Deleuze v zvezi z novo dobo burleske tudi pravi, da je v njej Bergson presežen, »komika ni več mehanika, ki se polasti živega, marveč je gibanje sveta tisto, ki odnaša in posrka živo.«¹ Kar pa le deloma drži ali, bolje, drži in ne drži obenem. Ne drži zato, ker lahko številne vire in tehnike komičnega, ki jih našteva Bergson, najdemo tako v »klasični«, tj. nemi, kot »novi dobi burleske«. Po Bergsonu (njegova teza je,



da je komično učinek nekega avtomatizma ali, točneje, »je vsaka ureditev dejanj in dogodkov, ki nam daje hkrati iluzijo življenja in jasen občutek mehanskega delovanja«) je smešen na primer obraz, ki je s svojo togostjo ali grimaso videti, »kot da bi se duša pustila fascinirati, hipnotizirati materialnosti nekega preprostega dejanja«. Takšen obraz pa ni le Keatonov ali Lloydov, ampak tudi obraz gospe Arpel v *Mojem stricu*, ko pritiska na gumb za električno odpiranje vrtnih vrat, nato pa še, odvisno od tega, kdo prihaja, na gumb za brizganje vodometa iz ribje skulpture na vrtu. In takšen je vselej tudi obraz gospoda Hulota, le da je njegova togost izraz vljudnosti. Po Bergsonu deluje komično, ko se hočejo nekoga znebiti, pa se ta nenehno vrača: v »stari« burleski je polno takšnih primerov, ki jim kraljuje Chaplinov Charlie, v deleuzevski »novi dobi burleske« ali pri Tatiju pa gre za prav edinstveno variacijo – gospod Hulot izginja in se vrača, ne da bi se ga kdo hotel znebiti, kadar pa se ga res hočejo znebiti, se nikoli več ne vrne. In podobno bi še z vrsto drugih Bergsonovih virov in tehnik komičnega lahko pokazali, da v novi dobi burleske Bergson vendarle ni presežen. Ali točneje: novi dobi burleske ga ni bilo treba preseči, ker je bil »Bergson presežen« že v klasični burleski. Le da ne v eni ne v drugi dobi ni bil presežen glede samih virov in tehnik komičnega, ki jih Bergson popisuje, temveč glede smisla, ki jim ga daje. Bergson razume tehnike komičnega kot manifestacije mehanskega, avtomatičnega, togosti, to pa so zanj glavne oblike popačenja človeškega »življenjskega poleta«, *élan vital*. In prav zato, ker naj bi komično kazalo človeka v popačeni podobi, ima pri Bergsonu tudi normativno in vzgojno funkcijo, ki je takole formulirana: »Smeš je kazen za togost telesa, duha in značaja, togost, ki bi jo družba rada odpravila, da bi od svojih članov dobila čim večjo prožnost in sociabilnost.«²

Tako stari kot novi dobi burleske je ta Bergsonov smisel komičnega povsem tuj. S takšnim smislom v burleski (tako »stari« kot »novi«) ni nič, ker v njej ni nič z bergsonovskim

dualizmom življenjskega elana in togosti oziroma mehaničnosti. Kar deluje komično, ni odkrivanje tega nasprotja, marveč to, da se nasprotje odkrije v istem, se pravi, da v samem jedru »življenjskega elana« naletimo ne neko togost, avtomatizem, mehaničnost, in v samem jedru togosti, avtomatizma, mehaničnosti neko vztrajnost življenja.

