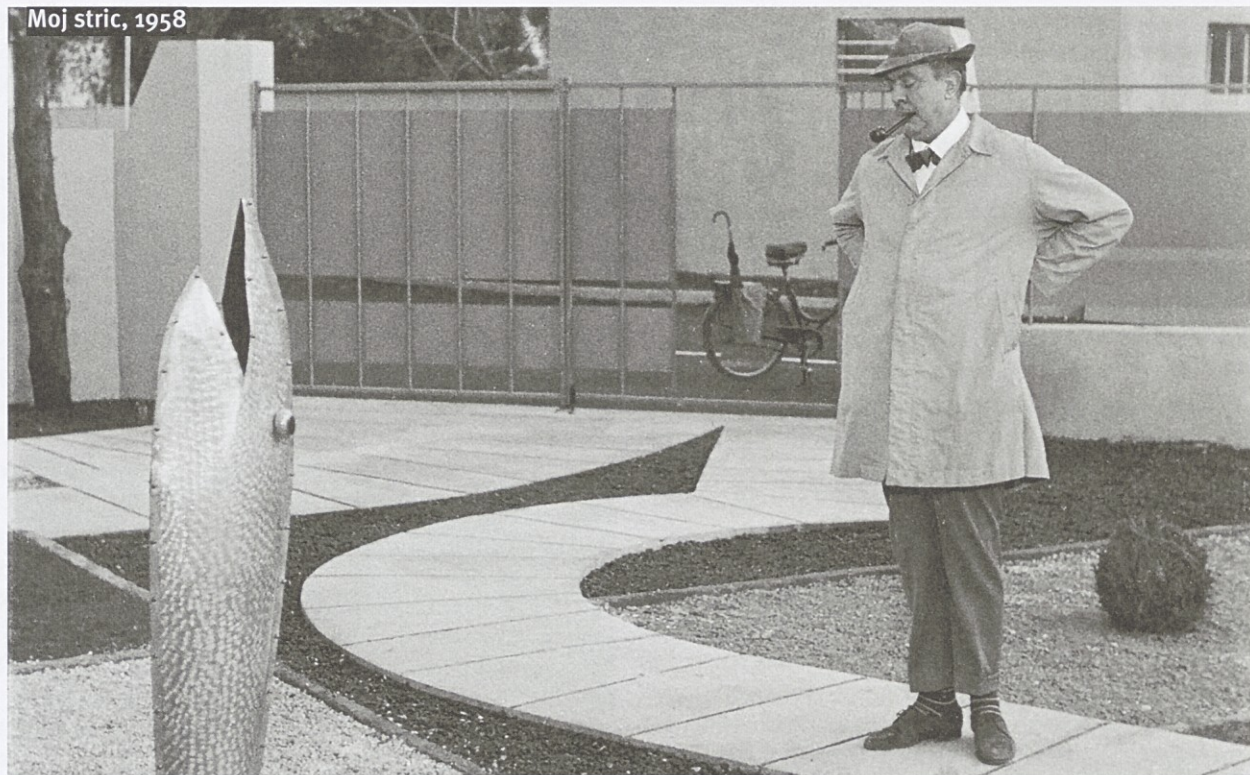


Moj stric, 1958



Tina Poglajen

Ljubezensko življenje g. Hulota ali subverzivna (a) seksualnost klovnov

Jacques Tati se v svojih filmih vedno znova in znova pojavlja kot prijazen in nekoliko izgubljeni g. Hulot, oblečen v prepoznaven dolg plašč, s klobukom in pipo v ustih. Že naslov namiguje, da se pojavi v **Počitnicah g. Hulota** (Les Vacances de Monsieur Hulot, 1953), vendar ga vidimo tudi v filmih, kot so **Moj stric** (Mon Oncle, 1958), **Playtime** (1967) in **Prometna zmeda** (Trafic, 1971). G. Hulota prepoznamo tudi po njegovi nenavadni hoji, ki spominja na pozibavanje, po tem, da je vedno precej neroden in naiven glede sveta, v katerem se znajde, četudi zna biti ljubezniv in ima še posebej rad otroke in živali. Težave, ki jih ima, so običajno povezane z družbeno neprilagojenostjo, zlasti če gre za družbo, ki je čedalje bolj brezosebna in preplavljena s tehnologijo, ko torej življenje začnejo upravljati številne

naprave in pripomočki. Značaj in vedenje g. Hulota, pa tudi težave, v katerih se vedno znova znajde (in to, kako se iz njih poskuša rešiti), ga uvrščajo v dolgo tradicijo likov klovnov, ki je veliko starejša kot sam film.

