

Izginjanje Hulota

Hulot stopi na prizorišče!

»Če vendarle izhajamo iz lika,« začne svoj razmislek o Hulotu André Bazin, takoj opazimo, da je »njegova izvirnost v nekakšni nedovršenosti«. ¹ Značilnost lika gospoda Hulota je v tem, pravi, »da si ne drzne popolnoma obstajati«. Lepšo in bolj natančno formulacijo Hulota bi težko našli. Po nepričakovanem uspehu **Praznika** (Jour de fête, 1949) so od Tatija vsi pričakovali, da bo simpatični vaški poštar na kolesu, François, postal naslednji najpopularnejši komični lik v zgodovini francoskega filma, nekakšen francoski Charlot. A Tatijeva preudarnost je izneverila to pričakovanje in v naslednjem filmu je kolo zamenjal avto amilcar in François gospod Hulot.

V skladu s svojim značajem Hulot na sceno ni stopil pompozno ali vihravo, pač pa plašno in zelo diskretno. V filmu **Gospod Hulot na počitnicah** (Les Vacances de Monsieur Hulot, 1953) najprej vidimo njegov avto, ki mu za razliko od drugih avtomobilov manjka gostota, kot da si nekako ne bi upal v celoti biti avto, ampak prej kolo, nekaj med kolesom

poštarja François in pravim avtom. Kar bo Bazin kasneje rekel za Hulota, velja najprej za njegov avto. Komaj stoji pokonci, zdi se nekako ožji in bolj majav od drugih avtomobilov, ki se jim umika s ceste, kakor da do njene uporabe nima enake pravice kot oni. In celo pes, ki se je trenutek poprej umaknil velikemu črnemu avtomobilu, obstoja Hulotovega avta ne priznava v celoti. Leži sredi ceste in se ne zmeni zanj. Kljub temu ga roka iz avtomobila, potem ko ga hupanje premakne s ceste, brez zamere in ljubeznivo poboža.

V *Počitnicah* najprej vidimo Hulotov avto, ne pa tudi voznika. Potem njegovo roko, ne pa preostalega telesa, potem končno še telo, ne pa tudi obraza. Ko na recepciji hotela prvič vidimo Hulotov (Tatijev) obraz, ne slišimo njegovega imena. Ko slišimo njegovo ime, ga ne razumemo in receptor ga ne zna vpisati v knjigo gostov. Hulot je »potujoča neodločnost, obzirnost bitja. Plašnost povzdigne v višavja ontološkega principa!« ²

Toda Hulotova nedovršenost je v svetu, ki ga naseljuje, hkrati borbena parola na strani kontingence. Pri Tatiju je nujnost suspendirana. Ukinjena je v prid čiste kontingence, morda celo pragmatičnosti. Nujnost in prisila sicer nastopita, a le kot občasen pojav, in tako sta s svojo občasnostjo hkrati že razveljavljena. O tem priča sloviti Tatijev geg, s katerim je svetu prvič predstavil ime tega smešnega in visokega gospoda, ki nemočno stoji pred recepcijo majhnega hotela na plaži,

Gospod Hulot na počitnicah, 1953



kjer ima rezervirano podstrešno sobo z majhnim strešnim okencem. »Kako?« slišimo vprašati receptorja. »Uuu – Ooo,« nerazumljivo odgovarja gospod s pipo v ustih, dvema kovčkoma v rokah in s klobukom na glavi. Ko nemočno skomigne z rameni, da bi receptorja opozoril na zasedenost obeh rok, mu ta za trenutek povleče pipo iz ust in mu jo pridrži: »Hulot« [üló] se končno zasliši ... Ko opravita protokol, Hulot mirno odloži oba kovčka na tla, s prosto roko, ki je prej ni hotel dati na voljo, pa vljudnostno privzdigne klobuk, zopet poprime kovčka in izgine v zgornje nadstropje.

