



Jacques Tati:

Μια κριτική ματιά στο Μοντέρνο: «Ο χώρος ως πλέγμα διασταυρούμενων πρακτικών και δράσεων».

Εισαγωγή

Ο κινηματογράφος, μέσα από την ενιαία θεώρηση των εννοιών χώρος και χρόνος την οποία αναπτύσσει, αποτελεί ένα από τα εργαλεία έκφρασης και αναπαράστασης της χωρικής εμπειρίας. Και δεδομένου ότι είναι η τέχνη της βιομηχανικής εποχής, εκφράζει πρώτα απ' όλα τη ζωή στο αστικό περιβάλλον. Από τις δημόσιες προβολές των κινηματογραφικών ταινιών των αδερφών Lumière έως σήμερα, η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική υπήρξε πάντα γόνιμη και διδακτική. Αυτή η εργασία είναι μια προσπάθεια να επαναπροσδιοριστούν οι όροι του κινηματογραφικού χώρου και να εντοπισθεί η σχέση που διέπει το φιλμ, την αρχιτεκτονική και την πόλη στην εποχή της νεωτερικότητας. Δεδομένου ότι υπάρχει ένας συνεχής προβληματισμός πάνω στη νεωτερικότητα και τις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, μια νέα διαλεκτική με τον αστικό χώρο πλέον επανακαθορίζεται. Η σύγχρονη πόλη παρουσιάζεται ως εκείνο το πεδίο που η μηχανοποίηση και η τεχνοκρατική αντίληψη αναλαμβάνουν δράση, επιδρώντας αισθητά σε όλες τις πτυχές της καθημερινής ζωής. Η κριτική του Michel De Certeau για την πόλη, μαζί με τις έννοιες της χωρικής πρακτικής και της ρητορικής της περιπλάνησης, σε συνδυασμό με το φιλοσοφικό έργο του Gilles Deleuze και την έννοια του flâneur του Charles Baudelaire και του Walter Benjamin, διαμορφώνουν το πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί και η ακόλουθη μελέτη.

Ο εντοπισμός και η ανάλυση των συνθετικών αρχών και των μεθοδολογικών εργαλείων της κινηματογραφικής δημιουργίας και η αναπαράσταση του χώρου στη μεγάλη οθόνη, είναι σε θέση να ασκήσουν βαθιά επιρροή τόσο στον τρόπο που οι αρχιτέκτονες οραματίζονται τη δουλειά τους, όσο και στον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται και βιώνει την αρχιτεκτονική. Στόχος αυτής της μελέτης είναι η ανίχνευση συσχετίσεων και συναφειών που προκύπτουν από τη συνένωση του κινηματογράφου με την έρευνα, την αντίληψη, το σχεδιασμό ή τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας του χώρου στην εποχή της νεωτερικότητας.

Η μικρή αυτή επιλογή ταινιών: *Jour de fête* (1949), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), *Mon Oncle* (1958), *Playtime* (1967) και *Trafic* (1971), δεν επιδιώκει να εντοπίσει μόνο τους τρόπους απεικόνισης της αστικής δομής, την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, τις αστικές ουτοπίες ή δυστοπίες. Αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό, προσπαθεί να παρουσιάσει τις διάφορες εκφράσεις της κίνησης του ατόμου μέσα σ' αυτόν το χώρο, πώς αυτό διαπλέκεται και πώς αντιμετωπίζει τους κινδύνους και τις απολαύσεις. Συγκεκριμένα, μέσα από αυτό το μικρό δείγμα ταινιών, η εργασία αυτή αποπειράται να προσεγγίσει την έννοια του μοντέρνου και την έκφρασή του στις διάφορες εκφάνσεις της ζωής. Το κέντρο βάρους αυτής της ερευνητικής προσπάθειας, με κοινό θεματικό άξονα το μοντέρνο, αναπόφευκτα τοποθετείται κάπου ανάμεσα στον κινηματογράφο, την κοινωνιολογία και την αρχιτεκτονική.

