

Podaj mi francoza

Prosojna mehanika življenja za zaveso strica iz ospredja

Ta esej moram začeti s priznanjem. Za Jacquesa Tatija sem prvič slišal v srednji šoli, ko je Kinoteka premierno projicirala barvno verzijo njegovega **Prazničnega dne** (Jour de fête, 1949). Pijani poštar me je v hipu očaral in brž sem se spravil k ogledu mojstrove bojda največje klasike, z oskarjem ovešenega **Mojega strica** (Mon oncle, 1958). Toda ta me je že v prvih petnajstih minutah tako zamoril s sentimentalnim kičem, da ga kljub več poskusom nisem nikdar uspel pogledati do konca. Danes, dve desetletji pozneje, sem se kljub uradni upokojitvi iz teorije sklenil odzvati Ekranovemu vabilu na spoprijem s Tatijevim opusom ter ugotoviti, zakaj mi doslej znani drobci povzročajo tako nasprotujoče občutke. In ko sem si ogledal še oba filma, ki *Strica* uokvirjata kot kaki križani barabi mesijo – skromnega **Gospoda Hulota na počitnicah** (Les Vacances de Monsieur Hulot, 1953) in megalomanski **Playtime** (1967) – sem vedel, v katerem grmu tiči zajec.

Skoraj vsak ljudski pregled Tatijevega dela kot glavno temo njegovega opusa identificira boj malega človeka starega sveta v spoprijemu z vse bolj konfuznim, mehaniziranim modernim. Pa to res drži? Zdi se, da najboljši mojstrovski filmi mehaniko v resnici slavijo kot poligon za zabavo drobnih človečkov in njihovih gledalcev in da zgornji, po mojem zmotni opis izhaja prav iz avre, ki jo na okoliški celuloid izžareva nesrečni *Stric*. Slednji resnično potrjuje zgornjo tezo: govori o starem, tradicionalnem Parizu malih sosesk, kjer se vsi stanovalci gosto nagetenih večstanovanjskih hiš poznajo; kjer domorodci veselo barantajo na lokalnih tržnicah ter se zbirajo v rajonskem baru; kjer deca in psi še prosto letajo in lulajo naokrog; in kjer se smeti v neskončnost

pometajo na kupe ter nikdar dokončno ne izvržejo iz sistema – tega pa sooča z njegovim vse uspešnejšim brezdušnim sovražnikom: sodobnim Parizom minimalističnih enodružinskih kubusov, ki skozi svoja avtomatska vrata v redno spolirani raj spustijo le povabljenе; ki vse obiskovalce silijo stopicljati po natanko predpisanih potkah; ki prosti tok simulirajo le za šov, utelešen v vodometu groteskne mehanične ribe in *toute comuniqué* krikov gospodinje; ki deco in živali vklepajo v trdne sponе pravil, manir in polikanih plaščkov. Zaradi te shematične, posiljene poante, nevredne brezdvomno širokodušnega Tatijevega genija, je *Moj stric* obenem tako slab in tako enoglasno nagrajevan film. Morda se je Tati problema teznosti celo zavedal – njegov dvom izdajata tako uvodna sekvenca, kjer so ustvarjalci filma navedeni na mestu, rezerviranem za konstruktorje novega sveta kot zaključna, kjer pogled na večno ščijoče pse kot simbol starega sveta izmenično prekriva in odkriva zavesa malomeščanskega okna – a nostalgični moto, ki ga obe uokvirjata, ostaja nedotaknjen in na voljo za veselo strinjanje vsakega glasovalca, ki iz udobnega naslanjača sodobnosti rad stisne lajk spominu na dobre stare dni, ko so bile reči menda še preprostejše in jasnejše.

