



JACQUES TATI: ZADNJI BRANIK NEDOLŽNOSTI

Praznični dan

Če drži, da Boga najdemo v podrobnostih, kakor trdi Ludwig Mies van der Rohe, potem so filmi Jacquesa Tatija arhitekturni templji.¹ Tatijevo delo je polno podob anonimnosti, ki se zdi v sodobnem tehnološkem življenju tako razširjena. A anonimnost v Tatijevih filmih bi prav tako lahko tolmačili na način, da odraža položaj in relativno stanje predmetov v življenju njegovih likov. Naravo predmetov vidimo kot komično, saj obstajajo človeški subjekti, od katerih se predmeti razlikujejo in na katere konec koncev vplivajo. Tati svoje filme navdihne s sijajno zbirko polomljenih predmetov, nenavadnih okraskov in skrajno zapletene opreme. A prav zaradi tega je univerzum gospoda Hulota (Tatija) prepojen s pomenom. Hulot je kakor nekakšno povečevalno steklo, ki s svojo nenasitno radovednostjo poveča pomembnost vsakdanjih predmetov. Hulot se po mestu sprehaja oborožen z radovednostjo, ki je dana le nekaterim turistom in pesnikom. Njegov bežni pogled je zmerom prilepljen na zemeljske in navidez trivialne odtenke vsakdana. A vendar takega vtisa ne daje rad na prvi pogled. Sprva vidimo domiselni lik, ki prisostvuje številnim sočasnim pojavom. A z razvojem vsakega izmed filmov začnemo opazovati, da je Hulot v središču vseh teh stvari, morda ne nujno v fizičnem pomenu besede, temveč s svojo zmožnostjo, da nanje usmeri pozornost gledalca. V filmu *Playtime* (1967), na primer, so to težave z uravnavanjem grelca zraka; smešni odtisi na hrbtih majic ljudi; in predmeti, ki Hulotu padajo iz žepov, ko v filmu *Traffic* (1971) z glavo navzdol visi z drevesa. In prizor v filmu *Moj stric* (Mon oncle, 1958), v katerem Hulotova sestra vključi načičkani vodomet šele, ko začnejo prihajati gosti, pa Hulotov zadimljeni, izpuhe bruhajoč stari avto v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* (Les vacances de M. Hulot, 1953).

Hulot je popoln *outsider*, ki gleda noter. In kljub temu, da je kolikor toliko sposoben za sodobno življenje, je njegov pogled tisti poetični pogled na podrobnosti, ki tovrstni svet oblikujejo. A Hulot je tudi protistrup skrajno agresivnemu in ciničnemu gledišču, ki tehnični ali materialni napredek razume kot samoumevnega. Navidez "za časom" lahko spoznava vso lepoto pomena stvari, ki ga obkrožajo. Hulotova zmedenost odlično deluje kot izrazno sredstvo sodobne tehnologije in pripravi. Hulot je sramežljiv, skromen in nikoli nikamor ne sodi. Tak vtis dobi

gledalec, ko ga vidi, kako se dezorientiran sprehaja naokrog, kako komunicira z ljudmi in predmeti. In vendar Hulot ne pokaže nikakršne antipatije do tehnologije. Vse skupaj ga preprosto zabava. V tem pogledu se ne razlikuje od večine ljudi in tako ustreza označbi "povprečnež". Tuja okolja mu ne povzročajo preglavic. Njegov pristop k življenju je vesel, prijazen in poln radovednosti.

Playtime se začne s posnetkom belih razpihianih oblakov, ki jih obkroža neskončno modro nebo. Igra angelska glasba. Sledi posnetek ultrasodobne steklene zgradbe. A celotna panorama mesta, ki ga vidimo, je prizorišče filma. Če naj bi bilo prizorišče Pariz, se to izraža le v odsevu Eifflovega stolpa na stekleni površini. Naj bi iz tega sklepali, da je lahko sodobni "Pariz" pravzaprav katero koli sodobno mesto? Še več anonimnosti. Vendarle je to mogoče, saj je Tati, podobno kakor Jean-Pierre Melville, poet gibljivih slik. Prizorišče služi kot arena za témo filma: smo mi tisti, ki upravljamo s tehnologijo, ali je ravno obratno? A druga ponavljajoča se téma v Tatijevem delu je zmešnjava. Norčuje se iz človeštva, ki je videti izgubljeno v svojem lastnem ognjevitnem materialnem napredku. A Tati nam ne ponudi ideološkega okvira, v katerem naj bi zavračali tehnologijo ali znanost. Namesto tega citira primere, iz katerih je razvidno, kakšna so človeška bitja postala – bodisi zavestno ali neodvisno od mašinerije. Del zmešnjave – in ne odtujitve, kakor bi trdili nekateri bolj politično razpoloženi kritiki – se zgodi zaradi dinamične in živahne narave sodobnega sveta. In tako vidimo Hulota, ki obvladuje najznačilnejšo lastnost sodobnega človeka: prilagodljivost.