Το νόημα του Μοντέρνου

«*IL faut être absolument moderne*»

Arthur Rimbaud

Τι πιο παράδοξο από αυτήν τη φράση του Rimbaud που σχεδόν προστάζει απόλυτη υποταγή στο μοντέρνο... Το μοντέρνο ιδωμένο ως τόπος μετάβασης, εκεί που το ιστορικό παρελθόν και η σχετικότητα συναντώνται, οδηγεί στο αντιφατικά αποκαλούμενο απόλυτο. Με άλλα λόγια, το *il faut être absolument moderne* είναι μια φράση της οποίας η ερμηνεία περιλαμβάνει την ύπαρξη του απολύτου και του σχετικού, της μετάβασης και της ιστορικής σχετικότητας.¹

Ο επιθετικός προσδιορισμός «μοντέρνος,-α,-ο» προέρχεται από τη λέξη *modern* ή *moderne* και σημαίνει εκείνο που ανήκει ή αρμόζει στον παρόντα χρόνο ή σε μια σχετικά πρόσφατη εποχή. Η ετυμολογία της λέξης ανάγεται στο λατινικό *modernus* και έχει τη ρίζα *modo*, που σημαίνει πρόσφατα. Δεν έχει λοιπόν σχέση με τη μόδα, *mode*, που αναφέρεται στη λατινική ρίζα *modus* και σημαίνει ταυτόχρονα το μέτρο και τον τρόπο-μια ρίζα από την οποία παράγεται το *modulus* και κατ' επέκταση το *modulor* του Le Corbusier. Με άλλα λόγια το μοντέρνο καταρχήν δηλώνει εκείνο που συμβαδίζει με την πορεία του χρόνου: το σύν-χρονο που είναι κατ' ανάγκην και νεότερο.² Η λέξη χρησιμοποιήθηκε με αυτή την έννοια πολλές φορές στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, από τον 15^ο αιώνα ως τις μέρες μας. Επιπλέον, το λεξιλόγιο των ιστορικών χρησιμοποιεί την έκφραση «νέοι χρόνοι» (*modern times/temps modernes*), και κατ' επέκταση «νεότεροι» και

¹ Lionel Ray, Rimbaud, éd. Seghers, coll. *Ποιητές του σήμερα*, 2001

² Για την ετυμολογία και τις διαφορετικές σημασίες και χρήσεις του όρου στη φιλολογική παράδοση, πρβλ. Hans Robert Jauss, «*La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui*», στο *Pour une esthétique de la réception*, Παρίσι: Gallimard, 1978, σ.158-209. Για μια αρχιτεκτονική προσέγγιση της σημασίας του μοντέρνου, πρβλ. Hubert Damisch, «*Introduction*», στο Hubert Damisch κ.α., *Modern'signe, Recherches sur le travail du signe dans l'architecture moderne*, τόμος 1, Παρίσι:CORDA, CEHTA,1977, σ.10-22.

«νεότεροι» χρόνοι, για να χαρακτηρίσει τη μεγάλη περίοδο που αρχίζει μετά τον Μεσαίωνα και φτάνει ως τις μέρες μας, με ενδιάμεσο σταθμό τον Διαφωτισμό ή τη βιομηχανική επανάσταση.

Ωστόσο, το «μοντέρνο» δεν ταυτιζόταν πάντα με το θετικό ή/και με το νέο. Ανατρέχοντας στην ελληνική αρχαιότητα, εντοπίζουμε το νεωτερίζειν με αρνητική σημασία, που αποδίδει την έννοια της εξέγερσης και δηλώνει γενικά τη βίαιη αντικατάσταση του παλαιού με το καινούργιο. Αλλά τόσο στην Αναγέννηση, όσο και στην περίφημη διαμάχη των αρχαίων και των μοντέρνων στη Γαλλία του 17^{ου} αιώνα οι όροι αντιστρέφονται: οι antique / anciens / αρχαίοι, που υποστήριζαν τα διδάγματα των αρχαίων Ελλήνων, εκπροσωπούσαν την καινοτομία, ενώ οι moderni / moderns / μοντέρνοι αποτελούσαν το συντηρητικό κατεστημένο.

Χωρίς αμφιβολία, η χρήση του προσδιορισμού «μοντέρνος» συνοδεύεται από διάφορες συνειρμικές σημασίες. Παρ' όλα αυτά, στην ευρύτερη κοινωνική συνείδηση η έννοια του «μοντέρνου» χαρακτηρίζει το νέο, το πρωτότυπο, εκείνο που έρχεται σε ρήξη με το κατεστημένο, το νεωτεριστικό. Η ταύτιση αυτή απέκτησε ιδιαίτερη σημασία στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, όπου η μοντερνιστική αντίληψη σε όλα τα πεδία της διανόησης και της καλλιτεχνικής έκφρασης οδήγησε στη λεγόμενη avant-garde / πρωτοπορία.