Klovn, norec ali tepček je arhetipski lik, ki se v pripovedih znova in znova pojavlja že stoletja. Najdemo ga v tako različnih besedilih, kot so (skoraj vse) Shakespearove drame in komedije, na primer dvorni norci v *Kralju Learu* in *Othellu* ter komediji *Dober konec vse povrne* ali Nick Bottom in Spak v *Snu kresne noči*, ter Disneyjevi filmi, na primer Dori v **Reševanju malega Nema** (Finding Nemo, 2003, Andrew Stanton) ali Preproga v **Aladinu** (Aladdin, 1992, Ron Clements, John Musker). Norec je običajno eden manj pomembnih likov, likov »nižjega razreda«, in temu primerno je pogosto nizke rasti tudi fizično. V Disneyjevih filmih so tisti, ki igrajo vlogo klovnov, manjši kot vsi ostali – včasih postanejo govoreče opice ali celo črički; v *Senu kresne noči* se norec piše prav Bottom (dno, najnižja točka nečesa, *zadnjica*) in v drugem dejanju »an assi« (osel) postane tudi dobesedno. V sodobnejših tekstih, denimo filmih, se klovn pogosto pojavlja v vlogi trapastega najboljšega prijatelja. V zadnjem stoletju je večkrat postal celo glavni lik, kot v primeru nerod Woodyja Allena ali Bena Stillerja, Adama Sandlerja ali Jima Carreyja. Vsaj načeloma pa klovn v pripovedi – filmski ali drugačni – obstaja zato, da zadosti štirim glavnim namenom. Prvič, klovnovi so osrednji komični

element filma. Drugič, so odličen lakmusov papir za branje drugih osebnosti, ki z njimi pridejo v stik (predvsem ker se pri tem običajno izkaže, kako ti ljudje ravnajo z drugimi, nižjimi po družbenem položaju). Tretjič, ker so že tako ali tako na dnu družbene lestvice, si lahko privoščijo govoriti resnico, tudi ko okoliščine temu niso naklonjene, pogosto skozi duhovičenje (Oscar Wilde naj bi rekel, da moraš ljudi nasmejati, če jim že hočeš nekaj povedati po pravici, sicer te bodo ubili) in zato delujejo tudi kot junakova vest (na primer Čriček v *Ostržku*). In četrtič, veliko bolj svobodni od drugih likov so tudi sicer. Philip Newell o Shakespearovi komediji *Dober konec vse povrne* denimo zapiše: »Norec nas kliče k temu, da bi postali to, kar smo, s tem, ko nam predoči, kako lažni smo postali. Ni pa proti tistim, ki ga poslušajo – spodbuja jih le, da bi odkrili norca tudi v sebi. V komediji *Dober konec vse povrne* Parol reče, da je našel norca, nato pa mu ta odvrne: 'Tistega norca, ki je v vas samih?'«¹

Najbolj znani filmski klovni vseh časov so nastopali v zgodnjih, pogosto nemih filmih – spomnimo se na primer Charlieja Chaplina in Busterja Keatona, pa tudi na brate Marx ali Harolda Lloyda. Potem ko se je celo Chaplin v **Velikem diktatorju** (*The Great Dictator*, 1940) uklonil zvočnemu filmu, je Jacques Tati, kar je zanimivo, nemo klovnovsko tradicijo sam prenesel v dobo zvoka; g. Hulot je molčeče narave in veliko pove s telesom, na primer z držo, hojo, videzom, kretnjami in nerodnimi dejanji. Njegovo ime, Hulot, naj bi spominjalo na »Charlot«, ki je francosko ime za Chaplinovega Potepuha, četudi je Hulot od njega veliko bolj zmeden ter veliko manj iznajdljiv in spreten. Predvsem pa v primerjavi s Potepuhom ni osrednji lik filma – torej pravzaprav ni razlog za film – kot Chaplinov Potepuh.² Jacques Tati je sam pripomnil, da se g. Hulot v primerjavi s Potepuhom ne more nikamor skriti, saj je previsok, medtem ko se Potepuh lahko skriva za zabojnikom za smeti, na njem pusti le svoj klobuk in se sam skriva za manjšega, četudi drugi verjamejo, da je še vedno za prvim.