Tatijevi resnični mojstrovini – ki, roko na srce, pri pravih cinefilih tako ali tako uživata več ugleda – sta v svojih sporočilih precej zahtevnejši. *Počitnice* tako, denimo, ne soočajo pristnega delavskega razreda s sterilnim visokim, pač pa v mešanici satire in simpatije prikazujejo pristrčno mehaničnost srednjega sloja med oddihom v pomorskem letovišču. Hulot v svojem premiernem nastopu ne igra zadnjega ambasadorja izumirajočega pastorela, ampak deluje kot zgolj bolj očitno čudaški delček istega razreda, ki vanj od znotraj vnaša motnjo; kot neujemajoče se kolesce, ki že tako šarmantno škripajoč stroj družbenih manir razgalja v vsej njegovi prikriti togi mehaniki. Hulot s kašljajočim avtom obrača glave vseh v malem letovišču, povzročajoč karambole in padce; v salon spusti veter, ki razpiha časopise in karte kramljajoče družbe; z nekonvencionalnim igranjem tenisa jezi izkušene igralce ... – pri tem pa je pomembno, da sam deluje enako mehanično kot stroj, ki ga spravlja iz tira, le manj gladko se vrti in bolj brezciljen je. Hulot sicer vozi star in razmajan avto, a vendarle avto in ne kolo kot v *Stricu* (v *Prazniku* prav tako vozi kolo, a je to še najmodernejšo vozilo na vasi, z njim pa v lokalno skupnost dostavlja sporočila iz širnega sveta) in njegovo igranje tenisa je čudaško ravno v mehanični ponovljivosti treh potez, s katerimi v hipu matira vsakega nasprotnika. Njegova tehnika krši tradicionalne obrede pravega, gentlemanskega igranja, ki je dinamičen, dialoški dvoboj elegantnih potez, ne pa zgolj efektiven recept za dosego točke.

Hulot, skratka, v *Počitnicah* ne zastopa »naravne« vaško-sosedske tradicije, pač pa noro, komično mehaniko,

Gospod Hulot na počitnicah, 1953





ki je vedno preveč ali premalo učinkovita v primerjavi z gladkim in na videz organskim delovanjem družbenega stroja. In njegovi posegi slednjega razgaljajo kot izključujočega, nenaravnega in prikrito mehaničnega – pri čemer pa je ta neizbežni značaj skupnosti enostavno vzet na znanje v vsej dvoreznosti ter ne satiriziran ali kritiziran. Drugače v *Stricu*, kjer sterilni ustroj sodobne hiše vsak prosti element, vključno z otroki in živalmi, hladno zatira ter gre celo tako daleč, da motečega Hulota ob sklepu filma dejansko deportira iz filma kot staromodno ostalino, za katero v sodobnem svetu ni več prostora. Edini prizor *Strica*, kjer je pred nami *Počitnicam* sorodna slika skupnosti kot dvoumnega mehanizma in Hulota kot brezciljne motnje, drseče med njegovimi nivoji, je znana slika razčlenjenega potovanja prek ravni večstanovanjske hiše. A tudi tam je vtis na koncu vedno znova pokvarjen z motivom stričevega prilagajanja lege okna tako, da odsev sonca v njem sproži ščebetanje kanarčka na drugi strani ulice. Kar bi lahko delovalo kot razgaljanje strojni sorodne avtomatike celo v ptičji pesmi, izzveni v romantično sliko Hulota kot tistega, ki si vzame čas, da živalim tudi sredi mesta namenijo sončni žarek ter v kamnito naselje vnese melodijo naravnega življenja.

V kontrastu med obema filmoma je dodatno zanimivo, da je Hulot v *Počitnicah* očitno seksualno bitje. Kljub nerodnosti se zavzema za pozornost edinega drugega izpostavljenega lika, lepe mladenke, ki mu je sorodna v tem, da prav tako obrača glave in povzroča nesreče, a za razliko od njega uteleša nasprotni pol enačbe: življenje, ki je tako gibko, elegantno in očarljivo, da je le še prosojna, pogledu nastavljajoča se fasada. Hulot in dekle delujeta nekako tako kot v Kafkovem opusu stalni par malega človeka in mogočne, življenja polne, pretegujoče se ženske, oba ujeta v labirinte neke brezglave mašinerije. Hulot je kakopak v svojem osvajanju kot pravi komični lik kar naprej obenem preveč in premalo uspešen: njen pogled pritegne prav s svojim spotikanjem skozi ustaljene obrede, nato pa ga s tem istim spotikanjem spet zapravi, saj