Kar pogledjmo, kako je s tem pri Tatiju. Če kdo, so pri Tatiju otroci tisti, ki so najboljše utelešenje življenjskega elana. V *Mojem stricu* se skupina mulcev skriva na griču nad ulico s kandelabrom in čaka na kakšnega pasanta; ko se ta približa kandelabru, eden izmed njih zažvižga in pasant se zaleti v kandelaber. Ali pa se ne, in tedaj žvižgač izgubi stavo. Zabavna igra, ki pa vendarle temelji na nekem avtomatizmu oziroma ponavljanju, sicer motiviranem s palačinkami, ki si jih gredo mulci kupiti po vsaki stavi. Pa tudi sam Hulot je v svojem športnem elanu lahko podoben avtomatu. Kako pa (v *Gospodu Hulotu na počitnicah*) igra tenis? Sploh ga ne igra, ker samo servira, to pa tako, da z loparjem najprej nekajkrat sune naprej in nazaj, kot da bi imel v roki žago, nato ga dvigne in močno udari žogico, kot da bi zabijal kol. In to počne z enakimi mehanskimi gibi tako dolgo, dokler mu preostane kakšen nasprotnik. V *Mojem stricu* sta popolna primera togosti zakonca Arpel, obenem pa vidimo, da je njun avtomatizem istih gest, opravil in fraz sam *modus vivendi* v hiper moderni hiši, ki narekuje gibanje in vedenje, in opremljeni s toliko aparati, ki zahtevajo, da se jim streže.

Če se za Deleuza »nova doba burleske« začne s Tatijem (a se je z njim tudi nadaljevala in končala), pa je treba reči, da je v njegovih filmih zelo malo burleske. Ali bolje, morda je ni tako malo, kot je drugače distribuirana. Že res, da Tatijeva lika, poštar François in gospod Hulot, ki jima samò dejstvo, da nastopata v zvočnem filmu, preprečuje, da nista čisto nema, že s svojo pojavo, gibanjem in gestikulacijo spominjata na »klasične burleskne komike – le da bolj prvi, ki nastopi samo v enem filmu, kot drugi, ki nastopa v štirih –, vendar sploh nista glavna akterja komičnih situacij in gegov.



Veliko več jih, zlasti v filmih, v katerih nastopa Hulot, naredijo drugi liki, čisto navadni ljudje v čisto navadnih situacijah. Jonathan Rosenbaum je to (v *Movies as Politics*) imenoval »Tatijeva demokracija«. Če ne gre za še kaj bolj resnega ali temeljnega, kot bi bilo to, da pri Tatiju ni toliko smešen komik kakor pa sam svet; komikova vloga se zdi prej v tem, da nam to pokaže. In če dobro pogledamo, kaj nam kaže, vidimo, da je »svet sam« videti smešen zgolj in prav zato, ker je postal tako tog, mehaniziran in avtomatiziran. Tista togost, ki se je po Bergsonu lahko polastila samo posameznega bitja, je pri Tatiju postala univerzalna. Ali bolje, pri Tatiju gre za proces takšnega postajanja. Ki je seveda potreboval splošne plane, a ne le zato, ker so ti tako primerni za komiko, marveč zato, ker je Tati z njimi hotel pokazati na neko splošnost oziroma splošni pojav. In na to, kako je prav ta smešen, če ga – kot v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* – predstavlja čreda počitnikarjev, torej neka množica ljudi, ki se na železniškem peronu podi sem in tja, kot da bi jo poganjal nek nevidni mehanizem.

Nič kaj dosti drugače ni v obmorskem hotelu, kjer so počitnikarji sicer individualizirani, a prav tako so toliko boljše videti kot »subjekti« (toda bolj v smislu podvrženih, *sujets*) počitniškega režima. Hotelski zvonec, ki jih kliče na kosilo in večerjo, seveda spominja na šolskega, vendar bi lahko imel tudi funkcijo tovarniške sirene, ki naznanja konec »šiheta« na plaži. In ko hotelska družčina po večerji poseda v jedilnici, je videti kot na sedmini, in to zgolj in prav zato, ker se tako dobro sliši poskakovanje pingpong žogice v sosednjem prostoru, iz katerega se nekajkrat prikaže gospod Hulot, kadar mora po žogico. Nič čudnega, če si je Tati sredi počitniških prizorov domislil še pokopališkega, točneje, tistega z avtomobilsko zračnico, ki jo, polepljeno z listjem, pogrebec zamenja za venec in položi na grob, kjer s piskom »izpusti dušo« in s tem – kot se pravilno ustraši neki žalujoči – pravzaprav oživi tistega, ki so ga pravkar pokopali. Skratka: enkrat je Hulotova diskretna navzočnost zadostovala za indikacijo »mrtvaškega« vtisa počitnikarskega tihožitja, drugič, na pokopališču, pa je prispevala k vtisu »oživitve« mrtvega. Seveda pa nismo preslišali tatijevske uporabe zvoka, ki je tako domiselna in učinkovita, da komičnemu liku ni treba narediti kaj več kot to, da se zgolj pokaže. In raje nič ne reče. V tem filmu Hulot pove samo svoje ime, a še to dovolj razločno šele potem, ko mu receptor potegne pipo iz ust. Drugi liki pa kar veliko govorijo, saj so vendar navadni ljudje, ki nastopajo v zvočnem filmu. A naj še toliko govorijo, ne izrečejo kaj več kot nekaj fraz. In s temi oblikami omrtvelosti govornice precej prispevajo k vtisu togosti, ki ga Tati opaža v svetu.