Ο «μοντερνισμός» (modernism), τόσο στις διάφορες πολιτισμικές εκφάνσεις, όσο και στην αρχιτεκτονική σκέψη, δεν είναι παρά η παροξυσμική αποκορύφωση μιας «νεωτερικότητας» (modernity) που αναδύθηκε ως συνθήκη με την Αναγέννηση, προσέλαβε προγραμματικό χαρακτήρα στην περίοδο του Διαφωτισμού, πέρασε την κρίση της ρομαντικής εξέγερσης, γνώρισε την ηρωική της φάση στον μεσοπόλεμο και απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα και απήχηση μέχρι και σήμερα. Είναι αυτή η αίσθηση της ριζοσπαστικής, προοδευτικής ή ακόμα και επαναστατικής πλευράς της πρωτοπορίας, που με τρόπο καταλυτικό οδηγεί από το «σύγχρονο» στο «μοντέρνο», στην οποία βασίστηκε ο Rimbaud όταν πρόσταζε επίμονα: *«Il faut être absolument moderne»*.

Ο μοντέρνος Jacques Tati και ο ρομαντικός M.Hulot

Το πραγματικό όνομα του Jacques Tati ήταν Jacques Tatischeff. Γεννήθηκε στις 9 Οκτωβρίου του 1908 στη Γαλλία, από μητέρα Ολλανδέζα και Ρώσο πατέρα. Ως γόνος της ρώσικης αριστοκρατίας, έχαιρε προνομιάς ανατροφής και καλής εκπαίδευσης στη Γαλλία. Σαν έφηβος έζησε το αποκορύφωμα της avant-garde και του μοντερνισμού, στην εποχή του Mallet -Stevens και του τότε νεαρού Le Corbusier. Ήταν εγγονός ενός Ρώσου κορνιζοποιού και συντηρητή έργων τέχνης, που είχε ανάμεσα στους πελάτες του τον Van Gogh και τον Toulouse Lautrec. Ο πατέρας του, που κληρονόμησε την επιχείρηση, τον προόριζε για διάδοχό του και τον έστειλε στο Λονδίνο για σπουδές. Όμως ο 16χρονος τότε Jacques, ήταν αθλητικός τύπος και είχε ιδιαίτερο ταλέντο στη μίμηση. Έφτιαξε ένα ρεπερτόριο παντομίμας δείχνοντας αστείες πλευρές διαφόρων αθλημάτων και επέστρεψε στη Γαλλία, για να ανακοινώσει στους έκπληκτους γονείς του την απόφασή του να γίνει καλλιτέχνης του μιούζικ χολ.

«Ο Jacques Tati παίζει με τη φαντασία του θεατή με την επιδεξιότητα ενός μεγάλου καλλιτέχνη. Σε κάνει να βλέπεις πράγματα στα άδεια χέρια του και αόρατους συντρόφους δίπλα του. Έχει εφεύρει ένα σύνθετο "ον": παίκτη του τένις μαζί με μπάλα και ρακέτα, μποξέρ και αντίπαλο, ποδήλατο και ποδηλάτη».

Η διάσημη Colette, η οποία έγραψε αυτές τις φράσεις το 1934, ήταν ενθουσιασμένη από μια παράσταση παντομίμας του Jacques Tati στο Ritz Hotel του Παρισιού, σε ένα πρόγραμμα όπου το πρώτο όνομα ήταν ο Maurice Chevalier. Εκείνη την εποχή, ο νεαρός Jacques ταξίδευε στην Ευρώπη δίνοντας παραστάσεις παντομίμας σε καμπαρέ, μιούζικ χολ και τσίρκο.