mora ob obeh prilikah za resno srečanje enkrat bežati pred konjem in drugič pred podivjanimi psi. Čeprav torej v *Počitnicah* naletimo na najave decoljubne atmosfere *Strica* – v prizorih otrok na stojnici in Hulotovem zatekanju v deško družbo, ko ga poslavljajoče se občestvo na koncu dopusta izrine –, pa je animaličnost tu očitno zarotena proti njemu. Med kašljajočim in eksplodirajočim spotikanjem skozi scene mu ne sledijo po zemlji lulajoči kužki, ampak ga enako vztrajno spremlja ognjemet, v nebo usmerjeno tehnično sredstvo v podivjani obliki. Če se Hulot v svojem drugem filmu spremeni v infantilno božanstvo s stalnim sledstvom idealizirano nedolžnih otrok in živali (njegova edina vprašljivo erotična interakcija z žensko je neroden, reden pomežik odraščajoči deklici iz pritličja njegove stavbe, ki v sklepu zgodbe odrase v žensko, ta pa bi se mu bila očitno pripravljena vdati, če ga ne bi temne sile modernosti že naslednji hip deportirale kdo ve kam), pa potlačena erotika v *Stricu* na lepem prične brizgati ven na nelagodje vzbujajočih koncih. Hulot med obiskom pri bogatih sorodnikih damam na uho očitno šepeta frivolnosti, ki pri njih izzivajo histeričen smeh, pri drugih pa prezir; njegov chaplinovski poseg v tovarniško linijo istega bogataša pa gladki tok plastičnih tub deformira v klobasate nize, ki spominjajo na infantilni spoj dreka in falosa. In vsi ti vdori obscenega v *Stricu* delujejo prej *creepy* kot osvobajajoče, smeh delavcev med skrivanjem obscenega produkta tovarne pa zveni ponarejeno in prisiljeno.

Playtime je povsem druga zgodba. Tu se Tati jasno in odločno postavi v vlogo megalomanskega konstruktorja bolj moderne modernosti od realnega modernizma. V eni dekadi snemanja zapravi vse svoje osebno premoženje za gradnjo orjaške scenografije stavb iz jekla in stekla, ki za po njej tavajoče like obenem služijo kot kafkovska nočna mora ter kot karnevalski poligon za njihova komična trčenja in zgrešitve. Ves film je eno samo drsenje nešteti likov, med katerimi je Hulot le eden, v ničemer zelo izjemen in celo prosto zamenljiv, skozi mehanizirani minimalizem karikature sodobne arhitekture.



Najbolj jasen postane kontrast s *Stricem*, ko se ponovi scena s Hulotovim obiskom v bahavo razkazanem sodobnem interjerju pri še enem debelem, brkatem povzpeticu, a moralna shema je tu manj jasna. Prebivalec kubusa je tokrat prisrčen in Hulota ne izganja, pač pa ga želi obdržati pri sebi, žena mu ni tako uslužna, otrok (tokrat dekle, ki aludira tako na nečaka kot na najstnico iz *Strica*) pa je sicer očitno zatrt, a tudi že voljan sodelavec v absurdnem razkazovanju čudes sodobnega stroja. Sploh so otroci in živali v *Playtimu* precej manj idealizirani kot v *Stricu*: deca onkraj omenjene deklice v večini filma ne nastopa, se pa občasno liki kot do dojenčkov vedejo do predmetov, zlasti nakupljenega blaga. Ko malčki v zadnji sekvenci vendarle pridejo na oder, skupaj z odraslimi vstopajo in izstopajo na prometno krožišče, spremenjeno v karnevalski vrtljak, oboji enako igrivo otročji. V *Stricu* vodilni motiv psa se tu pojavi le dvakrat, enkrat kot cvilež iz torbe na letališču in drugič kot tisti, ki s svojo potrebo po sprehodu naposled omogoči prej tolikokrat zgrešeno srečanje med Hulotom in uradnikom iz druge sekvence. Povedno je, da naravna potreba živali tu ne zaneti kake romantične ali seksualne iskric, pač pa zgolj omogoča očitno posloven sestanek. Celo dejanski koščki »starega Pariza« se dvakrat pojavijo v filmu, a kot ostaline, ki jih ameriška turistka Barbara, ženski protipol Hulotovega junaka, zaman skuša zabeležiti brez vdirajočih primesi modernosti, pri tem pa prej kot plemenita reševalka tradicije izpade brezupno komična. Ali je to znak, da si je naravno pristnost modernost končno podredila ali pa Tati tokrat le priznava, da naivna narava zunaj modernosti tako ali tako ne obstaja ter da sta obe že

ves čas prepleteni v kaotični stroj, ki se mestoma preobraža v žival? S tem cikam tako na sklepno sekvenco, v kateri se sejem, mehanika in seks spajajo v eno, kot tudi na številne prizore, kjer ljudje – ponovno kafkovsko – delujejo kot živali, zlasti v sekvenci s pogledom v obe hiši, kjer si Hulot in znanec brišeta noge ob predpražnik v mimikriji živalskega markiranja, medtem ko se ranjeni uradnik prihuljeno plazi po sosednjem stanovanju.