V čem je pravzaprav ta togost? In zakaj je sploh smešna? V *Gospodu Hulotu na počitnicah* ni smešno to, da ljudje hodijo na počitnice, ampak da na počitnicah počnejo prav tisto,

kar se na počitnicah počne. Da se torej takoj podredijo počitniškemu režimu, ki se na primer od šolskega, tovarniškega ali uradniškega razlikuje le po tem, da si ga sami naložijo kot »oddih«, sicer pa prav tako obstaja kot neka dolžnost in iz ponavljalnih dejanj. Stari veteran iz prve svetovne vojne ne le vsakomur razlaga, kakšna disciplina je tedaj vladala v vojski, marveč tudi izlet s piknikom organizira kot vojaški pohod. Debelušni poslovnež se tako redno in skrbno, kakor opravlja počitniške dejavnosti (telovadi, plava, fotografira družino), tudi pokorno in urno odziva telefonskemu klicu poslovne dolžnosti. Študent osvaja neko deklo z levičarskim intelektualizmom, ne da bi opazil njen z dolgočasni izraz. Ali starejši par, ki se, vaje sprehodov, tudi na počitnicah sprehaja na obali, kjer žena »odkriva« kamenčke in školjke ter jih izroča možu, ta pa jih brž odvrže. Skratka, kar je v tem filmu videti smešno, je to, da so ljudje takšni, kakršni pač so, toda takšni so prav kot vkalupljeni: singularni so le kot svoje lastne imitacije v reproduciranju nekega kalupa, kot je v tem primeru počitniški program. Togost bi bila torej ta vkalupljenost, in če je ta lahko kakšna

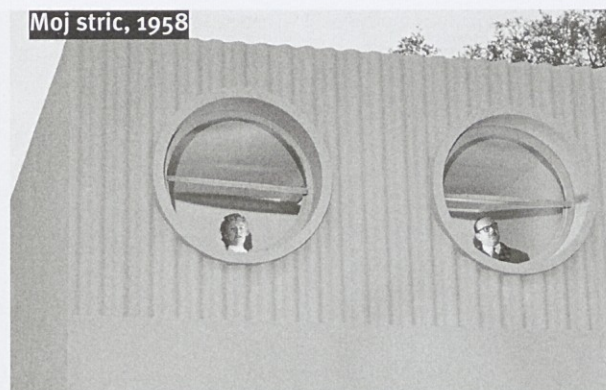
ontologija, je pri Tatiju prav ta smešna. Za to pa je potrebna intervencija gospoda Hulota, ki je svoj prihod v obmorsko mesto s hotelom resda najavil precej hrupno (z avtom, ki je spuščal močne puke), a vseeno ni prišel zato, da bi povzročal katastrofe, kakor bi počel »klasični« komik, marveč zato, da bi se v počitniški režim vključil. In to na prav paradoksen način: na eni strani čim bolj diskretno, nevsiljivo in neopazno – kot da si »ne bi drznil popolnoma obstajati«, kakor je Hulota opisal André Bazin –, pri čemer mu je malo v napoto njegova velika postava, na drugi strani in hkrati pa čim bolj prizadevno, pri čemer mu zdaj zagode njegov avto, s katerim hoče dve dami peljati na izlet, zdaj prav njegova obzirnost in spodobnost, kot na primer tedaj, ko tistega debelušnega poslovneža brcne v rit, ker misli, da kuka v kabino, kjer se neka ženska slači, medtem ko je mož samo fotografiral svojo družino. Prav ta paradokсна mešanica neprilagojenosti in prilagajanja, izvirnosti in posnemanja, sredobežnosti in približevanja, igrivosti in reda ustvarja hulotovsko singularnost, ob kateri je vse drugo videti vkalupljeno in serijsko.