Από το 1931, άρχισε να ασχολείται επαγγελματικά με την παντομίμα, να πειραματίζεται στο σινεμά παίζοντας και ενίοτε σκηνοθετώντας ταινίες μικρού μήκους. Ξεπηδώντας από μια ανιαρή, υπερβολικά φιλολογική, περίοδο του γαλλικού κινηματογράφου ο Tati αποτέλεσε,

δίπλα στον «ποιητή» Jean Cocteau και στον «κλασικιστή στα όρια της αφαίρεσης» Robert Bresson, έναν από τους βασικότερους ανεξάρτητους πόλους της κινηματογραφίας στη Γαλλία αμέσως μετά τον πόλεμο, προετοιμάζοντας τη γέννηση της Nouvelle Vague.

Το σελιλόιντ τον απορρόφησε ολοκληρωτικά, στα χρόνια μετά τον πόλεμο. Από το 1949 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60 γύρισε τέσσερις από τις έξι συνολικά μεγάλου μήκους ταινίες του, οι οποίες τον καταξίωσαν ως έναν από τους κορυφαίους δημιουργούς της κωμωδίας από συστάσεως κινηματογράφου. Υπάρχουν λίγοι σκηνοθέτες που μπορούν να πιστωθούν την επινόηση ενός νέου κινηματογραφικού είδους, μαζί με τη δημιουργία ενός *sui generis* χαρακτήρα. Ο Tati είναι ένας από αυτούς, ένας *auteur* με την εξαιρετική δύναμη να προκαλεί την παρατηρητικότητα του θεατή και ταυτόχρονα να τον διασκεδάζει. Ο αντίκτυπος, της ποσοτικά περιορισμένης φιλμογραφίας του, είναι ωστόσο αξιοσημείωτος και συνέβαλε σημαντικά στον γαλλικό κινηματογράφο όσο και το έργο των εξεχόντων κινηματογραφιστών Jean Renoir, Robert Bresson και François Truffaut. Αν και η αναγνώριση άργησε να έρθει, σήμερα θεωρείται αδιαμφισβήτητα ένας από τους μεγάλους δημιουργούς στην ιστορία του κινηματογράφου.

Ο Jacques Tati εμφανίστηκε στη γαλλική κωμωδία σε μια εποχή που τη μονοπωλούσαν ο Louis de Funès και ο André Bourvil. Η θητεία του στην παντομίμα και η αγάπη του για τον Buster Keaton, αλλά και για το «καθαρό σινεμά» του Robert Bresson, τον ώθησαν να παρακάμψει την κωμική παρλάτα και να επιστρέψει στην «καθαρή κωμωδία»: το οπτικό γκαγκ. Μπήκε για τα καλά στον χώρο του σινεμά πάνω σε ένα ποδήλατο, υποδυόμενος έναν ταχυδρομικό υπάλληλο, τον François, στο *Jour de Fête*(1949). Από τη δεύτερη κιόλας ταινία ο Tati έπλασε τον χαρακτήρα του M.Hulot, έναν τύπο πολύ διαφορετικό από τους ήρωες της κλασικής βωβής κωμωδίας. Οι βασικοί φιλικοί χαρακτήρες του Tati – ο ταχυδρόμος François στο *Jour de Fête* και ο δημοφιλής M.Hulot στα *Les Vacances de Monsieur Hulot*, *Mon Oncle*, *Play Time* και *Trafic* - βοήθησαν να αποκαλυφθεί το εγγενές χιούμορ της μάταιας προσπάθειας του ατόμου να ενταχθεί σε μια όλο και πιο μηχανική κοινωνία.

Ο M.Hulot ως κινηματογραφικός flâneur

Όπως ο Charlot του Chaplin, έτσι και ο M.Hulot είναι ένας λαμπρός κινηματογραφικός χαρακτήρας. Ο M.Hulot με τα τεράστια χέρια, που δείχνουν πιο εύγλωττα από τα χαμογελαστά χείλη του και τις αδέξιες κινήσεις, είναι μεσήλικας, εργένης, τζέντλεμαν (ολίγον μποέμ) και αδέξιος. Φοράει καπέλο, καμπαρντίνα και καπνίζει πίπα, σαν καρικατούρα Sherlock Holmes, με το παντελόνι του να φτάνει πάνω από τον αστράγαλο. Ο σοβαρός M.Hulot - το αδέξιο alter ego του Tati - κρατάει στα χέρια μια ομπρέλα σαν Εγγλέζος και στέκει με άνεση και γαλλικό στυλ δίπλα στον ρακένδυτο Charlot και στον μονίμως θλιμμένο Buster Keaton.