Obzirnost in plašnost se brez težav obrneta v svoje nasprotje, v diskretno brezobzirnost. Morda je Tatijeva anekdota, ki si jo je izmislil, da bi opisal razliko med Chaplinovim in svojim likom, skušala poudariti prav to, malenkost neprijetno in nepriljudno plat Hulota: »Nekdo se vrne domov in reče svoji ženi: - Slišiš, jutri bi povabil na kosilo gospoda Hulota ... - Ne vodi mi v hišo tega tipa, čisto nemogoč je, bi mu odgovorila. Če pa bi taisti človek rekel ženi: - Draga, jutri bi na večerjo povabil gospoda Chaplina, bi gotovo dobil takle odgovor: - Res misliš, da bi hotel priti k nam? Bi hotel najinim gostom po večerji pokazati kakšno točko?«³

Iz te anekdote izhaja, da Hulot ne izvaja »točk«. Ima le neverjeten talent za odkrivanje manjših nekonsistentnosti in vrzeli v vzročnosti sveta.

Hulotova podoba »jo mahne na sprehod«

Ko je Blake Edwards leta 1968 posnel film **Zabava** (The Party, 1968) s Petrom Sellersom v glavni vlogi, je navdih zanj dobil v drugi polovici Tatijevega **Playtima** (1967), posnetega le leto prej, veliko gegov pa je vzetih tudi iz vrtnih zabav v filmu **Moj stric** (Mon oncle, 1958), le da je Edwards dogajanje z vrta prestavil v notranjost moderne hollywoodske hiše.

Iz primerjave obeh filmov je zato mogoče izluščiti neko specifičnost Tatijeve komike. Edwards izpelje kar nekaj gegov na račun poti, ki vodi čez notranji potoček in je narejena iz ovalnih kamnov, na katerih gostje *Zabave* nenehno lovijo ravnotežje, da si ne bi zmočili nog. Podobna pot je v *Mojem stricu*, s to razliko, da pri stopanju na kamnite ploščice na travi ni nobene »fizične« nevarnosti, gostu se ni treba bati, da bi stopil v vodo in si zmočil ali umazal čevlje. Nasprotno, zapoved, ki gostom preprečuje, da ne bi stopili mimo kamna, je preprosta vljudnost do gostiteljev. Je nenapisano pravilo tega vrta in ne neka objektivna, naravna posledica (mokre noge). Tati v večini svojih gegov ne meri na fizične lastnosti okolja ali ljudi, prej na družbeno razsežnost, na pravila sobivanja, ki uravnavajo naša življenja tudi v najmanjših detajlih.

Oba režiserja uprizorita tudi srečanje gostov na ozkem prehodu, kjer je prostora samo za enega. Toda Tati komike situacije ne črpa le iz te drobne nerodnosti, iz neuspešnih

poskusov umikanja drug drugemu, nasprotno, zagata pri njem povzroči še neki nepričakovan presežek. Koreografija izmikanja oba gosta poveže v začasen plesni par. Zagata nastopi kvečjemu v drugem koraku, zaradi tega plesa, torej ne toliko zaradi prve zagate, ampak zaradi načina, kako je bila odpravljena.

Ko Hulot stopi v vrtni bazen (napolnjen z vodo), se to ne zgodi toliko zaradi njegove nerodnosti ali nepredvidnosti kakor pri pijanem natakarku v *Zabavi*, pač pa zaradi nesrečne objektivne okoliščine – podobnosti oblik. Zaradi svetlih in ovalnih kamnitih plošč na trati, za katere se zdi, da se nadaljujejo v ovalnih lokvanjih iste barve na vodi. Ta videz, da je pot podaljšana skozi bazenček, ne prevara le Hulota, ampak tudi gledalca. Zato tega padca v vodo ne pripisujemo toliko Hulotovi nerodnosti, prej njegovi napačni domišljiji. Gre za čisto optično situacijo, ki se odlepi od zakonov fizične realnosti, dokler se ti s silo (težo Hulotovega telesa, ki stopi na lokvanj) zopet ne uveljavijo.