Gospod Hulot na počitnicah, 1953



Tatijevska komedija ni kakšna »človeška komedija«, a ne toliko zato, ker je popolnoma depsiologizirana (navsezadnje je že »klasična« burleska vedela, da je »nezavedno zunaj«), kakor pa zato, ker je bolj »komedija sveta«. Tati je komediograf sprememb v svetu, točneje, tehnoloških sprememb, ki spreminjajo tudi ljudi. Res pa je, da to še ni tako razširjen pojav, kot so bili počitnikarji v filmu *Gospod Hulot na počitnicah*, marveč je v *Mojem stricu* omejen na višji sloj, konkretno na družino in hišo nekega tovarniškega direktorja, gospoda Arpela (ne bom rekel, da je ta tehnološki pojav omejen na buržoazijo ali kapitaliste, ker pri Tatiju – v nasprotju s Chaplinovimi *Modernimi časi* – manjka socialna ali politična dimenzija oziroma je nadomeščena s »humanistično«). Če je *Moj stric* edini film, kjer vidimo, da Hulot nekje stanuje – na vrhu stare hiše v periferni četrti –, tedaj zato, ker ima ta četrt kot preostanek »stare Francije«, če ne tudi kot kraj »ljudske družabnosti«, vlogo kontrasta hiper moderni hiši Arpelovih. Toda komični učinki ne izhajajo iz tega kontrasta, marveč so povezani s to hišo in direktorjevo tovarno. V »ljudski« četrti so edini gegi tisti, ki jih povzročijo mulci, ko zažvižgajo pasantu, ki se obrne in zaleti v kandelaber, pri Arpelovih pa je vir komičnega hiša sama s svojimi aparati in avtomatizmi. Ko je Hulot, brat gospe Arpel, povabljen na *vrtni party*, res pride do katastrofe, za katero pa ni niti najmanj odgovoren: direktorjev uslužni pomočnik razkoplje vrt samo zato, ker iz avtomatiziranega vodometra v obliki pokonci stoječe železne ribe ni več brizgala voda, čeprav je gospa Arpel pritisnila na gumb. Večina gegov pa je posledica tega, da naprave ne odpovejo, da torej vselej delujejo. Kot tista garažna vrata, ki zakonca Arpel zaprejo v garažo, ko se pes sprehodi mimo senzorjev.

Če je s tem gegom Tati namignil, kako lahko ljudje postanejo ujetniki svojih naprav, pa v tem še ni treba videti kakšne konservativne kritike tehnološke transformacije sveta. A prav to, konservativno držo, so Tatiju pogosto očitali. Roberto Nepoti (v monografiji *Jacques Tati*) pravi, da si je Tati s svojo držo »do tehničnega napredka, ki sklerotizira življenje in pogublja individualnost, in obrambo majhnih individualnih svoboščin in 'preproste sreče', ki jo prepoznava v preteklosti, ko naj bi ljudje še poznali *joie de vivre*, pogosto nakopal očitke zazrtosti v preteklost«. A prav film, ki se zdi še najbolj ustrezen temu očitku, torej *Moj stric*, tudi najbolje pokaže, da je Tatijev pristop bližji kakšni »strukturalni antropologiji« kakor pa »humanističnemu konservativizmu«. V *Mojem stricu* ne gre toliko za kakšno idealizacijo stare ljudske četrti kot kraja »človeške avtentičnosti« in satiriziranje fenomena tehnološke modernosti kot sile dehumanizacije, kakor pa za opis podobnosti in razlik. Res je, da je hiša Arpelovih videti še najbolj »človeška«, ko ugasnejo njeni aparati, ki jim tako rada streže gospa Arpel, in ko njeni okrogli okni, v katerih se pojavita glavi gospoda