Ο M.Hulot, είναι ένας σοβαρός τύπος στο κέντρο ενός απελπιστικά γελοίου κόσμου, που γίνεται ακόμη πιο γελοίος αν μεγεθύνει κανείς τις λεπτομέρειές του. Τα ονόματα Tati και Hulot είναι τώρα κατ' ουσίαν συνώνυμα, και είναι ενδιαφέρον να αντιληφθεί κανείς πόσο ο άνθρωπος Tati αποκαλύπτεται στην απεικόνιση του ήρωά του. Ένας καλόβουλος και συχνά αφελής ήρωας που εξαιτίας της αδεξιότητάς του πυροδοτεί ασυναίσθητα μια σειρά καταστροφών οπουδήποτε πηγαίνει. Αλλά και ένας σιωπηλός παρατηρητής που δεν προσελκύει ούτε την αντιπάθεια ούτε τη δόξα, ο M.Hulot κρατά αποστάσεις από τα ήθη και διακωμωδεί τις δομές ενός πολιτισμού, που εδραιώνεται και κατακτά έδαφος με την τεχνολογία, τον αυτοματισμό και την κατανάλωση. Όμως περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, ο M.Hulot δεν είναι παρά ένας flâneur που περιπλανάται στη σύγχρονη μητρόπολη προσπαθώντας να εξερευνήσει τους νέους όρους που έχει επιφέρει η νεωτερικότητα.

Ο Charles Baudelaire ανέπτυξε την έννοια του flâneur, δηλαδή *«του ατόμου που περπατά μέσα στην πόλη, προκειμένου να την ανακαλύψει»*. Λόγω της χρήσης αυτής της έννοιας και των σχετικών θεωριών που διατυπώθηκαν από τον Baudelaire και άλλους φιλοσόφους για τους οικονομικούς, πολιτιστικούς, λογοτεχνικούς και ιστορικούς τομείς, η ιδέα του flâneur έχει αποκτήσει σημαντική σημασία ως αναφορά για την κατανόηση των αστικών φαινομένων και του νεωτερισμού. Ενώ αρχικά, ο Baudelaire χαρακτήρισε τον flâneur ως *«τον κομψό περιπατητή*

των δρόμων της πόλης», εντόπισε σε αυτόν την ικανότητα κατανόησης, συμμετοχής και απεικόνισης της πόλης. Ο flâneur λοιπόν, όπως και η κινηματογραφική persona του M.Hulot, ενσαρκώνει έναν διττό ρόλο στη ζωή της πόλης, πρακτικά και θεωρητικά, παραμένοντας ουσιαστικά ένας αποστασιοποιημένος παρατηρητής. Αυτή η θέση του παρατηρητή - να είναι μέρος μιας κατάστασης, αλλά ταυτόχρονα και εκτός - συνδυάζει με τρόπο οξύμωρο τις κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές, λογοτεχνικές και ιστορικές έννοιες που διέπουν τη σχέση του ατόμου και του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο Walter Benjamin εξέτασε προσεκτικά τις αλλαγές στις οποίες είχε υποβληθεί το Παρίσι μέσα στις προηγούμενες δεκαετίες. Η μελέτη πάνω στις θεωρητικές συνέπειες της μηχανικής αναπαραγωγής του έργου της τέχνης, και το ρόλο του κινηματογράφου ως νέου μέσου, ο Benjamin είδε το flâneur ασύντακτο όχι μόνο ως τον περιπατητή των δρόμων της πόλης, αλλά και ως ένα περιπατητή των εικόνων - των νέων αρχιτεκτονικών μορφών που απεικονίζουν και αλλάζουν με απροσδόκητους τρόπους την πραγματικότητα όσων περιδιαβαίνουν. Οι κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές ως απόρροια της εκβιομηχάνισης, διαμόρφωσαν ένα νέο τύπο καλλιτέχνη, εκείνου που ξεχύνεται στη μητρόπολη : «*a botanist of the sidewalk*» όπως τον χαρακτήρισε ο Walter Benjamin, δηλαδή «*ένα βοτανολόγο του δρόμου*», εννοώντας έναν αναλυτή και ειδήμονα του «υλικού» που συνθέτει τη μητρόπολη και που επιδεικνύει μια κριτική στάση απέναντι στην ομοιομορφία, την ταχύτητα, και την ανωνυμία της σύγχρονης ζωής.