O filozofskih implikacijah klovnovskih likov v komedijah slapstick je bilo napisano že nešteto besedil; po freudovski razdelitvi naj bi denimo bratje Marx ustrezali trem delom človeške psihe: Groucho Nadjazu in Chico Jazu, medtem ko Harpo ustreza Idu (Onemu) – že videti je najbolj trčen od vseh treh, ne govori in je na splošno najbolj anarhičen element njihovih filmov. Po Žižku naj bi bil Harpo s svojo otroško nedolžnostjo in sočasno nasilnostjo in pokvarjenostjo pravzaprav čista alegorija Ida. Medtem ko si Groucho najde celo svojo izbranko, ki jo običajno igra Margaret Dumont, Harpo niti ne bi vedel, kaj početi z ženskami v romantičnem ali seksualnem smislu – ima pa zato v nekem smislu na razpolago ves svet. Tudi Andrew Grossman piše, da je klovni v svojem bistvu aseksualen. Tu na splošno tiči tudi razlog, da je klovni skoraj vedno moškega spola: ker

v patriarhalno urejeni družbi »moško« in »žensko« nista simetrična pojma, temveč je »moško« nezaznamovano, »nevtravno«, medtem, ko je »žensko« vedno »specifično«, zaznamovano, je za klovna, ki naj bi bil v svojem bistvu aseksualen, celo brezspolen, torej v takšnem pojmovnem sistemu bolj smiselno, da je moškega, »nevtralnega« spola. Grossman pri aseksualnosti sicer ne misli na kakšno od sodobnih seksualnih identitet, temveč na neke vrste eksistencialno usmerjenost, ki jo lahko beremo v okviru tega, kar je Freud imel za polimorfno ali antisocialno perverzijo: za prehodno, neobremenjeno stopnjo seksualnosti v razvoju, ki je značilna za otroke in ki jo moramo preseči, da bi postali odrasli – seksualnost mora, da ne bi bila »patološka« in »otročja«, skozi socializacijo postati heteronormativna, namenjena razmnoževanju in osredotočena na rodila. Klovni namesto takšne redukcije uživa v vseh mogočih in nemogočih oblikah čutnosti: morda kakšnemu ženskemu liku smetanasto torto res kdaj prilepi naravnost na zadnjico, a hkrati se zdi, da bi ravno tako užival, če bi jo prilepil kamorkoli drugam ali pa razmazal po sebi.

Klovni s svojo aseksualnostjo torej udejanja prav takšno »perverzijo«: če se skozi določene pripovedi zazdi, da je klovni le spodleteli heteroseksualec, potem njegov arhetipski, skorajda nezgodovinski položaj ta seksualni potencial že od vsega začetka zanika – četudi ga tu in tam začasno zapelje kakšen romantičen zaplet, kar nas kot gledalce napelje k temu, da morda sklepamo drugače. Čeprav smo nedvomno pogosto priča trenutkom, ko filmski klovni nekoga poljubi, gre na zmenek ali počne kaj drugega, kar bi načeloma videli v okviru prvih korakov »seksualnosti, osredotočeni na rodila«, se zdi, da gre le za trenutke igre, performansa, parodije konvencionalne heteroseksualnosti. To odraža idejo Judith Butler o spolu, ki je parodija namišljenega ideala, ne pa dejanskost.³ »Klovni ima željo, da, a v resnici je njegova želja le nebrzdan, neomejen *spiel*, ne pa razmnoževanje ali morebitna spolna razmerja.«⁴ Zgolj romantične pripovedi, ki jih družba klovnu po krivem vsili, kot bomo videli, njegovo neizogibno odtujenost od seksualnosti nekoliko zamegljujejo.