Lacan je ob branju Freudove in Bergsonove teorije smeha pripomnil, da smeh sproža prav razhajanje med realnostjo in podobo, nekakšna osamosvojitev podobe v nasprotju z realnostjo dogajanja. Ob najbolj razširjenem primeru vznicanja smeha ob pogledu na nekoga, ki sredi hoje telebne po tleh, pravi, da »smeh izbruhne, kolikor imaginarna oseba v naši imaginaciji še naprej pokončno hodi, medtem ko njena realna opora, kolikor je dolga in široka, leži na tleh. Vselej gre za neko osvoboditev podobe. To razumite v obeh pomenih tega dvournega izraza – po eni strani je nekaj osvobojeno prisile podobe, po drugi strani pa jo tudi podoba kar sama mahne na sprehod.«⁴

Tatijevi zvočni gegi

Pri Tatiju se zvočni plani pogosto ne ujemajo z vizualnimi plani slike. Tako na primer v filmu *Hulot na počitnicah* vidimo v ospredju skupino ljudi, ki se odpravlja na plažo, hkrati pa na zvočni stezi filma slišimo drobce pogovorov,





small talk, ki so sicer različni, a prihajajo nekje od daleč – iz ozadja, čeprav ne moremo domnevati drugače, kot da pripadajo prav tej skupini v prvem planu. Že Bazin je opazil, da Tati pogosto »popači jakostna razmerja med zvočnimi plani«, v nasprotju z vsemi fizikalnimi lastnostmi zvoka.

Chion je s svojim izostrenim ušesom za »zvok v filmu« (naslov ene izmed njegovih knjig) natančno popisal nekaj najbolj tipičnih primerov. »Pokanje motorja Hulotovega amilcarja«, avtomobila, ki ga vozi v *Počitnicah*, »kot zvok ostaja nepremično in se ne giblje s svojim izvorom.« Na sliki vidimo, kako se avto premika, toda zvok motorja stoji na mestu. Povsem drugače je zvok zrežiran pri Giffardovem prihajanju po dolgem hodniku velike steklene stavbe v filmu *Playtime*. Ko se z enakomernimi koraki približuje kameri, topot čevljev »ne narašča linearno, nasprotno, približuje se, potem se stiša, potem spet postane glasnejši«. ⁵ Z vsemi temi postopki se vedno znova razkriva nekakšna kontingentnost razmerja med videnim in slišanim.

Tati se neskončno zabava, ko v sliki predstavi dva možna vira zvoka, ki ga slišimo. Pretkani zvočni gegi iz *Playtime* zavedejo tudi najbolj natančne gledalce. Na primer Wolframa Nitcha, ki je zvok otroka na letališkem terminalu pripisal straniščnim brisačam v roki medicinske sestre, hkrati pa spregledal otroški voziček, ki je v prvem planu kadra. Takole opiše situacijo: »V klinično čistem ambientu prideta mimo najprej dve nuni, potem zdravniška sestra z otrokom, medtem ko neka dama svojemu partnerju deli zdravstvene nasvete.« Spregledani otroški voziček stoji pred omenjeno damo, a zvok dojenčka se res zasliši ravno v trenutku, ko pride mimo sestra in v rokah nežno in z občutkom drži nekaj belega. Šele kasneje se izkaže, da so bile to papirnate brisače za brisanje rok na stranišču.

Ključ Tatijevega zvočnega gega je v tem, da nikoli ne bomo mogli biti povsem prepričani, ali smo pravilno locirali vir zvoka v sliki. V čakalnici letališkega terminala (*Playtime*) slišimo pasje cviljenje in hkrati vidimo gospo, ki nežno pogladi svojo karirasto torbo. Morda ima v njej psa, mogoče

pa je tudi, da se cvileči pes nahaja nekje v zunanosti vidnega polja. Tega nikoli ne bomo dokončno izvedeli.

Ali, znova v *Počitnicah*, ko v ospredju družabnega prostora gosti hotela igrajo karte in druge družabne igre ali se preprosto družijo ob pijači in poslušanju glasbe, nekje v ozadju, v sosednji sobi zadaj, pa Hulot z nekim otrokom igra pingpong. Zvočna slika, nasprotno, v prvem planu prinaša nadležni zvok ritmičnega odbijanja pingpong žogice, ki se občasno prekine, ko se žogica odkotali med noge kvartopircev in se tam ustavi. Dvakrat je mogoče celo videti, kako se Hulot z drobnimi koraki in z loparjem v roki prikaže iz sobe, da bi ubranil močni udarec nasprotnika in žogico vrnil nazaj v igro. Nato se takoj vrne k mizi.