Povedno je tudi, da v Tatijevi mojstrovini povsem izostane motiv malomeščanskih zaves, ki so tako nostalgичno zagrnjale lulanje staropariških psov v sklepu *Strica*. V *Playtimu*, nasprotno, ni prostora za nostalgичno mistifikacijo: vse je prosojno, vse vidno, vse iz stekla. Ves mehanizem sodobnega mesta je na dlani in obenem nejasen, brez vladarja; konfuzen in vendarle redno tudi zabaven za udeležene in opazujoče. Če so stekla v *Stricu* odsevala sonce kot tisto najbolj nedvomno resnično in predkulturno ter prek njegovega odseva v mestno sosesko vnašala ptičjo pesem, pa tu šipe periodično odslikavajo le fragmente pariške specifik, izgubljene v monotoniji sodobne arhitekture – Eifflov stolp, Obelisk, Invalides –, ki pa niso »stari Pariz« *Strica*, pač pa očitno megalomanske, moderne konstrukcije, prva celo med najbolj spornimi znanilci moderne dobe, ob izgradnji zaznana ravno kot monstuozna motnja »staremu Parizu«. Prozornost stekel je očitno namenjena učinkoviti preglednosti sodobnih stavb, a v *Playtimu* s svojimi odsevi služi tudi za proizvajanje dvojnikov likov, ki druge like zmedejo in jim lahko ob nepredvidnosti celo polomijo nosove. Odsevi like dezorientirajo, decentrirajo in deindividualizirajo: ljudje postanejo med seboj zamenljivi, kot vrsta uradnikov

z enakimi klobuki in avti ali sam Tati, ki tokrat zavrže svojo staro opravo dežnega plašča in pipe ter se uniformirano stopi s slednjimi. Njegovi opuščeni rekviziti pri tem zacvetijo na drugih likih, s čimer Hulota v isti sapi delajo manj posebnega ter skoraj božansko vseprisotnega; ga spravljajo v težave in mu omogočajo nepričakovane uspehe, kot je tudi sklepna predaja darila izbranki.

V *Playtime* za razliko od *Strica* ne le da v igri odsevov mrkne glavni junak, pač pa v isto prosojno brezno poniknejo tudi vse razlike med junaki in barabami, ki so obvladovale jasni svet *Strica*. Vsi liki so obenem žrtve stroja brez gospodarja, ki meša glave celo lastnim ustvarjalcem in upravljavcem (tako staremu vratarju kot nesrečnemu višjemu uradniku v poslovni zgradbi iz druge sekvence filma; tako šefom restavracije kot njenemu arhitektu v četrti), in voljni deležniki užitka ob njegovem pijanem razkroju, ko se iz razpadajočih delov mehanizma pričnejo tvoriti vedno novi delni aparati. Zanimivo je, da na višku karnevala z vsem skupaj na splošno veselje upravlja prav dotlej največji neprijetnej od vseh statistov, arogantni ameriški bogataš, ki celo rušeči strop izrabi za popestritev strukturiranja vse bolj razuzdanega plesišča.

Ko se z jutrom zabava prelije v bližnji bife in nato z odhodom tujcev nadaljuje v prometu, ki ob glasbeni spremljavi ter dviganju in spuščanju avtomobilov jasno aludira na vrtiljak v lunaparku, postane Tatijeva poanta povsem vidna. Da, k večji učinkovitosti in praktičnosti usmerjene konstrukcije

sodobnosti lahko »malega človeka« zmedejo in celo delno onemogočajo pristna srečanja med soljudmi, a ta sistem je brez vladarja in njegove konstrukcije, na katerih vsi do zadnjega nastopamo kot »mali ljudje« (Tati kot komediograf mrzi *closeup*), hkrati pa lahko, vsaj ob prilivu alkohola, služijo kot večnivojski, mnogodelen poligon za še bolj zabaven razvrat in še bolj nenadejana srečanja. Kar zgrnite nad nas še več dušečih struktur in učinkovitih povezav, se zdi, da vpije *Playtime*, da se bomo lahko še bolj mrzlično igrali v njihovem razkroju in nepričakovanem sestavljanju!