Na letališču v filmu *Playtime*, na primer, ljudje paradiirajo križem terminala. Gledalec je prepuščen razmišljanju o končnih ciljih tolikšne množice. Tati poetizira človeško okolje. Morda to najboljše začutimo na začetku filma *Gospod Hulot na počitnicah*, ko melanholična glasba in citat, ki gledalca vabi k uživanju, ustvarita razpoloženje odrekanja življenju samemu. Na začetku filma *Playtime* skupino živahnih turistk vodio po tekočih stopnicah in proti avtobusu, ki čaka zunaj. Razigrane so in vznemirjene, da bodo videle Pariz. Na tej točki moram poudariti



Gospod Hulot na počitnicah

p. blas gonzalez

dejstvo, da Tatijevi filmi vsebujejo zelo malo dialogov. Tovrstna tehnika – za katero bi lahko rekel, da je delno privzeta iz pantomime in delno iz nemega filma –, poudarja tiste kvalitete vsakdanjega življenja, ki so pogosto "neme" in pogosto neopazne. V primeru, ki sem ga navedel, se tako osredotočimo na naravo potovanja. Namesto dialoga Tati uporabi številne priložnostne šume pogovorov, ki prihajajo iz ozadja. Tati jeve filme lahko primerjamo z zvoki ogrevajočega se orkestra. Vendar je večina šumov in pogovorov pridušenih in nerazumljivih.

Ta tihi ali pridušeni svet Tatijevih filmov je osrednja sestavina njegove sposobnosti, da pritegne pozornost na vsakdanje stvari. Kako izvirno, da se v svetu pretiranega hrupa Tati osredotoči na navidez nepomembne fasete le-tega sveta. Človeško okolje olušč do samega minimuma. Izključi pogovor, kakor bi hotel namigniti, da dandanes že tako preveč govorimo. Odsotna je tudi zmožnost v srž videti ali "spoznati" katerega koli izmed likov. Tati le redko uporabi bližnji plan. Mar ni ena osrednjih značilnosti dvajsetega stoletja in predvsem sveta po drugi svetovni vojni, da so le redki voljni ali sposobni spoznati sebe ali drugega od znotraj? Upoštevajmo, kaj o tem pravi Rilke v enem svojih pisem, datiranim s 3. oktobrom 1907: "Je kaj resnice v tem, ko se zdaj ves svet pretvarja, da razume njega in njegove slike? Mar se ne bi morali trgovci z umetninami in umetnostni kritiki počutiti brezupno zmedeni ali brezbrizni do tega ljubega zelota, s katerim je zopet oživel nekaj Sv. Frančiška?"²

Se ti liki sploh kdaj pogovarjajo? Poskušajo razumeti poti in ravnanje ljudi, s katerimi se srečujejo? V filmu *Playtime* Hulot v predverju poslovne zgradbe pozdravi moža, medtem ko čakata vsak na svoj sestanek. Drug drugega opazita le zaradi čudnih zvokov, ki jih povzroča zrak v blazinah modernih črnih stolov. Tati olušč svet do navidez komičnih ali nepovezanih zvokov in tako osredotoči gledalčevo pozornost na nekatere vidike sodobnega življenja, ki jih pogosto vidimo kot same po sebi umevne. Hulot se v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* po ulicah in po plaži sprehaja z vznemirjenjem in svežino tistega, ki to počne prvič. Tatijeva dela porodijo zanimivo vprašanje: Kdo vse to opazi? Množična zmešnjava je del bistvene privlačnosti njegovega dela.

Upoštevaajo vse odtenke, ki polnijo Tatijevo platno – ob posameznih

dejavnostih, ki zaposlujejo Hulota –, se zavemo, da v Tatijevih filmih le redki opazijo kaj realnosti, ki jih obkroža. Za njegove filme to nesporno velja – in posumimo, da bi lahko enako veljalo za post-moderni svet. Odsotnost tovrstne senzibilnosti vzbudi vprašanje: kdo je pravzaprav dejaven? Del te pozornosti nedvomno sloni na Hulotu, a pri drugih likih je v veliki meri neopazna. V filmu *Playtime*, na primer, dobimo občutek, da bi vsak pozoren človek opazil odtise na hrbtih ljudi. Ko odtise končno opazi Američan, jih uporabi kot pogoj za vstop v svoj "zasebni klub" v zadnji sobi restavracije Royal Garden. In vendar se zdi, da se nihče ne ozira ali sprašuje, od kod so odtisi prišli. In kdo je pravzaprav mož, ki na osnovi tega razločevalnega znamenja ljudem dovoli, da vstopijo? Smo do te mere zatopljeni sami vase, da ne opazimo, da vratar restavracije v filmu *Playtime* pravzaprav nima vrat, ki bi jih pridržal, saj se je steklo razbilo? A prav odsotnost pozornosti je tisto, kar pri Tatijevih filmih izvabi smeh.

Zdi se, da Tati namiguje, da se tovrstne stvari odvijajo povsod in vedno, le da jih večina ljudi ne opazi. S filozofskega stališča tovrsten način razmišljanja rodi vprašanje: kakšen je resnično svet, ko ga ne opazujemo? Zdi se tudi, da Tati idejo uveljavi tako, da iz gledalca naredi vsevednega opazovalca, ki je vsemu priča, a ne more poseči v dogajanje. Ko bi le lahko povedali gostom restavracije, da je posoda za led zares polna koscev stekla in ne ledu.