Lahko bi celo trdili, da so imitacija pravzaprav vse vloge, v katere klovni kadarkoli vstopi, ne le heteroseksualnost – kot pri Allenovem **Zeligu** (1983), ki lastne osebnosti nima, klovni boksarja⁵, zakonskega moža⁶, celo homoseksualca⁷, le posnema in parodira, ne da bi imel lastno, esencializirano identiteto. Klovni je osvobojen tradicionalnih norm, ki veljajo za moški spol. Ker je takšen, kakršen je, lahko krši in sprevača družbeno pogodbo, njegova neizkušnost in manko seksualnosti pa ga opolnomočita, in ne hromita. Če nanj pomislimo v okviru Foucaultove teorije seksualnosti, ostaja s tem, ko zanj ne veljajo spolne in seksualne norme, v tem smislu tudi zunaj dosega družbenega nadzora.

Če smo ugotovili, da so klovni pretežno moški, je pomembno tudi, da so pogosto mlajših let – kot na primer Chaplinovi in Keatonovi liki –, morda zato, da možnost takšnih, konvencionalnih romantičnih pripovedi vsaj *načeloma* dopuščajo. Ker je g. Hulot v primerjavi z njimi nekoliko starejši, romantične pripovedi in zaplete morda zato še bolj zlahka zaobide kot drugi klovni; njegova polimorfna perverznost je v smislu družbeno-seksualnih negotovosti še bolj svobodna kot Chaplinova ali Lloydova. Starejši moški v plašču, s pipo in klobukom, ki je prijazen do otrok in živali, tava po mestu, a se ničesar zares ne zaveda, še najmanj pa razmerij med odraslimi; vedno znova ga zanese v družbene sisteme, ki jih ne more niti dekonstruirati, lahko jih samo uniči.

Klovni se na splošno lahko v nasprotju z drugimi liki pripovedi, v kateri nastopa, v določeni meri vedno upira – njegov značaj proti romantičnemu zapletu deluje sam po sebi, česar klasični junaki pogosto niso sposobni – akcijski junaki ali maščevalci morajo ubijati in se maščevati, saj je to njihova edina pripovedna funkcija. Klovni v nasprotju z njimi predstavlja nekakšen upor proti družbenemu pritisku, da moramo biti vedno seksualni. Če bi si v okviru protestantske etike lahko zamislili lik moškega, ki je v svojem delovanju toliko bolj učinkovit, kolikor bolj je asketski, denimo v zavračanju »trivialnih« romantičnih zvez, so klovnova junaška dejanja povsem nenamerna in nehotena, niso sad kakršnekoli »protestantske moškosti«, temveč »perverznosti«, ki ga skozi življenjske preizkušnje vodi na skoraj metafizični ravni. Za ponazoritev lahko navedemo filme,



kjer klovni svojih nadnaravnih klovnovskih moči ne ohrani do konca pripovedi: denimo v Keatonovem **Our Hospitality** (1923), kjer njegova komična nevednost nenadoma postane junaško zavedanje, nato pa reši damo v stiski in pravico do nekonformnosti zamenja za konvencionalno moško junaštvo. Podobno jabolko spoznanja poje Harold Lloyd v **Grandma's Boy** (1922), ko se zave, da je bil njegov »urok za pogum« vseskozi lažen. V trenutku, ko dobi uvid sam vase, ga »pogoltna humanistična ideologija, njegov metafizični mandat klovna pa se nemudoma konča«. ⁸ Klovnovstvo je nekaj, kar obstaja nasproti »buržoazni, demokratizirani pripovedi o odrešenju in ameriški tradiciji robotih individualistov« ⁹; ko klovna ob koncu pripovedi zapeljejo v stran od njegove prave vloge in ga spremenijo v konvencionalnega junaka, pa ga onemogočijo tudi kot prevratniški dejavnik – predvsem glede normativnih seksualnosti, pa tudi glede zakonskega življenja, ki jih tako ali tako ne razume.