Rekli bomo, »žogica se odkotali«, ali »žogico vrne v igro«, toda ta opažanja nimajo nobene vizualne opore. Žogico komajda vidimo. Vidimo Hulota, kako zamahne z loparjem, a same žogice ne vidimo. Le sklepamo lahko, da je tam, ker jo slišimo. Vsa njena eksistenca je zaupana zvoku in pa Tatijevi pantomimični spretnosti igranja in iskanja. Gre za predelavo starejšega zvočnega gega z obadom iz filma *Praznik*. Brenčanje obada najprej spremlja poštarja François. Kmet z vrha hriba stoično opazuje poštarjeve zamahe v prazno, dokler se zvok ne preseli k njegovi glavi in tam sproži divje otepanje z rokami. Po kratkem vmesnem postanku se znova vrne k poštarju, ki zdaj med kriljenjem z rokami na svojem kolesu počasi izginja v globino kadra skupaj z brenčanjem obada. Obada seveda ni mogoče videti niti za trenutek, zato je Chion prepričan, da gre za oso, večina drugih kritikov pa, da je bila le nadležna muha. Nesporazum glede povzročitelja brenčanja je še eden v vrsti Tatijevih drobnih pozdravov demokratični debati med gledalci.

Včasih je komični geg torej preprosto v tem, da slišimo zvok in vidimo nekoga, ki predmet, ki oddaja zvok, išče (pingpong žogica) ali se ga otepa (nadležni obad) ali ga skriva (božanje kariraste torbe), toda samega predmeta, ki zvok oddaja, nikoli zares ne vidimo. Nima ontološke opore v vizualnem svetu, le v zvočnem. Tako se tudi na predmete in objektni svet prenese tista značilna diskretnost nedovršenega bivanja, ki velja za gospoda Hulota.

Tati je dokazal, da je zvok filmski objekt *par excellence*. Zagotovil mu je avtonomijo, kakršno so mu prej le redki filmski avtorji. Znano je, da je pri večini svojih filmov, še posebej pa pri *Playtime*, zvok v celoti posnel naknadno. Slika in zvok na filmu skratka nista spontano sinhronizirana. Deleuze, ki ga je prav zaradi tega uvrščal v francoski novi val, je rekel, da pri Tatijevih filmih zvok »vstopa v tesno ustvarjalno razmerje z vizualnim, ker nihče izmed njiju ni več vključen v senzorično motorično shemo«. ⁶ Povedano drugače, zvok in slika pri Tati ju nehata slediti pravilom tega, kako se pojavljata v realnosti. Tati ju razdvaja in razstavlja le zato, da bi ju lahko zopet sestavil, a tokrat pod svojimi, komičnimi pogoji.

Poleg občasnega uvajanja zvoka, ki se noče vezati na svoj vir v sliki, je Tati z vsakim naslednjim filmom ustvarjal bolj kompleksne filmske podobe, ki ponujajo več žarišč dogajanja, gledalcu pa prepuščajo, na katero dogajanje se bo osredotočil, kam bo usmeril svoj pogled, in po drugi strani, kaj bo nujno moral spregledati. Visoko ločljivi 70-mm format filma, na katerega je posnel *Playtime*, mu je omogočil zasnovati kader z več manjšimi, a skrbno »koreografranimi vizualnimi gegi z različnimi igralci«, ki se včasih na ogromnem platnu »dogajajo skoraj simultano« (Noël Burch).

Komika splošnega plana

Tatijeva komika je, podobno kot klasična burleska, zavezana splošnemu planu, daljnemu (totalu) ali srednjemu. S tega vidika je Tatijeva kamera izrazito ne-hitchcockovska, kar je pri rabi subjektivnega kadra poudaril že Chion. Ne le da Tati (skoraj nikoli) ne uporablja kadra in protikadra (njegovi filmi redko vključujejo klasične dialoge), zanj je nasprotno značilna skoraj popolna odsotnost bližnjega plana (obraza), detajlov in gibanja kamere (travellinga), treh Hitchcockovih najljubših mehanizmov za usmerjanje pozornosti gledalca.