Ko spremljamo avtobuse, ki zapuščajo letališče, smo deležni prelepega posnetka post-modernega sveta, ki bi zares lahko obstajal kjer koli, čeprav vidimo napise v francoščini. V vseh svojih delih Tati "puščice" uporablja kot simbole, ki naznačujejo zmešnjavo sodobnosti. Neskončna četa puščic, ki vozniške vodijo proti njihovim ciljem, je, seveda, pretirana – z namenom, da izrazi občutek prostorske zmešnjave. A puščice so tudi vizualni znaki, ki govorijo o tem, da svojo odgovornost in svobodo prepuščamo tehnologiji. Upravičeno bi bilo trditi, da več ko je puščic, bolj zmedeni so liki. Vendar moramo poudariti, da je lepota tovrstne dezorientacije v tem, da navsezadnje vsakdo najde svojo pot. V *Traffic*, na primer, so puščice posejane skozi ves film in pogosto so neposredno odgovorne za opustošenje.

Tatijevi filmi so vsaj v enem pogledu podobni filmom Federica Fellinija: oba režiserja slikata svet kot spektakel. Fellini motiv razvije v večji meri kakor Tati, a oba izkazujeta enako poetično spoštovanje do kaotičnih naključij človeške realnosti. Oba režiserja posedujeta Borgesu sorodno željo po razumevanju človeškega bivanja kot nenehnega gibanja, kot pomikanja skozi labirintski blodnjak. Pri obeh opazimo, da na vsakem pregibu naletimo na žar nešteti možnosti, dobesedno in v prenesenem pomenu. In pri obeh ima svetloba osrednjo vlogo pri razsodnosti v realnosti. A v Tatijevih filmih zares ni sledi o nasprotju med svetlobo in temo, saj se večina prizorov odvija na prostem. Sijajni blišč filma *Playtime* obeta izjemno raven radosti in optimizma. Notranjost turističnega avtobusa je svetla in sodobna, pokrita z deloma stekleno streho. Kamera je postavljena tako, da vidimo stotine avtomobilov na parkirišču letališča. Tati nato gledalca pogosti s počasi gibajočo se procesijo avtomobilov in avtobusov na avtocesti, ki postane nekakšen balet sodobnosti. Balet gibanja je podoben tistemu v filmu *Odiseja 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), kjer Straussova glasba pospremi gibanje umetne centrifugalne sile. *Playtime* je film, poln možnih in naključnih srečanj; združite jih s sijajem mestne panorame in Hulota boste ugledali kot nemirnega poeta, medtem ko so ostali liki udobno zasidrani v vsakdanji obstoj.

Gospoda Hulota, ki ga vedno igra Tati sam, pozdravi star vratar v še eni post-moderni zgradbi. Zdi se, da vratar ne more razvozlati, kako deluje skrajno zapletena stikalna plošča. Napravo obravnava kot nekakšno "elektronsko oné". Ne morem si misliti drugače, kakor da je starost vratarja soglasna z dejstvom, da stoji poleg ultra-moderne električne nadzorne plošče. Prizor natančno ujame tok časa, saj nas spominja, da četudi je danes stari mož tisti, ki zmedeno gleda električno ploščo, bomo morali jutri imeti sami opravka z nepredvidenimi stvaritvami.

Vratar naroči Hulotu, da v preddverju počaka na uradnika, ki ga nato popelje le nekaj metrov stran do sodobne in neprijazne čakalnice, okrašene s fotografijami starih mož, domnevno upravnega odbora korporacije. Tam se Hulot začne nemirno presedati na blazinah pohošstva, ki so videti napolnjene z zrakom. Hulot si čas krajša tako, da opazuje obnašanje drugega gospoda v čakalnici. Pozneje stopi v majceno sobo, da bi si ogledal zanimivo "sliko", ki pa se izkaže za dvigalo. V naslednjem prizoru vidimo Hulota, ki odpre vrata in nič hudega sluteč vstopi v prostor, kjer se odvija neke vrste pomemben sestanek. To odlično deluje kot simbol, ki izraža, da Hulot nenehno vstopa v tuje svetove.

V zelo smešnem prizoru vidimo gospoda Hulota, kako maha gospodu Giffardu (Georges Montant), možu, ki smo ga spoznali že v preddverju. Hulot misli, da maha Giffardu, a razkrije se, da je Giffard pravzaprav v istem poslopu za njegovim hrptom in da Hulot vidi le odsev v ogledalu. Ko se zmeda razpleta, Hulota s seboj potegne skupina ljudi, ki obišče nekakšno vesoljsko razstavo. Mar ni najboljši pogled na realnost njen posredni odsev? Mar ni potemtakem prav to vloga umetnosti in literature? S tovrstnim opazovanjem realnosti začnemo svoj svet in same sebe gledati na nepristranski in poenoten način, na kakršnega le redko naletimo v vsej njegovi neposrednosti. Film najbolje deluje kot nekakšna oblika ogledala; tudi če ogledalo ni povsem natančno, od nas zahteva, da se samim sebi posvetimo prek prostorsko-časovne ločitve. Umetnost združuje metafizično polje možnosti in tako obogati zavest o nas samih. A naloga ni nikoli naporna; predstavlja le nekatere izbrane vidike človeškega bivanja. Film lahko pomaga ujeti esenco atomske, časovne strukture življenja, na zgoščen, a življenjski način.

