

Michel Chion

Hulotove ženske

slika 1



slika 2



slika 3



Kaj vam v zgodovini filma pomeni ime Kathryn McGuire? V cinefskem občinstvu se ne dvigne nobena roka. Pa Georgia Hale? Tukaj se nekdo spomni Chaplina in **Zlate mrzlice** (*The Gold Rush*, 1925, Charles Chaplin), kjer igra Potepuhovo prijateljico. In nazadnje, na kaj se spomnimo ob imenu Nathalie Pascaud in kaj ima skupnega z zgornjima dvema? Odgovor je preprost: vse tri so bile partnerice komičnega zvezdnika, vsaka v svojem filmu: **Navigator** (*The Navigator*, 1924, Buster Keaton), **Zlata mrzlica** in **Gospod Hulot na počitnicah** (*Les Vacances de M. Hulot*, 1953, Jacques Tati), v katerem je Nathalie Pascaud bolj v ozadju in je videti kot dežurna lepotica, ki počitnikuje pod budnim očesom svoje tete. Partnerica? Za Hulota? Mar ni on večni samec? V bistvu ne tako zelo.

Če je kritika na nekatere like pozabila, so med njimi prav gotovo Hulotove ženske polovice iz štirih filmov, ki jih je Tati posnel o tem liku: **Gospod Hulot na počitnicah** (1953), **Moj stric** (*Mon Oncle*, 1958), **Playtime** (1967) in **Prometna zmeda** (*Trafic*, 1971).

V svoji knjigi iz leta 1987¹ sem temu baletu preprečenih ali izpuščenih srečanj, temu labirintu zamujenih priložnosti – ki v vsakem izmed omenjenih filmov, še posebej pa v *Počitnicah* in *Playtimu*, povezujejo Hulota in njegovo potencialno »sestrsko dušo« – zaman namenil celo poglavje, drznil sem si celo namigniti na skušnjava incesta in brez ovinkarjenja zapisal, da sta tako v prvem kakor v drugem filmu »Hulot in mlada ženska dve polovici, ki se nedopolnjeni sprehajata naokrog, kakor bi izhajali iz za vedno razdružene krepstne zveze med bratom in sestro«. Nič ni pomagalo. Vesolje lika še vedno opisujejo kot nespolno.

Tukaj pa bi se želel k temu vrniti skozi vprašanje vzporedne montaže v *Počitnicah*. V nasprotju s pari v Chaplinovih in Keatonovih filmih je par komika in njegove »zaročenke« virtualen, a ni zato nič manj prisoten. Junak namreč v nobenem izmed Hulotov ni ves čas na platnu, prav nasprotno, in v *Počitnicah* se izmenjuje z Martine.

Katero izmed različic naj preučujemo, če pa jih je več? Variacije so med scenarijem in filmom, pa tudi znotraj slednjega, med različnimi montažami avtorja. Z zadnjo se film skrajša za nekaj minut, pri čemer je žrtvovanih nekaj kadrov z mlado žensko.

Vse se začne z naslovom, *Gospod Hulot na počitnicah*. Lahko bi si torej mislili, da se film odpre s pojavitvijo junaka, a se nikakor ne. Začetek je znamenita skupinska sekvenca: črede dopustnikov na postaji, ki se skušajo orientirati s pomočjo nerazumljive najave po zvočniku, se premikajo s perona na peron. A v tem prerivanju je izvzet in izstopa en lik, Martine.

Najprej iz podhoda plane val dopustnikov s kovčki in mrežicami za ribe. Med njimi je mlado dekle, ki ni tako poblaznelo kakor ostali. Potem drug kader, posnet iz notranjosti vlaka: skozi vrzel med dvema paroma moških

hlačnic gledamo potnike, ki iščejo prostor, a se ne morejo vzpeti v vagon, saj so ovešeni s prtljago in otroki. Mlada ženska pa dvigne oči. (Slika 1)

Hulotov pokajoči avtomobil stopi na prizorišče šele pozneje, a potrebovali bomo nekaj časa, da bomo zagledali njegovega voznika. Nekoliko naprej Martine stopi z avtobusa. Glavo obrne k plaži in hotelu na njej, a v resnici se napoti k zaprti hiši, v kateri se namesti.

Malo zatem vidimo stari par, ki se skozi ves film nenehno spreha, gospa s klobukom in sončnikom spredaj, gospod vselej zadaj, podrejen; slednji dvigne pogled k hiši. S spojem prek njegovega pogleda smo zdaj v hiši, in prizor je vznemirljivo intimen: Martine se namuzne, ko najde časopis iz preteklega leta, njen prst obriše prah, ki se je nabral na posteljnem okviru, odpira predale stare omare, ki se temu upira ... Prizor prikazuje navado, cikel časa.