Hitchcockovo vizualno pripovedovanje je v celoti utemeljeno na gibanju kamere in rabi detajla. Ko hoče v **Vertoglavici** (*Vertigo*, 1958) pokazati na podobnost med frizuro Madeleine (Kim Novak) in frizuro portretiranke na sliki, v katero strmi, prizor najprej posname od daleč, od koder ju opazuje Scottie (James Steward), posnetek iz totala nato z gibanjem kamere preide v detajl (k vijugi v figo spetih las Madeleine), nato pa se z dodatnim počasnim približevanjem kamere premika k sliki in se ustavi na identični vijugi las v frizuri portretiranke.

Tati, nasprotno, ne uporabi nobenega od uveljavljenih mehanizmov za usmerjanje pozornosti, čeprav tudi pri njem vizualni geg počiva na detajlu in celo na vzporedni pojavitvi dveh detajlov. Tati svojih vizualnih šal ne poudarja z uporabo gibanja kamere ali bližnjega plana, ampak preprosto pusti, da se vgnezdijo v totalu, v splošnem planu, včasih za ceno tega, da bodo ostale neopažene, da bo gledalčev pogled spolzel mimo.

Pri genu s klobuki kamero namesti daleč od dogajanja in ji pusti, da v daljnem planu ravnodušno opazuje dve skupini turistov, ki se srečata na tekočih stopnicah. Prva se po celodnevem ogledu mesta vidno utrujena vrača v domov, druga šele odhaja iz hotela in gre na zabavo. Gope prve in druge skupine nosijo klobuke, ki so posejani z rožami (že to je smešno, kot so smešni prizori, kjer se dve osebi znajdeti v zadregi, ker imata enako večerno obleko). Pri skupini, ki se izmučena vrača domov, so rože ovenele, na klobukih dam druge skupine pa so polne in sveže, kot da bi pravkar vzcvetele.⁷



Gre za minimalno razliko, za detajl znotraj splošnega plana, ki je poln drugega dogajanja. Vizualne šale je treba najti. Zaradi tega se sprva zdi, da je Tatijeva komika ne-freudovska komika. Smešnost prizorov ne izhaja iz prihranka energije (pri vicu zaradi opustitve inhibicije, pri komičnem zaradi opustitve vživljanja, pri humorju zaradi opustitve čustvovanja), ki je potem prosta za odvajanje v smehu. Tu je, nasprotno, v to, da bi prišli do smeha, treba vložiti določen napor opazovanja. Pri Tatijevih filmih se ljudje nikoli ne smejejo v salvah, kakor je običajno za kakšne bolj tipične komedije ali celo burleske. Smeh je tu veliko bolj diskreten. A ko so gegi vendarle odkriti, se zdi, kot da smo jih odkrili po naključju, kakor da bi sredi ulice nenadoma zagledali smešen prizor tam, kjer ga nismo pričakovali. In to najdenje povzroči dodaten komični učinek, ta pa se pridruži komičnemu ugodju, ki nastane zaradi vsebine gega. To bi lahko bil Tatijev ekvivalent tistega, kar so pri Freudu tehnike vica, ki odvrtačo pozornost od končne poante vica.

Najprej opazujemo baletno premikanje nog receptorja letališča, in skoraj zagotovo spregledamo, da si za njegovim hrbtom portir med zapiranjem dvokrilnih steklenih vrat natakne roge, v kar se med njegovim sklanjanjem spremenijo prej neopažena držala vrat. Preobrazbo podpira drža portirjevega telesa in nepričakovan Hulotov odskok izpred vrat. Ta sestavljena slika navideznega kozla, ki se je zaletel v Hulotovo zadnjico, nas popolnoma preseneti,

a traja le trenutek. Huškne mimo, včasih prehitro, da bi ujela pozornost gledalca.

Morda je izhajajoč iz potrebe, da bi to (naključno) najdbo smešnega še enkrat poustvarili, mogoče pojasniti nenavadno strast po pripovedovanju Tatijevih gegov. Vsa besedila o Tatiju od nekdaj trpijo za preobilico primerov njegove komike. Večina ljudi, ki je kadarkoli pisala o Tatiju, je čutila potrebo, da minuciozno in natančno opiše gege in njihovo strukturo.