A po vsem zapisanem je treba pretehtati, kaj je tisto, kar mora gledalec prinesiti v kino, obiskovalec dodati vrednosti umetnosti, da bi si ustvaril razsvetljujoče – ali vsaj izpolnjujoče – doživetje. Če se ne motim v trditvi, da Tatijevo občinstvo prej ali slej udejanji tistega nekaj Hulota v sebi, ko ga opazuje, kako ponovno odkriva svet, se moramo vprašati tudi – v kolikšni meri? In koliko se pravzaprav realnost rada skriva? Parmenidesova trditev, da je realnost objektivna, četudi dvoumna, temelji na postavki, da "se realnost rada skriva". A skrivati ne pomeni zavesti, odvrniti ali zмести razumski proces. Objektivnost realnosti merimo z njenimi lastnimi univerzalnimi vrednostmi, a prav tako merimo tudi tisto, kar zahteva od poznavalca. Ko stojimo pred umetniškim delom, nam delo svojo vsebino lahko izrazi do neke mere. Tudi glasba lahko vzbudi vzvišena čustva. In enako lahko trdimo, da nam kontemplativno filozofsko delo omogoči potrditev intuitivne narave bistva. Vsa tovrstna izkustva govore o sublimnem človeškem stanju. Vendar govorimo o občutenih izkustvih, ki jih ne moremo zlahka pojasniti. Izražanje

in posredovanje tovrstnih izkušenj, kjerkoli že nam je omogočeno, je vselej sekundarni proces, ki nima nič opraviti z neposredno doživetim estetskim izkustvom. Kot objektivni gledalci – in s tem mislim le, da nam je resnica, ki jo umetniško delo izraža, tuja – smo povabljeni, da opazujemo in čustvujemo na stopnji, ki je morda ne obvladamo brez težav.

Zunaj posameznih tehničnih pristojnosti mora gledalec, da bi lahko razumel estetski proces – mislim na intuitivne pogoje, ki omogočijo njegovo utelešenje –, vložiti trud, ki mu omogoči spoznati umetniško vizijo pod svojimi pogoji. Plehko in pretenciozno si je domišljati, da iskreno razumemo sublimno oporo estetske intuicije. Namesto tega moramo dobronamerno poskusiti spoznati umetnika od znotraj.

Parmenides v 1. odlomku piše: "*Kdor v našo hišo vstopiš na hrbitih kobil, dobrodošel; kajti ni bila nesreča tista, ki te je spodbudila, da si se podal po tej poti (saj leži resnično oddaljena od utrtih človeških poti).*"³

Dejstvo, da resnica leži tako daleč od utrtih poti, govori o sprejemanju metafizike težavnega. To je filozofska drža, ki vprašuje: In kakšen je pravzaprav moj delež pri iskanju resnice in razumevanja? A v Parmenidesovi pesmi je odločitev preiti iz "sveta navideznega" v svet resnice osnovna odločitev, ki išče vedenje ali odrešitev tistemu, ki se zanjo odloči. Vendar se v Parmenidesovem komentarju pogosto izgubi sporočilo, da celoten proces ali neodložljiva želja po vedenju nastane iz intuitivne potrebe.

Tako je tisto, kar prejmemo od Tatijevih filmov, sorazmerno z našo zmožnostjo zaposliti se z vsem tistim, kar je navzoče; a enako velja za vsako zaposlujočo estetsko obliko. V nekaterih pogledih so Tatijevi filmi podobni primarnemu formalizmu, kjer poskuša subjekt osmisлити stvarnost – perspektivni vidik človeške realnosti. Drugače kakor pri tradicionalnih filmih, ki uporabljajo dialog in pripovedništvo, nas Tatijevo delo prisili v uporabo ravni radovednosti, ki je najbolj lastna otroku. Vsakdo, ki je kadar koli gledal Tatijev film z otrokom, bo takoj razumel, za kaj gre. Kljub odsotnosti dialoga Tatijevi filmi izražajo obilico pomena, ki – četudi se zdi nejasen na očitni ravni – obstaja na prikriti ravni. Otroci hitro prepoznajo tovrstne pojave.

Ko ameriška turistka Barbara (Barbara Denneck) skrene s poti, da bi fotografirala prodajalca rož, ki ga turisti vidijo kot avtentično obliko francoske kulture, komični komentar namiguje, da lahko podoben prizor srečamo marsikje. Barbaro neka druga ženska iz izletniške skupine pokliče, da bi z njo vstopila na razstavo. "*Barbara, pridi, poglej, kako moderno je. Celo ameriško robo imajo.*" Ko odpre steklena vrata, se v njih pojavi prelep odsev Eifflovega stolpa, ki v trenutku pritegne Barbarino pozornost. Čeprav je prizor kratek, je zelo zanimiv, saj Barbari na neki način povrne zavedanje o prostoru. Na hitro je opomnjena, da je v Parizu. Ko so ženske na razstavi, jih zaposleni popeljejo v elektronsko sobo, v kateri so žarometi, rebrast steber, ki se izkaže za smetnjak, in povsem neslišna vrata. Eden izmed prodajalcev reče: "*Naš moto: 'Z vrati loputajte v popolni tišini.'*" Oksimoron, bi lahko pripomnili. Morda res? In za povrh zelo moderen.

Na razstavi neki ženski Hulota zamenjata za uslužbenca in ga prosita, naj jima popravi luč. Seveda se Hulot ne pritoži, saj se ne more upreti svoji radovednosti in ustrežljivosti. A zanimiv vidik prizorov na razstavi razkriva Tatijevo pozornost do vsakdanjih predmetov, saj tam razstavljene novitete močno pritegnejo Hulotovo radovednost.