Pri g. Hulotu, ki z eno nogo ostaja v svetu nemega filma, to nerazumevanje postane še širše: ne gre več le za seksualnost in za buržoazno zakonsko/družinsko življenje, temveč tudi za nerazumevanje tehnologije, še posebej zvočne, sploh v futurističnem svetu, ki vse, vključno s seksualnostjo, spremeni v tehnološki fetiš. V *Mojem stricu* in *Playtimu* Tati svoj rahlo čudaški alter-ego namerno obda z orwellovsko, visokotehnološko mizansceno, ki ga popolnoma pogoltna – v *Mojem stricu* je to futuristično bivališče, v *Playtimu* pa celo mesto, ki ga sestavljajo le steklo, jeklo in korporacije, in ki ga je Tati zgradil izključno za snemanje tega filma. Namesto da bi se z mašinerijo industrijske moderne donkihotsko boril kot Chaplin v **Modernih časih** (*Modern Times*, 1936) ali Keaton v **Generalu** (*The General*, 1927) in filmu **The Navigator** (1924), Hulot absurдни, brezsrčni kaos tehnologije le nemo opazuje.

Če za klovne v nemih filmih velja, da delujejo mehanično – po Bergsonovi teoriji o komični mehaničnosti je komično »nekaj mehničnega v nečem živem« ¹⁰, kar je bilo v teh filmih (na primer v **Sherlocku, Jr.** (1924) Busterja Keatona ali v *Modernih časih*) pogosto tesno povezano z mehanizacijo industrijske družbe (in prav ta mehaničnost, zgoščena na delovanje brez refleksije ali premisleka, je tista, ki mu omogoča upor proti humanistični pripovedi in heteroseksističnim zapletom), in če je tipični klovni v svoji odpornosti na poškodbe in bolečino le na pol človek, pravzaprav skoraj nečloveški, potem je mehaničnost g. Hulota – mehaničnost klovna, za katero ima Tati še posebej izostren občutek – nemočna proti nečloveški (in razčlovečujoči) mehanizaciji povojne Evrope. V Tatijevih filmih se komičnost preseli v neživi svet, ki deluje tako mehanično, kot so nekoč klovni – in bolj ko ves svet deluje mehanično, bolj se klovni naenkrat zdi človeški.

Nekaj podobnega lahko razberemo tudi iz okolja, v katerem se znajde g. Hulot, futuristične hiše v *Mojem stricu*. Če se film začne s psi, ki se podijo po ulicah, medtem ko se v mestu dvigujejo nove zgradbe, imata Hulotova sestra in njegov svak sredi vrta grotesken kip ribe. Vključita jo le, če dobita kakšen obisk, in takrat riba začne skozi usta mehanično brizgati vodo – podružbljena, mehanizirana narava tako postane le še bolna parodija same sebe. Pomenljivo je tudi, da pečico, električno ograjo, ribo in druge gospodinjske naprave v *Mojem stricu* kar razganja od življenja, medtem, ko so človeški prebivalci hiše le prazne lupine. Ko hišo obišče g. Hulot, v skladu s klovnovskim nespoštovanjem pravil normativnih seksualnosti in z njimi buržoazne heteroseksualne družinske celice, nemudoma začne uničevati vse stvari, ki ju simbolizirajo, poleg tega da simbolizirajo družbeni status in prestiž družine. Pomenljivo je, da njegova nenamerna destruktivnost doseže vrhunec prav v trenutku, ko ga sestra skuša spraviti skupaj s svojo sosedo.¹¹ Razčlovečenje filmskih likov je še bolj skrajno v *Playtиму*, kjer ni več niti občasnih koščkov trivialnega dialoga kot v *Mojem stricu*, temveč ostanejo le še mehanski zvoki okolja: brezosebno škripanje birokratovih čevljev, brnenje strojčka za rezanje papirja, ropot avtobusa ali avtomatsko polnjenje ultramodernega kavča, ki za ljudmi sam izbriše sledi sedenja. Nesrečni g. Hulot, ki se v predalčkastem mestu *Playtима*, kjer so ljudje drug od drugega strogo ločeni po funkcijah, seveda ne znajde najbolje, proti koncu filma po nesreči, a z metafizično jasnovidnim delovanjem, ki klovne vodi tudi sicer, podre eno izmed sten mestnih »predalov«, stekleno steno v nočnem klubu.