Όπως είχε άλλοτε προβλέψει ο Baudelaire, παρατήρησε στην πράξη και ο Benjamin, την κίνηση των ανθρώπων στους δρόμους, ανάμεσα στις στοές (Arcades), στα περίπτερα και στις νέες σιδηροκατασκευές και τα υαλοπέτασματα, βλέποντας παντού τις αντανakλάσεις τους στο πανταχού παρόν γυαλί. Αρχικά, ο Tati ως ο ταχυδρόμος François στο *Jour de fête*, αποσυνδέεται από τις παλαιές παραδόσεις και βουτάει στις νέες. Έπειτα, στο *Play Time* ως M.Hulot χάνεται στο μοντερνιστικό Παρίσι του σιδήρου και του γυαλιού και στο *Mon Oncle* δοκιμάζει τη ζωή

με νέους τρόπους που άλλοτε φάνταζαν απίθανοι. Η φιγούρα του flâneur Tati σκιαγραφεί με γλαφυρό τρόπο την εποχή της νεωτερικότητας. Η παράδοση τείνει να ξεχαστεί και μια νέα αισθητική εμπειρία αναπτύσσεται.

Tatirama

Οι ταινίες του Tati είναι καθαρές κωμωδίες με χαρακτηριστική έλλειψη πλοκής και κυρίαρχο στοιχείο το οπτικό γκαγκ. Δεν είναι καθόλου τυχαίο άλλωστε, το ότι θυμίζουν έντονα τις κωμωδίες του βωβού κινηματογράφου της δεκαετίας του '20. Η θεματολογία τους αντλεί στοιχεία από τις συγκρίσεις των παιδιών και των ενηλίκων, της πόλης και της υπαίθρου, της παράδοσης και της νεωτερικότητας, με κοινή παράμετρο την αποφασιστική διέλευση της τεχνολογίας σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ζωής. Ο Tati θίγει σημαντικά κοινωνικά θέματα με έναν εύθυμο, έξυπνο και φαινομενικά απολιτικοποιημένο τρόπο. Στις λίγες του ταινίες ο Tati σχεδίασε ένα κινηματογραφικό σύμπαν με τέλεια γεωμετρία. Ο βασικός του ήρωας M.Huilot αποτυπώνει στις οθόνες, μια ολόκληρη εποχή: την εποχή των ευρωπαϊκών μοντέρνων καιρών, με τον άνθρωπο μικρό γρανάζι μιας τεράστιας μηχανής. Η αλλοτρίωση των μοντέρνων καιρών ποτέ δεν περιγράφηκε με τόσο διασκεδαστικό και ανάλαφρο τρόπο. Μέσα από περιορισμένο φιλμικό έργο στην παρακαταθήκη του, ο Jacques Tati σχολιάζει όλες τις εκφάνσεις της ζωής στην

εποχή της νεωτερικότητας και μάλιστα ιδιαίτερα επηρεασμένος από την Χάρτα των Αθηνών³, το περίφημο μανιφέστο στο οποίο ο αρχιτέκτονας και πολεοδόμος Le Corbusier ανέπτυξε τις θεωρίες του περί μοντέρνας πόλης.

Το όραμα του Jacques Tati, γνωστό ως Tatirama, αναπτύσσεται στους εξής θεματικούς άξονες: εργασία, ελεύθερος χρόνος και αναψυχή, κατοικία και διαπροσωπικές σχέσεις, η ζωή στη μητρόπολη, το αυτοκίνητο.

Το *Jour de fête* (1949) έχει ως θέμα τους γρήγορους ρυθμούς, που επιφέρει η νέα εποχή, στον τομέα της εργασιακής παραγωγικότητας.

Το *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) επικεντρώνεται στην έννοια της αναψυχής και στη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου.

Στο *Mon Oncle* (1958) πρωταγωνιστεί η μοντερνιστική κατοικία και εντοπίζονται οι τρόποι με τους οποίους το σύγχρονο οικιακό περιβάλλον επιδρά στις οικογενειακές σχέσεις και διαμορφώνει ένα νέο τρόπο ζωής.

Το *Play Time* (1967) στρέφεται γύρω από την εικόνα της σύγχρονης μητρόπολης και τις επιπτώσεις του μοντέρνου αστικού περιβάλλοντος στην πολιτιστική κληρονομιά και το άτομο.