V Tatijevih filmih začutimo tudi časovno usklajenost. Liki v njegovih filmih se nikoli zares ne pogovarjajo. Namesto tega pogosto dajejo ali sprejemajo napotke za pot, kažejo in gestikulirajo kot ljudje z Mediterana. Tudi gibanje je bistvena sestavina Tatijevih filmov. Dasiravno se gibanje v Tatijevih filmih zdi kakor drobnjarski, makrokozmični poklon svetu mravelj, v katerem se, ko ga opazujemo iz daljave, zdi, da vsaka mravljica ve, kam je namenjena. Vsi so nenehno v gibanju, ljudje vstopajo in izstopajo iz stavb, vrata se odpirajo in zapirajo – a vselej vidimo gibanje. Njegove filme lahko preprosto označimo za poetične upodobitve dinamičnih procesov. V tem pogledu je treba opozoriti tudi na pomen kontinuitete pustolovščin gospoda Hulota. Tatijeve filme poganja lik gospoda Hulota, njegova značilna neskladna hoja, ki ga vodi. Ker se gospod Hulot pojavi v štirih filmih, ki veljajo za Tatijeve najboljše, je njegov lik v vsakem naslednjem precej bolj razvit, kakor se morda zdi na prvi pogled. Vendar nobeden izmed filmov ni nadaljevanje. V vsakem filmu Hulot doživlja nove pustolovščine oziroma tisto, kar pelje v nove komične okoliščine. Vemo, da je bil v vojski, da ima sestro in – presenetljivo, če bi sodili le po njegovi domiselni hoji – zna voziti avto. Težko rečemo, ali je Tati že od vsega začetka nameraval Hulota

vklučiti v vse svoje celovečerne filme. Če pa hočemo bolje razumeti njegov lik, ga moramo spremljati skozi vsa njegova junaštva. Tako bi, na primer, lahko trdili tudi za serial *The Thin Man*.⁴ Sofisticirana in izjemna zasedba – William Powell in Myrna Loy se v šestih filmih pojavita kot Nick (William Powell) in Nora Charles (Myrna Loy). Prvi izmed filmov je *The Thin Man* (W. S. Van Dyke, 1934) in zadnji *Song of the Thin Man* (Edward Buzzell, 1947).

Jasen namig, kakšen naj bi postal lik gospoda Hulota, najdemo na začetku filma *Gospod Hulot na počitnicah*. Že pri prvem utelešenju gospoda Hulota nam Tati sporoča, da je osrednji vidik Hulotovega lika študija lagodnosti. *Gospod Hulot na počitnicah* se začne s totalom valov, ki se lomijo na neobljudenem morju; spremljava je melanholični jazz. Na samem začetku napis obvesti gledalca: Gospod Hulot bo za svojo kamero sedel na tedenskem oddihu ob morju in lahko ga preživite z njim. Ne iščite zgodbe, saj so počitnice namenjene izključno zabavi, če pa jo boste iskali, boste več zabave našli v vsakdanjem življenju kakor v fikciji. Zatorej se sprostite in uživajte. Poglejte, koliko ljudi boste prepoznali. Morda boste prepoznali celo sebe.⁵

Lagodnost je ena iz prgišča snovi, ki so v Tatijevem delu osrednjega pomena. Obstaja nedvomna soodvisnost med lagodnostjo in nežnimi ter premišljenimi gibanji, ki jih Tati tako rad prikazuje. Hipnotično počasna procesija avtomobilov, ki jo vidimo zapuščati letališče, in prizor na ulici, ko v filmu *Playtime* Hulota pokliče bivši kolega iz vojske, sta sijajna primera te snovi. Od vsega začetka filma *Gospod Hulot na počitnicah* Tati idejo počitnic enači z idejo vsakdanjega bivanja. In če težimo po zabavi, nam govori, se moramo le bolje uglasiti z vsakdanjim življenjem. To je občutek ugodnega časa, ki je v Tatijevem delu tako prodoren. A gospod Hulot je veliko več kakor le simbol lagodnosti. Je poet vsakdana. In potemtakem je, na nekoliko višjem nivoju, Hulot večni otrok, ki si vselej dovoli, da ga odtenki vsakdana presenečajo. Pri otroku to naravno radovednost sproži izkušanje; pri odraslih jo spodbudi potreba po osvežitvi. Havelock Ellis nas na to spomni v svoji knjigi *The Dance of Life*, ko piše o umetniku, ki s prikazovanjem spektakularnega značaja realnosti obnovi vedrino njene nedolžnosti. Obraz sveta vidimo kot očarljivo žensko, ki se smehlja skozi solze.⁶

Lagodnost kot pomembna snov zopet pride na dan, ko vidimo posnetek slavaloka zmage, ki odseva v steklenih vratih. Zdi se, da je pomen prizora v tem, da, hkrati, ko v vratih vidimo slavalok, vratar zakliče delavcu v hotelski avli: "Hej, George, prihaja skupina E." "Skupina E" se nanaša na skupino turistov, ki vstopajo v hotelsko avlo, in se najverjetneje vračajo z ogleda turističnih znamenitosti. Eden izmed mož, ki vstopijo v hotel, nosi majhen posnetek Eifflovega stolpa. Pomen se potrdi, ko vidimo utrujene turiste. V istem trenutku zaslišimo žensko, ki med vzpenjanjem po tekočih stopnicah pravi: "Naravnost v posteljo grem." Po tekočih stopnicah pa se že spušča nova skupina turistov. Vsi so svečano oblečeni. Neka ženska reče: "Pa se gremo zabavat." Stavek namiguje na to, da si turisti ogledujejo znamenitosti, a se potem vselej vrnejo k sodobnim ugodjem. Zdi se, da Tati sprašuje: "Koliko je preteklost pomembna za prihodnost?"