Vse to ne pomeni, da g. Hulot stika z ženskami na splošno nima, ali da se zanj vedno izidejo katastrofično. Michel Chion celo piše, da se v *Mojem stricu* zdi, da ženskam na vrtni zabavi pripoveduje opolzke zgodbe, na koncu *Playtима* pa Barbari, ki odhaja, poskuša v slovo podariti »neumnosti«. Piše tudi, da so ženske pri Hulotu pogosto anglosaksonskega porekla ter da se obnašajo »skušnjavsko«¹², kar v Chionovem arhaičnem, čustveno zaznamovanem jeziku najverjetneje pomeni, da so tiste, ki pri navezovanju romantičnih stikov prevzamejo pobudo ali naredijo prvi korak. Kljub temu se zdi, da vse to deluje v okviru iste igrive, spontane polimorfne perversnosti, ki smo jo prej omenili pri klovnih nasploh – ni pomembno, kje je torta razmazana, pomembno je, da se razmaže. Dejstvo, da Chion uporabi besedo »skušnjavsko«, pa morda nakazuje na isto sklepanje, kot smo ga opisali zgoraj, četudi nezavedno – pripoved klovna nemara kdaj »zapelje« v kvazi-romantične zaplete, četudi to v resnici ni v njegovi naravi.

Če bi klovna, tudi g. Hulota, kdaj dokončno vpletli v nesmiselne okvire zakonske zveze in s tem asimilacije v družbo, bi bistveno uničili njegovo drugost. Ta ni kakšen

patološki dodatek, temveč resnica, ki se nahaja v samem bistvu njegovega obstoja. V tem smislu je subverzivnost arhetipskega lika klovna, ki jo udejanja tudi g. Hulot, prav v tem, kar je Freud poimenoval polimorfna perversnost, torej v naravnih »deviantnostih« in »perversnostih«, ki jih družba v različnih zgodovinskih trenutkih lahko okliče za nevrotične ali infantilne. Seksualnost in politične strukture so bile že za Freuda istočasno prisposode druga druge, in klovni se namesto normativne maskulinosti ali ambicij po družbeno-ekonomskem uspehu raje posveča »nesmislom« in »zapavljanju časa«, skratka, namesto da bi se razmnoževal bodisi v seksualnem bodisi v kapitalističnem smislu, ostaja psihopat (to velja predvsem za neme klovne z g. Hulotom na čelu – njihovi derivati v obliki vsakdanjih, piflarskih, nerodnih junakov sodobnega Hollywooda so v patriarhalno-kapitalistično ideologijo neprimerno bolj asimilirani in podrejeni zahtevam trga). Kot reče zadnji Chaplinov klovni, g. Verdoux (ki je znal govoriti), ko ga zaradi njegovega klovnovstva oblasti dokončno primejo in obsodijo: »Oui, Monsieur. Četudi je tožilcu malo mar za to, da bi me hvalil, je vsaj priznal, da imam glavo na pravem mestu. Hvala, Monsieur, imam jo. In petintrideset let sem jo pošteno uporabljal. Po tem je ni nihče več hotel. Zato si moral posel ustvariti sam. Kar se tiče tega, da sem množični morilec, kaj svet tega ne spodbuja sam? Mar ne izdeluje orožij le za to, da bi lahko ubijal množično? Ali ni povzročil smrti nič hudega slutečih žensk in otrok? In to zelo znanstveno? Kot množični morilec sem v primerjavi s tem pravi amater.« E

¹ J. Philip Newell. *Shakespeare and the Human Mystery*. 2003. Paulist Press, str. 117.

² Phil Powrie. *The Cinema of France*. New York: Wallflower Press, 2006, str. 65.

³ Glej: Judith Butler, *Težave s spolom: Feminizem in subverzija identitete*. 2001. Ljubljana: ŠKUC.

⁴ Andrew Grossman, »Why Didn't You Tell Me that I Love You?«, 2014. V: *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*. Ur. Karli June Cerankowski, Megan Milks. Abingdon: Taylor & Francis, str. 400.

⁵ *Šampion* (The Champion, 1915, Charlie Chaplin).

⁶ *Polcija* (Police, 1916, Charlie Chaplin).

⁷ *Charlie gre nakupovat* (The Floorwalker, 1916, Charlie Chaplin).

⁸ Grossman, 403.

⁹ Prav tam.

¹⁰ Henri Bergson, *Esej o smehu*. V: *Esej o smehu; Filozofska intuicija; Uvod v metafiziko*. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.

¹¹ Grossman, 425–426.

¹² Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*. Montreal: Guernica Editions, 2003, str. 48–49.