Odpre okno, na kratko občuduje plažo, in ko se vrača v sobo (slika 2), se zasliši pokanje, ki ga gledalec zdaj že pozna: Hulotov avtomobil. Prva »zgrešitev« med junakom in njegovo zaročenko. V naslednjem kadru okni znova zapre. Spet ju odpre, ko se avtomobil že oddalji.

Povsod so elementi paralelizma: Martine je povezana z družinsko hišo, Hulot s hotelom, kjer je nastanjen v podstrešni sobi. Loči ju samo cesta. Čeprav številne like slišimo govoriti s hipernatančnostjo, ki jo zna glasovom dati Tati (na moški strani sta tu poveljnik, ki vsem vsiljuje svoje spomine na vojno, in »angažirani« mladenič, ki Martine nadleguje s političnimi lekcijami, na ženski teta, ki klepeta o neudobnosti potovanja z vlakom). Martininega glasu nikoli

ni slišati (govori, saj pogosto vidimo, kako premika ustnice), Hulotovega pa lahko slišimo le bežno: jasno ga zaslišimo samo, ko osvobojen pipe razločno pove svoje ime. (slika 3)

Medtem se bo, kakor pozneje v *Playtimu*, odvil ples, na katerem bosta Martine in Hulot plesala skupaj. Tukaj je to javni ples v maskah, Martine in Hulot pa sta edina udeleženca. V obeh primerih ne plešeta v sanjah, pač pa zares, le da nadaljevanje ne bo vidno. Očarljiva Barbara nikoli ne bo izvedela, da je Hulot ta, ki ji je kupil ruto za spomin, saj ji je ni mogel dati osebno. Sanjamo lahko o večni sledi tega krhkega stika, ki se zgodi med njima, stika teles, ki je vsakokrat prikazan z neskončno ljubezensko sramežljivostjo. V *Počitnicah* desna roka Hulota, preoblečenega v gusarja, okleva, da bi se položila na razgaljeni hrbet Martine, preoblečene v Kolombino, in to oklevanje erotizira kratkotrajni stik med njima (slika 4). V *Playtimu* se dlan mlade Barbare samozavestno nasloni na Hulotovo ramo, da obdrži ravnotežje. Potem pa se ona in on, vsak na svoji strani, spet stopita z množico ...

Vseeno so *Počitnice* že videti kakor tisto, kar danes imenujemo zborovski film. V enem kraju (obmorsko letovišče in njegova neposredna okolica) in času sledimo enemu izmed likov, ga zapustimo in se posvetimo drugemu. A kakor je pri drugih vzporedno montažo med skupinami in kraji lahko vzpostaviti, pri Tatiju to ni tako preprosto: že znotraj enega prizora se Hulot pojavi, izgine, se znova pojavi. Lahko je prisoten tam, kjer ga ni. Konec filma uteleša ta paradoks: Hulot predčasno sproži divji ognjemet z raketami, ki v kolibi čakajo na 14. julij, in zbudi ves hotel, ki je najprej godrnjav, nato pa si priredi improvizirano zabavo, od katere Hulot nima nič in na

slika 4



kateri ni prisoten, čeprav jo je sprožila prav njegova nerodnost.

Kje se začne, kje konča filmski paralelizem? Pogosto se zadovoljimo s tem, da vzamemo časovno os in jo razrežemo v prizore. Zakaj pa ne bi vzeli avdiovizualne osi? Tukaj je tisto, kar vidimo, pogosto so to čemerni liki, sočasno in kontrastno kontrapunktirano s tistim, kar slišimo. Na primer z veselimi klici otrok, ki se žogajo (toda kraj, kjer se zabavajo, ni prikazan). Ali pa precej temačna hotelska restavracija, iz katere pride natak. Gre v kuhinjo, kamor mi ne vstopimo, in naročila so podana živahno ter sprejeta s plazom replik, ki sem jih citiral že v knjigi *Le Complexe de Cyrano*. Prav tako je Martine prikazana za mizo med dolgočasnim družinskim obedom, radostni »hej« in »hoj«, povezani z žogo, ki poskakuje pred oknom, pa pripovedujejo o svetu, iz katerega je izključena, in jo navdajajo z željo, da bi šla ven. Zvok in slika opisujeta nasprotni, a vendar sočasni vesolji, ki sta v *diegetski realnosti* povezani, v *filmski realnosti* pa sta ločeni.