Seveda, Hulot ni umetnik, a radovednost, ki oblikuje njegov stik z vsakdanjim svetom, je radovednost poeta. Tati nam o Hulotu pove zelo malo. Pravzaprav niti ne izkoristi bližnjega plana. Porodi se zanimivo vprašanje o tem, kaj pravzaprav Hulot razmišlja in čuti. Bližnji plan lahko uporabimo za risanje notranjega občutja lika. A ker Hulota zmerom vidimo obkroženega s predmeti in z ljudmi – torej, v središču stvari –, si lahko le predstavljamo, o čem razmišlja. Vendar je tovrsten način prikazovanja v skladu s Tatijevo splošno predstavo o prikazovanju realnosti z zvoki in fizičnimi gagi. Tako Hulota poznamo le prek njegovega stika z okoljem. A bistvo filma *Gospod Hulot na počitnicah* je enako bistvu filma *Playtime*: raziskovanje toka časa. Oba filma dajeta občutek melanholije, ki naznačuje intuitivno razumevanje določenih trenutkov človeške realnosti, za katere je jasno, da se ne bodo ponovili. Še posebno *Playtime* razkriva žalostno svojstvo dokončnosti. Ob koncu filma se vsi liki razkropijo iz drogerije in se ponovno umaknejo v anonimnost mesta. Občutimo jo močno, kajti za občutek dokončnosti v Tatijevem delu je potreben tudi začetek. Na začetku filma nam predstavi številne raznolike ljudi, ki se precej nepričakovano izkažejo za glavne like filma. Čeprav se zdi, da se v primerjavi z drugimi filmi Tatijeve zgodbe ne razvijajo linearno, temu ni nujno tako.

Ideja dokončnosti se v filmu *Playtime* izrazi ob koncu filma, ko se vsi liki srečajo v restavraciji Royal Garden. Številni liki, ki smo jih do tedaj videli pri različnih opravkih, so zdaj združeni. To doda filmu občutek

skladnosti, a tudi ironije. Ko vidimo različne like ločeno, pred prihodom v Royal Garden, dobimo občutek, da se bo vsem tem ljudem nekaj zgodilo.

Tok dogodkov, ki vodi k ponovnemu združenju likov, je prav tako nedokončen kakor kategorije, ki definirajo človeško bivanje. Vendar Tati gledalca navede k predpostavkam o pomenu realnosti, ki jo žive vpleteni. Maurice Merleau-Ponty v knjigi *The Primacy of Perception* piše: "Nikoli ne prenehamo živeti v svetu percepcije, a vendar ga prestopimo v kritični misli – skoraj do točke, ko pozabimo na prispevek percepcije k naši ideji resnice."⁷ Seveda je v središču vsega Hulot in njegove šibke točke. Spoj situacij z izbiro glasbe doda Tatijevemu delu poseben patos, ki razsvetli vsakdanje človeške opravke.