in gospe Arpel, žarita v noči kot sovje oči. Toda tudi v tisti »ljudski« četrti se lahko ljudje srečujejo in klepetajo na ulici samo zato, ker v njej še ni avtomobilov; emblematicni lik te četrti ni Hulot, ampak tisti cestni pometlač, ki lahko mirno in »večno« stoji ob kupu smeti sredi ceste, saj ga ne prežene nobena motorizirana naprava – po cesti lahko pride samo kakšen znanec, s katerim zavijeta na kozarček. S prostorskega vidika ta kraja, »starinska« četrt in hiper moderna hiša Arpelovih, nista prav daleč narazen, s časovnega pa sta: mar tedaj, ko se Hulot z obiska pri Arpelovih vrne domov, to ni videti tako, kot da se vrača v preteklost? Seveda je, ampak Tati ve tudi to, da ta tehnološki svet aparatov, avtomatov in serijske produkcije ni nič futurističnega, temveč prihodnost, ki je že tu. Prav zato v *Playtimu* (1967), kjer je svet postal monolit iz stekla in jekla, ne more biti več niti sledu kakšne »starinske« četrti.

Ne bom vprašal, ali mi lahko poveste zgodbo v *Playtimu*, ker bi po mojem morali imeti težave že s *Praznikom*. Pri Tatiju je manj zgodbe kot pri takšnih »zanikovalcih«, kot sta Antonioni in Godard, to pa zato, ker ne sledenje kakšni pripovedni liniji ne njeno drobljenje, »aleatoriziranje« in »akcidentaliziranje« ni njegova skrb. Tatijevi filmi ne potekajo ne po pripovedni logiki ne po pripovedni iracionalnosti, temveč na nekem kraju, v nekem okolju. Prvi tatijevski zakon je določilo kraja in časa.

In ta »zakon« je vpeljan že v *Prazniku*, kjer je tako osrednje kot sâmo dogajanje določujoče prizorišče vas, stara kot Francija, v katero se na državni praznik 14. julija pripeljejo sejmarji z vrtiljakom in s potujočim kinom. Obstaja še namig na sodobnost (tj. povojna leta) v obliki dveh ameriških vojakov ob džipu, toda ta namig je dobesedno mimobežen in »obcesten«. To je Tatijev prvi celovečerni film, kar pa se še najbolj pozna po tem, da vpelje pripovedovalca oziroma pripovedovalko in se torej napove kot »film z zgodbo«. Toda to pripovedovalko film tudi brž odpravi ali, bolje, odstavi v njeni »narativni funkciji«: če je tista upognjena ženica s kozo videti smešna, tedaj zato, ker pripoveduje tako, da opisuje in imenuje svoje sokrajane (oni kmet, ki počne to in to,

je tale in tale, te praznje oblečene punce so tele in tele), in ker je meketanje njene kože bolj razločno kot njeno momljanje. Prav kakor so tudi geste poštarja Françoisa bolj zgovorne kot njegove besede. V *Prazniku* prav uporaba jezika nemara najbolje pokaže, kako se je tatijski film začel z ukinjanjem »filma z zgodbo«. Kakor je s starkinim hreščanjem vloga pripovedovalca opravljena tako, da je odpravljena, tako je tudi edini dialog v filmu simuliran: zafrkantski sejmar in vaška spogledljivka se vedeta, kot da si onadva izmenjujeta besede, ki jih slišita v *offu*, namreč v nekem ameriškem filmu, ki se vrti v bližnji sejmski baraki. Enkrat pozneje je v tej baraki na ogled film o izjemnih podvigih ameriških poštarjev, ki ga nekaj vidi tudi poštar François, ko kuka pri vratih. Res je, da François potem na svojem kolesu posnema hitrost ameriških poštarjev, toda k temu ga nagovorita nabrita sejmarja. Tako do vrhunca filma res pride zaradi jezikovnega posega, toda sam vrhunec (Françoisova kolesarska vožnja »po ameriško«) nima več nobene zveze z jezikom kot medijem fabulacije.