Če je v Tatijevih *Počitnicah* pogled gledalca še postavljen na privilegirano mesto, kar mu zagotavlja neko vzvišenost nad splošno situacijo, pa je v *Mojem stricu* in še posebej v *Playtimu* povsem drugače. Pogled gledalca je vržen s piedestala in prisiljen v nekakšno vandranje po sliki, podobno pogledu uličnega vandravca, ki za razvedrilo opazuje ljudi, mimo katerih se sprehaja.

Geg s karto, odigrano na napačni mizi iz *Počitnic*, je primer privilegiranja gledalčevega pogleda. Tukaj imamo igralca, ki je tako zelo zatopljen v izbiro karte, da ne opazi, kako je Hulot v iskanju pingpong žogice obrnil njegov stol ravno v trenutku, ko je ta karto odvrigel na mizo – napačno mizo seveda,

na kateri pa prav tako igrajo karte. Ko Hulot stol vrne nazaj v prejšnjo pozicijo, igralec pobere štih – tokrat s prave mize, kar sproži spor med igralci. Trenutek kasneje napačno odvržena karta sproži spor še pri drugi igralni mizi. Toda nihče izmed vpletenih ne vidi in ne ve, kaj se je pravkar zgodilo. Vsi protagonisti so nevedni, vključno z gospodom Hulotom. Izjema je le kamera, ki zavzema mesto privilegiranega pogleda.

Nasprotno v *Playtimu* Tatijev gledalec predstavlja le še en pogled med mnogimi, potrjen istim zakonitostim kot pogled protagonistov: realnost mu zakriva vidno polje; kljub več žariščem dogajanja na sliki je lahko samo na enem mestu hkrati; sam se mora osredotočiti na detajl in si ga približati.

V sloviti sceni z dvema sosednjima stanovanjema, pri katerih je površina sprednje stene v celoti iz stekla, tako da se z ulice vidi v dnevne sobe, se mora gledalec najprej odločiti, ali bo spremljal dogajanje v prvem stanovanju, kjer si Giffard slači službeno obleko, ali v sosednjem, kjer se Hulotov znanec in njegova žena zgražata zaradi nečesa, kar je na televiziji. Obe dogajanji sta v drugem planu,



ko se v prvi plan pripelje avtobus z ameriški turisti (med njimi tudi Barbara). Kdor bo odvrnil pogled od Giffarda v spodnji majici in se osredotočil na prvi plan, bo opazil, kako turisti radovedno gledajo skozi okno stanovanja, a le dokler njihov pogled ne naleti na Giffardov striptiz; takrat se vsi hkrati sunkovito obrnejo stran. Vse dogajanje na sliki je z enim pogledom preprosto nemogoče zaobjeti.

Tatijev paradoks

Chion je, tokrat kot gledalec Chaplina, napisal kratek tekst o njegovem filmu **Luči vlemesta** (City Lights, 1931). Naslov sestavka je *Charlie vrinek* in v njem zagovarja tezo, da je Chaplin neko celotno serijo gegov v tem filmu in tudi osnovni zaplet utemeljil na strukturi vrinka. Že v prvem prizoru, ki prikazuje odkritje novega kipa, se Charlie nehoti znajde med množico gledalcev in tistim, kar hočejo videti. Ko po dolgih govorih s kipa končno povlečejo pregrinjalo, ljudje zagledajo, kako spi v naročju marmornate figure. Slepó dekó, okoli katere se bo vrtel ves film, sreča tako, da se po pomoti znajde med njo in gospodom, ki mu je hotela vrniti denar od nakupa rož.