Bi bil tak žur, trajajoč vso noč, mešajoč jezike in križajoč usode ljudi z več celin, mogoč v predmodernej skupnosti *Stričeve* teritorialno poscane soseske? Čeprav je ravno slednja zgrajena okrog staromestnega trga, je ironično, da sodobno mesto *Playtime* deluje kot dosti bolj primerno prizorišče za karneval iz Bahtinovih opisov. Ta navsezadnje obenem s sledjo arhaičnega poganstva v sebi nosi tudi seme polifone modernosti, s sejmarskim prizoriščem pa zasnutke meščanskega kapitalizma. Nič čudnega, da nočni razvrat v restavraciji režira ravno pijani ameriški magnat, prometni vrtiljak naslednjega jutra pa poganjajo kovančki, vstavljeni v parkirne avtomate. Karneval je trg brez vladarja; fragmentiran denarni tok; stroj moderne, kapitalistične učinkovitosti, ki v redukciji na svojo izvirno točko in končno stanje sočasno razpada in skupaj brklja delne nove mehanizme užitka.

In res, tudi erotika se v *Playtime* spet spremeni iz zavesasto *creepy* v prosojno, podvojeno in brezuspešno.





Hulot zadnji del noči, tako kot v *Počitnicah*, spet osvaja glavni ženski lik in spet na koncu ostane brez družice. Toda tokrat ne, kot v *Stricu*, ker ga zli zastopniki moderne dobe deportirajo iz predmodernega raja, ravno ko dekle izkaže zanimanje zanj, pač pa ker jo velika moderna mašina, ki je njuno srečanje sploh omogočila, spet odpelje s seboj na drugi konec sveta. V *Stricu* Hulota demonizirana, izključujoča modernost prikrajša za bukolčno vaško poroko starega in mladega iz najvišjega in najnižjega nadstropja lokalnega univerzuma, medtem ko mu v *Playtimu* mnogo bolj dvomni sodobni stroj za eno divjo noč tako dostavi kot odpelje eksotično tujko iz dežele, od koder veje ves duh napredka. Edini uspeh, na katerega lahko Hulot v tem, v svoji fantastiki mnogo bolj realističnem svetu, upa, je, da vrzel med njima prečka banalna suvenirska ruta, kičast košček blaga, okrancljan s prav tistimi prizori Pariza, ki so dotlej odsevali v steklih stavb. Ruta okrona njeno glavo in z njo roma nazaj v njen daljni dom stekla in jekla. In kar je še posebej zanimivo: suvenir v imenu Hulota dekletu izroči prav eden izmed njegovih prekletih dvojnikov, prečkajoč bariero, ki jo je med junaka postavil še en sodobni mehanizem.

Do seksi spoja med obema junakoma tudi tu na koncu ne pride – komedija je navsezadnje žanr bodisi zgrešenih bodisi čezmerno uspelih srečanj – toda prenos rute ves sklepni vrtiljak urbane modernosti obarva erotično. Čeprav je to edina scena, kjer v igro vstopijo otroci, je na dviganju in spuščanju avtomobilov nekaj skrajno odraslega; nekaj osvobajajoče, mehanično seksualnega in tako zelo drugačnega od lulkasto-drekastih klobas iz *Strica*; nekaj, kar

prva napove bežeča slika lepotice, dvigajoče in spuščajoče medenico na zadnjem sedežu mopeda v krožišču, v isti sapi namigujoča tako na seks kot na nedolžno gibanje plastičnih konjev karnevalskega *merry-go-rounda*. Sledeči prizor, kjer mlad pomivalec stekel z nagibanjem šipe nevede ziba odsev celega avtobusa vzdihujočih ameriških turistk z našo Barbaro v središču, v krožni preplet zabavišča, prometa in spola naposled vključi tudi ritual čiščenja, ki je bil v *Stricu* tako nemilostno očrtnjen.

Ko j... decoljubnega *funny uncla* – ta je pač oskarjevski kanonfuter za nostalgike – ampak pojdite si pogledat perversni par problematikov, ki visita ob njegovih bokih. Presenečeni boste, koliko večplastnega smeha, seksi mehanike in navite narave je mogoče izmolsti iz ropotajočega oddiha, mrzlične igre in, zakaj ne, tudi poštarjevega dela na praznični dan. **E**