Komični lik poštarja je Tati pripeljal iz svojega kratkega filma *Šola za poštarje* (*L'école des facteurs*, 1947), a se je v *Prazniku*, kjer je imel glavno vlogo, od njega tudi poslovil. François bi potem, ko se je pobral iz potoka, verjetno nadaljeval svojo vožnjo »po ameriško«, ko ga ne bi neka kmetica poklicala, naj jim pomaga pri nalaganju sena na voz, tisto pošto, ki jo ima v torbi, pa bo znal raznesti tudi otrok. François torej ostane v svoji vasi, a ne več kot poštar. Tati si je tako moral omisliti nov komični lik. To je gospod Hulot, poln takta in lepih manir, ki je v vseh pogledih drugačen od poštarja Françoisa. Tudi v tem pogledu, da je trčeni poštar resda nenehno obletaval svojo vas, a je tudi vanjo spadal in v njej ostal, medtem ko gospod Hulot vselej od nekod pride in nikjer ne ostane. Kot obiskovalec, ki nikamor prav ne spada. V *Mojem stricu* smo sicer videli, kje Hulot stanuje, toda prav njegovi obiski v hiper moderni in hiper sonorični hiši Arpelovih nam povedo, od kod v resnici prihaja: iz nemega filma.



Prometna zmeda, 1971

Gospod Hulot je celo veliko bolj kot poštar François, ki še spominja na nekdanje burleskne komike, figura nemega filma. In je tudi dejansko bolj nem od vseh likov nemega filma, ki so pravzaprav veliko govorili, le da se jih ni slišalo. Edina beseda, ki jo Hulota slišimo izreči, je njegovo ime, ki ga pove, ko se v svojem prvem filmu *Gospod Hulot na počitnicah* predstavi oziroma ko ga mora hotelski receptor skoraj izvleči iz njega. Potem pa Hulota nikoli več ne slišimo govoriti, lahko ga le vidimo, vselej v splošnih planih, kako se nerodno prestopa in krili z rokami, ko bi moral kaj pojasniti.

Adolphe Nysenholc (v zborniku, ki prinaša razprave z mednarodnega kolokvija o Tatiju v Udinah leta 2001)³ meni, da je Tati je s Hulotom odkril, da bi njegov relativni mutizem lahko bil naraven izraz njegovega lika, ki ga je zasnoval kot plašnega in diskretnega samca, ki se boji vznemirjati druge. Obenem pa v Hulotu vidi obliko upora: »Ta obrobnež je živ očitek sistemu, je kot nekdo, ki iz protesta molči.« A če bi Hulotov mutizem res lahko bil »očitek sistemu« ali celo izraz protesta, pa že njegova diskretna navzočnost prej kaže na nekaj drugega: na to, da je Hulot kot nekakšen dobri duh iz preteklosti, ki s svojo bežno in plaho navzočnostjo v modernem svetu za nekaj hipov obudi nekaj tako izginjajočega, kot je človeška sled. In tudi nemi film, ki ga poseblja Hulot, je stvar preteklosti, ki jo Tati vrača v zvočni film. Pravzaprav ne gre toliko za vračanje kakor za to, da je Tati s tem mutizmom spremenil zvočni film tako, da je šele postal zvočen. Kar pomeni: ni več toliko namenjen prenašanju človeškega govora, kakor pa daje slišati govorico strojev in stvari. Torej prav tisto govorico, v kateri je Tati videl moderni tehnološki svet. V to govorico je kdaj pa kdaj z nekaj frazami pomešana tudi človeška. Pa tudi Hulotova nemost, ki bi lahko imela vlogo priče, da je skoraj tako kot je bilo z nastopom zvočnega filma konec določenega, točneje, zgodovinskega nemega filma, tudi v »zvočnosti« modernega tehnološkega sveta določena človeška govornica postala »zgodovinska« ali *passé*.