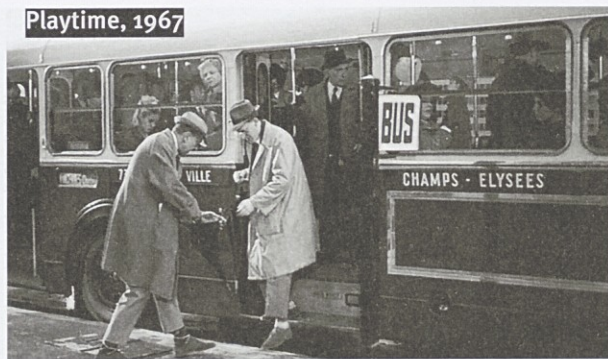
Playtime bi lahko imeli za film, kjer poskuša Tati storiti obratno. Hulot je pravo nasprotje potepuha, ves čas se izmika iz slike, nenehno je izrinjen iz osi pogleda in postavljen ven iz kadra. Če obstaja nasprotje Charlieja vrinka, potem je to zagotovo Hulot izrinek.

To potezo Hulotovega samo-ukinjanja Tati v *Playtime* povzdigne na raven koncepta. Preden Hulot sploh stopi pred kamero, se pred njo bolj ali manj vpadljivo sprehodijo trije njegovi dvojniki, ki jih bomo tudi sicer srečevali skozi ves film. Giffard bo našel temnopoltega Hulota, na sejmu ga bodo zamenjali za malo manjšega gospoda s šalom in klobukom, Hulot sam bo pred avtobusom svoj dežnik zapel ob dežnik svojega dvojnika.

A ne gre le za Hulotove dvojnike. Gre za to, da skozi ves film pri protagonistih različnih spolov srečujemo tudi njegovo značilno hojo (dolge korake pri gospe v modrem krilu), pri drugih zopet drobencljanje z nogami ali za Hulota značilno, naprej nagnjeno držo; srečujemo hulotovske klobuke s pipami in plašče z dežniki; pa značilne premore med hojo; posamezne hulotovske geste. Ko ga potem končno zagledamo, se zdi, kot da ni prava oseba, temveč nekaj sestavljenega, skupek gest, drž in predmetov, ki smo jih že ves čas srečevali.

Po drugi strani je Tati s svojo nezgrešljivo fizično pojavo (komik velikega telesa, kakor ga je poimenoval Chion) odigral kopico drugih likov. Delavca, ki se tik pred odprtjem restavracije Royal Garden naslanja na steklena vrata, ki se bodo kasneje razbila v trčenju s Hulotom. Pa zopet delovodje, ki je v prvem nadstropju skupaj s svojimi delavci nosil veliko steklo in zbudil pozornost mimoidočih. Ali miličnika

Playtime, 1967



na ulici, ki usmerja promet, ko se Barbara sprehaja po pločnikih mimo njega, a ima njegovo signaliziranje komaj kakšen učinek na potek prometa, prej gre za pozdrav nebu in oblakom, njegovi prometni signali pa se zdijo kot tisti znaki na vrhu visokih obeliskov, ki jih ljudje ob vznožju ne zmorejo prebrati.

Tatijev paradoks je torej v tem, da bi večino stranskih likov rad »napolnil« s svojim telesom, po drugi strani pa bi lik Hulota, ki ga igra, razpršil na posamezne sestavne dele in v neskončnost množil njegove dvojnike. Zdi se, da bi po tem filmu Hulota ne smelo več biti, da bi moral popolnoma izginiti, se izgubiti v zunanosti vidnega polja Tatijeve kamere. A usoda in nizozemski producenti filma **Prometna zmeda** (Trafic, 1971) so hoteli drugače. **E**

¹ André Bazin: *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture, 2010. Str. 188.

⁵ Michel Chion: *Jacques Tati*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2017. Str. 73.

² Žika Bogdanovič: *Jacques Tati. Gospod Hulot na počitnicah*. Ljubljana: Prosvetni servis, 1965. Str. 14.

⁶ Gilles Deleuze: *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 1989.

³ Žika Bogdanovič: *Jacques Tati. Gospod Hulot na počitnicah*. Ljubljana: Prosvetni servis, 1965. Str. 14.

⁷ Damski klobuki s cvetjem kasneje še drugič postanejo predmet gega, ko natakár na zabavi toči šampanjec v kozarce, ki jih kamera ne vidi, skrivajo se namreč za klobuki. Tako je videti, kot da z dragocenim šampanjcem zaliva rožni vrt na damskih klobukih.

⁴ Jacques Lacan: »Tvorbe nezavednega«. V *Razpol* 12. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2002. Str. 40.