Dejansko se v filmu veliko zabavamo med prizori ali v hišah, kamor kamera ne sme. Hulot še zdaleč ni izključen iz kakršne koli skupnosti, v nekem trenutku ga posvoji vesela skupina skavtov in skavtinj, ki skandirajo »Hulot z nami ...«. A tako kakor ples z Martine ta radost pade v luknjo med prizori. V globini je v *Počitnicah* svet, poln ljudi, ki praznujejo ... in film se umešča med spoje ali zunaj polja: vidimo temačni hotel, ponoči, okna se osvetlijo, a zgolj slišimo vesele rogovileže, ki imajo Hulotovo ime za združevalno geslo. Gledalec je tisti, ki je izključen.

Vseeno Hulota in Martine povezujejo tanke niti: ne obe priložnosti, ko sta izrecno partnerja (pri izpuščenju partiji tenisa in na skrajšanem plesu), in ne tiste, ko je Hulotu preprečeno, da bi se ji pridružil (na primer na izletu s konjem), pač pa veliko bolj diskretne niti. Na primer: na koncu, ko Hulot sproži ognjemet, je Martine edina, ki se ne zbudi; v vsem tem hrušču spi kot blažena, in ta spanec je predmet najbolj intimnega kadra v vsem filmu. (slika 5)

Tu so tudi druge oblike »vzporedne montaže« v reliefu: na primer kadri fantiča, ki se dolgočasi in cuka za rokav očeta, da bi mu pokazal gospoda Hulota. Vidimo ga v hitrem kadru sreče, ki mu je namenjen, ko slog serviranja, ki ga uporablja Hulot, prenese v namizni tenis in mu uspe, njegova mama pa je srečna, da je njegova partnerica. Na tem dečku bo, za razliko od Martine, ostala sled, ta Hulot bo starš. (slika 6)

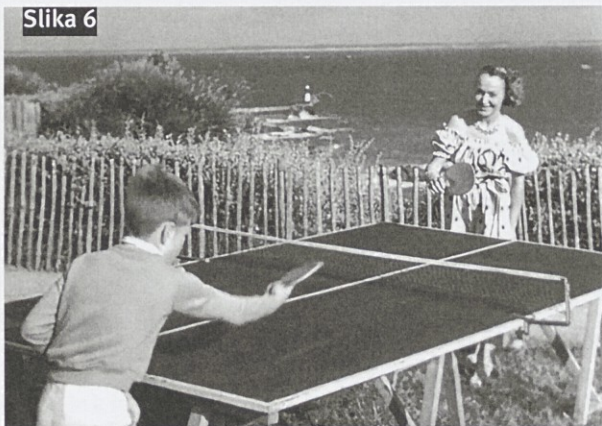
V filmu ni harmoničnih parov: pri Schmutzih oče, ki je ves čas zaseden s svojimi borznimi posli, ne komunicira s sinom in je do svoje prijazne žene ravnodušen in robot; na drugi strani je neusklajeni par sprehajalcev: ona možu podaja školjke, ki jih je pobrala, on jih vrača v njihovo naravno okolje; ona ga ošteva, da se vleče za njo, ali pa ga sploh ne vidi, čeprav je tam.

Obenem pa se gospod, ki ji sledi kakor psiček na sprehodu, zanima za vse in povezuje stvari. Na primer: ko Hulot in

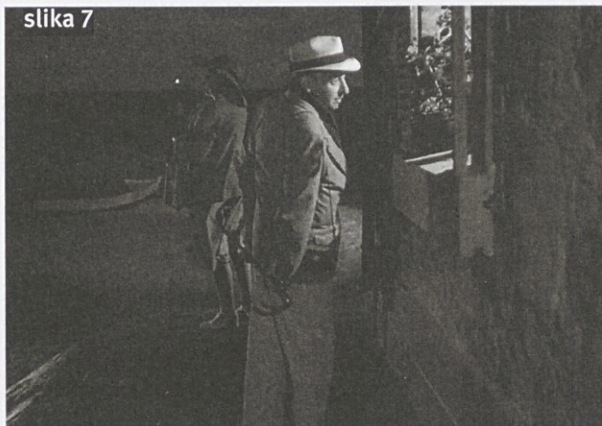
slika 5



Slika 6



slika 7



Martine plešeta, kamera zapusti notranjost in zagledamo sprehajalca. Gospod zasliši glasbo, se pomudi, z nasmehom pogleda notri, vidimo par, kakor ga vidi on, od daleč, nato kader nočnega morja in konec. Ples para je postal podoba, skozi njegove oči. (slika 7) **E**

¹ Michel Chion: *Jacques Tati*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2017.