Zadnji film, kjer spremljamo Hulota, je *Prometna zmeda* (1971), ki pa je na neki način ali vsaj v nekaterih formalnih pogledih vrnitev k prvemu, *Prazniku*. Poštar François po svojem velikem podvigu, ko je tako hitro raznašal pošto, da je postala nevidna, vsaj za naslovnike, preneha biti poštar, v *Prometni zmedi* pa je Hulot, domiselni inženir »zelo francoskega« avta za kampiranje, na koncu odpuščen, ker ga šef krivi, da s tem avtom niso pravočasno prispeli na razstavo v Amsterdamu. In kakor François že kot vaški tepček spada v podeželski svet, tako tudi Hulot v *Prometni zved* ni več čudaški obiskovalec, ki pride in gre, ker nikamor ne spada, marveč kot avtomobilski inženir še kako pripada modernemu svetu. To torej ni več »pravi« Hulot, dobri duh ali »stari prdec« zastarele človeškosti, ki zmedeno prhuta po stehnziranem svetu in odkriva ljudi v luči tega, kar niso več.



Toda od takšnega Hulota se je Tati poslovil že v svoji največji mojstrovini *Playtime*. Za ta film, ki je nastajal kar nekaj let, je Tati na 15.000 kvadratnih metrih površine, s 50.000 kubiki cementa, 4000 m² plastike in 1200 m² stekla zgradil celo mesto, s cestami, opremljenimi s semaforji in neonsko osvetljava, poslovnimi stavbami iz jekla in stekla; zgrajena je bila tudi notranost letališča, podobnega Orlyju, deli poslopij so imeli gibljive platforme, tako da je bilo mogoče topografijo »mesta« poljubno spreminjati. Tati je želel, da bi ta kolosalni studio postal center za eksperimentalni film, vendar so ga zaradi avtoceste porušili. Propadel pa je tudi sam film, ki je bil pri občinstvu slabo sprejet, tako da blagajniški iztržek niti približno ni mogel pokriti enormnih produkcijskih stroškov, ki so od začetnega proračuna 2,5 milijona evrov (v današnji vrednosti) narasli na 15 milijonov evrov. Tati si je poskušal pomagati iz dolgov s francosko-nizozemsko koprodukcijo *Prometna zmeda*, ki je »vrnila« Hulota – v *Playtime* naj bi ga bilo »premalo« – in je bila dejansko komercialno uspešna, a še vedno premalo, da bi pokrila finančno luknjo *Playtime*.

Marc Augé v svoji knjigi *Nekraji: uvod v antropologijo nadmodernosti*⁴ nikjer ne omenja Tatija, toda veliko tega, o čemer govori, predvsem pa njegovo pojmovno distinkcijo »antropoloških krajev« in »nekrajev« smo lahko že videli v Tatijevih filmih. Če so »antropološki kraji« tisti, ki so s svojimi trgi, ulicami, spomeniki, kulturnimi navadami in pomeni »nosilci identitete, razmerij in zgodovine«, »nekraji« pa so takšni »ekscesi prostora«, kot so letališča,

nakupovalna središča, hoteli in podobni prostori s poudarjeno prehodnostjo, funkcionalnostjo in anonimnostjo, potem v Tatijevi filmografiji lahko vidimo, kako se začne v »antropološkem kraju«, kakršen je stara francoska vasica v *Prazniku*, kako prek Hulota odkrije »antropološki kraj« v »nekraju«, kot je obmorski hotel v *Gospodu Hulotu na počitnicah*, v *Mojem stricu* prikaže vzporednost »antropološkega kraja« (ljudska četrta) in »nekraja« (hiša Arpelovih in tovarna plastičnih cevi), vrhunec pa doseže z invencijo absolutnega nekraja v *Playtime*, in to celo v pomenu ali definiciji nekraja, kakršno je 25 let po tem filmu dal Augé (njegova knjiga je izšla leta 1992): »Prostor nekraja ne ustvarja ne posameznih identitet ne razmerij, temveč samotnost in podobnost.«