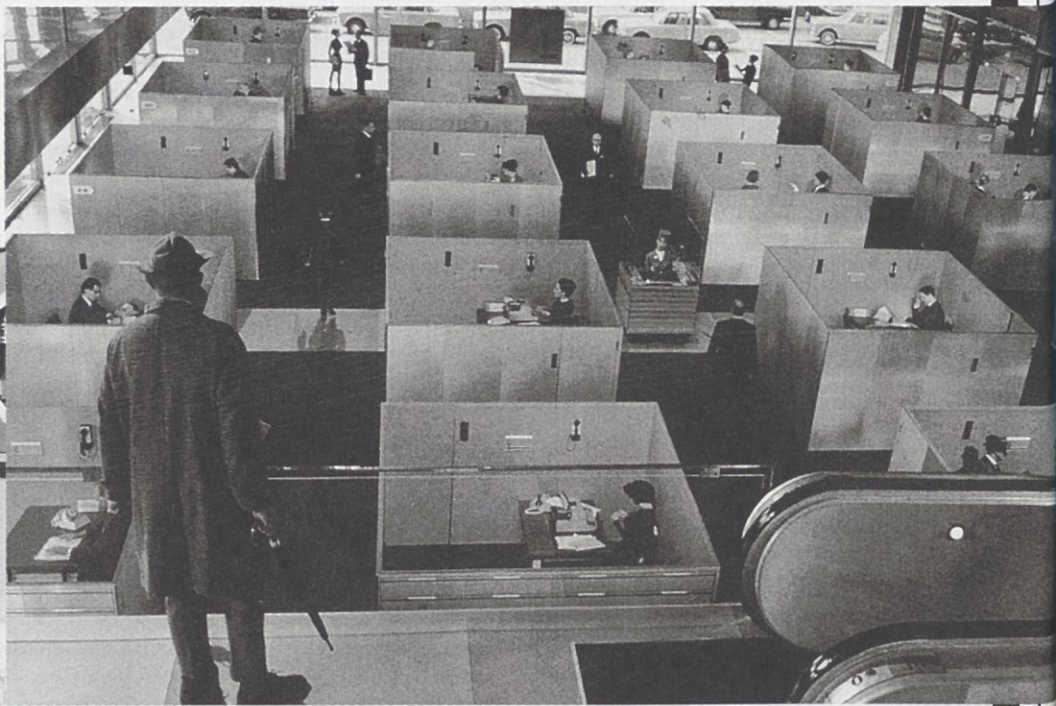
A Tati svojih snovi ne intelektualizira in tako ohrani svežino in nedolžnost, osnovni sestavini svojih filmov. Lahko bi, na primer, zavzeli cinično in ideološko držo, ki pri filmski kritiki ni redkost, in trdili, da je Hulot v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* ubožec, izgubljen v svetu bogatih. Konec koncev si v misli prikličimo njegove neopisljive avtomobilske izpuhe in ropotanje na cesti, ko vozi z najmanjšo hitrostjo, medtem ko ga ostali prehitevajo v veliko novejših in bolj prefinjenih avtomobilih. In razgled, ki ga ima Hulot v svoji hotelski sobi: nima ga. Medtem ko drugi uživajo v razgledu na morje, ima Hulot podstrešno sobo, v kateri je okno, obrnjeno v nebo. A to je preveč ciničen pogled, ki se ne sklada s Hulotovim značajem. Poanta je v tem, da na počitnicah uživa, ne glede na razmere. Vendar dobimo občutek, da je Hulot več kakor le dejanski lik. Je zmes osebnostnih lastnosti. A vselej se zdi, da je Hulot še najbolj podoben otroku. V filmu *Gospod Hulot na počitnicah* sproščeno poplesuje, ko v hotelskem preddverju igra namizni tenis. To se kmalu potrdi, ko se drugi igralec, otrok, pojavi iz za zidu, ki zakriva pogled na polovico igralne mize. V tem trenutku neka ženska Hulotu v angleščini reče: "Zelo lepo od vas, da ste se igrali z njim. Veste, njegov oče je tako zaposlen." Medtem se prizor zamenja s prizorom mladega "intelektualca", ki skuša s pompoznim političnim govorom zapeljati mlado žensko. Hulot je zmerom vljuden in voljan ustreči. A njegova želja pomagati ga pogosto spravi v težave. Ko skuša zlesti na konja, se poskus izjalovi, ko žival brčne v zasilni sedež avta in vanj uklešči nekega moža. David Bellos v knjigi *Jacques Tati: His Life and Art* pojasni: čeprav gredo vsi njegovi poskusi narobe, Hulot ne glede na kontekst uteleša abstraktno namero po ustvarjanju izboljšav. A nikoli ne sproži neposredne pobude in nikoli ne pride resnično v stik z ostalimi liki v predverju, v jedilnici ali na plaži. Hulot obstaja na določeni razdalji. Ideja, čustvo, nestvarna prezenca. Hulot bolj spominja na duha Sylvie (*Sylvie et le Fantôme*, 1946, Claude Autant-Lara) kakor pa na mrmrajočega poštarja iz filma *Praznični dan* (Jour de fête; 1949).⁸

Prvi nočni prizor v filmu *Playtime* je prelep prikaz ritualistične in brezčasne koreografije: v zgradbah se nadstropje za nadstropjem prižigajo luči. Tudi stanovanja v mestu so ultra-moderna in ljudje ne izgubljajo časa z razkazovanjem svojih priprav. V filmih *Playtime* in *Moj stric* vidimo precej spoštovanja in fascinacije nad vsem, kar je novo. V še posebej učinkovitem prizoru skozi zastekljene stene vidimo ljudi v štirih različnih stanovanjih, ki vsi gledajo televizijo. Vsi ti prizori so nemi in ljudi umestijo v njihove domove z nekoliko zoološkega gledišča. Še posebej čaroben prizor se odvije, ko gospod Hulot zapusti prijateljevo ultramoderno stanovanje in se ponoči spet povsem sam sprehaja po ulici. Z začudenjem si ogleduje zgradbe in glasbena medigra spremlja njegov zadovoljni sprehod.⁹

Drugi del filma *Playtime* se začne z odprtjem restavracije Royal Garden. Lastnik in upravniki si od svoje nove svetleče in bleščeče akcije veliko obetajo. Seveda gre, kakor zahteva ironija, vse narobe. Deloma zato, ker restavracija do trenutka, ko pridejo prvi gosti, še ni dokončana. Orkester začne igrati kubanski *ča ča ča*. Ko prvi plesalci stopijo na plesišče, se na hrbtih oblek začnejo pojavljati odtisi. Arhitekt skoraj blazno nadaljuje z meritvami vseh dimenzij, ki niso v načrtih. V nekem prizoru prej eden od natakarjev s čevljem odrta talno ploščico. A vsi načrti z restavracijo gredo narobe, deloma zato, ker lastnike bolj zanima videz kakor vsebina. Hulot v restavracijo vstopi po naključju. Pripelje ga prijatelj iz vojske, ki naj bi v restavracijo dostavil rože; srečala sta se na ulici. Nepozaben prizor filma se odvije, ko se steklena vrata razbijejo in se vratar z okroglo kljuko pretvarja, da so vrata še tam. A kaj je to mar gostom, ki so v večini preveč zopni, da bi opazili okolico? Ko v restavracijo vstopi Barbara, se oglasi francoski par pri mizi v bližini:



Moj stric



Playtime

“Kako turistično. Ste videli njene čevlje?”

V restavraciji gretje in hlajenje ne delujeta najbolje, kar povzroči, da se ledena torta in plastično letalo stopita. Tempo glasbe naraste v ritem konga, in prav tako tudi razpoloženje gostov. A ko se začne ples, le redki opazijo, da restavracija začenja razpadati. Električni sistem neha delovati. Kosce stekla, ki so jih pobrali od razbitih vhodnih vrat, zdaj uporabljajo kot led v posodi za šampanjec. Na-takarji se spotikajo, trgajo svoje uniforme in strežje hladno hrano, upravnik pa z arhitektom skuša popraviti številne okvare. Zopet se zdi, da nihče ničesar ne opazi.

Zatem, ko gre vse narobe, se zabava poleže. Do vrhunca destrukcije pride, ko ameriški turist skoči, da bi zgrabil kos dekorja, a namesto tega zruši del stropa. Najprej v prostoru začutimo kanček pričakovanja, a kmalu zatem se zabava nadaljuje. Na tej točki orkester obupa in odide, kar ameriškega turista spodbudi, da začne iskati pianista. Barbara se prostovoljno javi in začne igrati počasen komad, ki reši živahno atmosfero. Zabava se konča ob zori. Ko se zdani, gredo nekateri izmed obiskovalcev v prodajalno čez cesto. Potem, kot izraz ciklične narave običajnega dneva v mestu, dogajanje zopet začne naraščati. Mesto zjutraj oživi. Dan se razvija in ljudje gredo po svojih običajnih opravkih. Ti zadnji prizori se prelepo povežejo z vsakdanjimi dejavnostmi mesta, ki smo jih videli pred prizorom v restavraciji. Turiste pobere avtobus, ki se priključi procesiji avtomobilov in avtobusov. Še enkrat vidimo Hulota, ki se spreha z dežnikom v roki. Skoraj spozna Barbaro, a, kakor zahtevajo njegove nerodnosti, ga zadrži vrtljivi križ pri vhodu v trgovino. Dan se začne umikati večeru. Ko se blodnjak avtomobilov ujame v krožni promet, Tati namiguje na življenje kot vrtljak. Ob tem igra cirkuška glasba. *Playtime* je izjemen primer Tatijeve skrivnostne spretnosti zaustaviti naglico vsakdana, ki nam omogoči svež pogled na življenje. Michel Chion to najbolje pojasni v zaključku svoje čudovite knjige *The Films of Jacques Tati*: “Poezija nastaja iz kopičenja avtomobilov in še več kopičenja avtomobilov. Kako končati? Avtomobili se končno zberejo v mestnem krožnem prometu in ustvarijo prometni zamašek. Promet je peklenski, a preprost majhen sprožilec – določen občutek drčanja, ki ga izzove glasba iz lajne – lahko vse spremeni in končno osvobodi začaranost. Razlegajoča se glasba je vse, kar je potrebno, da avtomobili, ki se brezupno vrtijo v krogu, postanejo del vrtljaka, okrog

katerega zacvetijo metafore in razsvetlijo naš pogled. Nekdo nepričakovano vstavi kovanec v parkirno uro in kakor da padec kovanca sproži glasbo in vrtljak se spet začne vrteti.”¹⁰

prevedla Varja Močnik

P. Blas Gonzalez je profesor filozofije na univerzi Barry na Floridi. Je avtor dveh knjig: *Human Existence as Radical Reality in Fragments: Essays in Subjectivity, Individuality and Autonomy*.

Opombe

1. Michel Chion, *The Films of Jacques Tati* (Toronto: Guernica, 1997), str. 44. Chion piše: “Ko se ukvarjamo s Tatijevimi filmi, moramo biti pozorni na zabavne podrobnosti. In natanko to je poanta njegovih filmov ...”
2. Nora Wydenbruck, *Rilke: Man and Poet* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1949), str. 143.
3. Parmenides of Elea, *Fragments*, prevedel David Gallop (Toronto: University of Toronto Press, 1984), str. 53.
4. Lawrence J. Quirk, *The Complete Films of William Powell* (New York: Carol Publishing Group, 1990).
5. *Gospod Hulot na počitnicah* (1953).
6. Havelock Ellis, *The Dance of Life* (New York: Random House, 1923), str. 333.
7. Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston: Northwestern University Press, 1964), str. 3.
8. David Bellos, *Jacques Tati: His Life and Art* (London: The Harvill Press, 1999), str. 171-2.
9. Abraham H. Maslow, *Toward a Psychology of Being* (New York: D. Van Nostrand Company, 1956), str. 137. V poglavju z naslovom “Creativity in Self-Actualizing People” Maslow trdi, da lahko na kreativnost gledamo kot na določeno držo, ki jo nekateri zavzamejo do realnosti, in ne kot na ozko definicijo “kreativnih” ljudi. Zdi se, da opisuje Hulota, ko piše: “Tovrstni ljudje lahko vidijo sveže, surovo, stvarno, idiografično in tudi generično, abstraktno, poudarjeno, kategorizirano in zaupno. Posledično so veliko bolj živi v resničnem svetu narave kakor v verbaliziranem svetu konceptov, abstrakcij, pričakovanj, prepričanj in stereotipov, ki ga večina ljudi zamenjuje z resničnim svetom.”
10. Chion, str. 160.