Film se začne v veliki čakalnici, kjer nekdo toži zaradi bolečin, v bližini pa frfotajo nune, tako da pomislimo, da smo v bolnišnici, nato pa ženski glas po zvočniku, ki najavlja prihode in odhode letal, ta prostor spremeni v letališče. A ne gre le za to, da je na primer bolnišnica lahko podobna letališču, vse mesto, ki ga ameriške turistke imenujejo Pariz, je neke vrste mesto-zrcalo, v katerem so si podobne vse svetovne metropole, in tudi sam »zgodovinski« Pariz se pojavlja v zrcalnih odsevih nekaterih objektov na šipah (Eifflov stolp, Sacré Coeur...). V mestu vlada prometni in človeški vrvež, toda posamezniki se težko najdejo. Gospod Hulot se je pripeljal z avtobusom, da bi obiskal nekega gospoda Giffarda, ki dela v enem izmed velikih poslopij iz stekla in jekla, toda medtem ko ga čaka – Giffard celo večnost koraka po dolgem hodniku –,



Hulot skozi steklena vrata opazi nekega znanca na ulici in odhiti k njemu. Enkrat pozneje je Giffard tisti, ki skozi steklena vrata opazi Hulota na ulici, toda ko pohiti proti njemu, se v vrata zaleti. V teh steklenih vhodih poslovnih stavb se torej res od znotraj vidi ven in od zunaj noter, a to je lahko tudi ovira, ob kateri si razbiješ nos.

Ameriška turistka Barbara je vsa očarana, ko na ulici zagleda cvetlični kiosk kot relikvijo »pravega in starega« Pariza. Barbari se zdi simpatičen še en tak relikvijo, namreč gospod Hulot, ki se v tem mestu pojavlja in izgublja prav zato, ker išče kakšen preostanek »antropološkega kraja«. Če ga ne najde, pa se takšen kraj formira ob njegovi goli navzočnosti. Kot npr. v razstavnih dvoranah, kjer Hulot obstane pri neki stojnici, njen šef Reinhardt pa ga je zamenjal za nekoga, ki je prej brskal po predalu njegove mize, in se nanj jezi čisto tako, kot da bi bila ta stojnica njegovo stanovanje, ne pa javni prostor. In spet so neka vrata – tokrat lesena in takšna, ki se neslišno zapirajo – tista, ki pokvarijo vtis antropološkega kraja: Reinhardt hoče z vrati zaloputniti, da bi podkrepil svojo jezo na Hulota, a ta vrata so prav tehnološka inovacija, ki jo Reinhardt razstavlja, takšne reči pa pri Tatiju zmeraj delujejo.

Vendar so ti zametki »antropoloških krajev« preveč začasni

in bežni – največ je sicer obetalo odprtje restavracije Royal Garden –, da bi omogočali kakšno razmerje: tudi to lahko ostane le v zametku, kot tisto med Barbaro in Hulotom. Ko pa Hulota stari znanec povabi k sebi domov, so tudi v takšnem prostoru zasebnosti, kot je stanovanje, vsakršna razmerja možna le kot vidna od zunaj: to stanovanje je namreč kot izložba. *Playtime* je tako popoln »nekraj«, da se je v njem tudi sam Hulot porazgubil med svoje podobnike. **E**

¹ Gilles Deleuze: *Image-temps*. Paris: Editions de Minuit, 1985, str. 89.

³ *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*. Milano: Editrice Il Castoro, 2002.

² Henri Bergson: *Le Rire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1936, str. 21.

⁴ Marc Augé: *Nekraji: uvod v antropologijo nadmodernosti*. Ljubljana: Maska, 2011.