Στο *Trafic* (1971) το αυτοκίνητο αντιμετωπίζεται ως μέσο ελευθερίας ή ως φορητή φυλακή.

³ Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, éditions de Minuit, 1957, (ελληνική έκδοση - σελ. 143). Πρόκειται για βασικό εγχειρίδιο του πολεοδόμου. Ανήκει πλέον στην ιστορία της πολεοδομικής σκέψης όμως η σημερινή του αξία είναι ότι πρώτον βοηθάει στην κατανόηση των στόχων των σχεδιασμών που εφαρμόστηκαν μεταπολεμικά και δεύτερον ότι δίνει απαντήσεις σε προβλήματα που εξακολουθούν να είναι επίκαιρα.

Jour de Fête (1949) Ο άνθρωπος στην εποχή της αυτοματοποίησης

Μία φορά το χρόνο, η φιλήσυχη γαλλική κωμόπολη Sainte-Sénère-sur-Indre υποδέχεται ένα περιοδεύον πανηγύρι για τον εορτασμό της ημέρας της Βασίλης. Πρωταγωνιστεί ο ίδιος ο Tati στο ρόλο του ταχυδρόμου François που αεικίνητος με το χαρακτηριστικό του ποδήλατο, μοιράζει την αλληλογραφία διακόπτοντας συχνά τα καθήκοντά του για να μιλήσει με τους ντόπιους και για να επιθεωρήσει τις προετοιμασίες της γιορτής. Όταν οι εορτασμοί ξεκινούν, ο François παρασύρεται σε μια αναμέτρηση με αλκοόλ και σε κατάσταση μέθης καταλήγει να παρακολουθεί μια αμερικανική ταινία...

Στο *Jour de Fête* επικρατεί ολοκληρωτικά η εικόνα της γαλλικής επαρχίας, κάτι που συναντάμε ξανά και μόνο σε μικρή έκταση στο πολύ μεταγενέστερο *Trafic*. Η επιλογή της συγκεκριμένης τοποθεσίας για την εξέλιξη της ταινίας δεν είναι καθόλου τυχαία, αφού η εν λόγω κωμόπολη ήταν γνώριμη στον Tati⁴. Τα πλάνα που δείχνουν την γαλλική επαρχία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφενός επειδή παρουσιάζουν μια προνεωτερική κατάσταση λίγο πριν την επερχόμενη αστική έξοδο και αφετέρου για τον ιδιαίτερο τρόπο κινηματογράφησης.

⁴ Η εμπειρία του με την απομακρυσμένη γαλλική επαρχία προέκυψε ως αποτέλεσμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Πριν από την κατοχή, ο Tati ζούσε στο Παρίσι, κάνοντας βαριετέ σε αίθουσες μουσικής και καμπαρέ. Αλλά όταν οι Γερμανοί έφτασαν στη Γαλλία το 1942, μαζί με τον σεναριογράφο φίλο του, τον Henri Marquet, βρήκαν καταφύγιο στην απομακρυσμένη κωμόπολη Sainte-Severe-sur-Indre, προκειμένου να αποφύγουν την αποστολή τους σε ένα από τα γερμανικά στρατόπεδα εργασίας. Ο Tati και Marquet εγκαταστάθηκαν στη μικρή κωμόπολη και για ένα χρόνο περίπου, απασχολούνταν σε ένα τοπικό αγρόκτημα. Κατά το χρονικό διάστημα της παραμονής τους εκεί, γνώρισαν τους ανθρώπους και τον τρόπο ζωής. Τρία χρόνια μετά το τέλος του πολέμου, ο Tati και ο Marquet επέστρεψαν στο ίδιο μέρος για τα γυρίσματα των ταινιών *L'Ecole des facteurs* και *Jour de Fête*.



Εικ. 1, 2, 3 Πλάνα της φιλήσυχης γαλλικής επαρχίας

Ο Tati χρησιμοποίησε δυο κάμερες, μια με ασπρόμαυρο φιλμ και μια με έγχρωμο, που κατέγραφαν ταυτόχρονα τις ίδιες λήψεις. Αρχικός στόχος του ήταν να σκηνοθετήσει την πρώτη έγχρωμη ταινία του Γαλλικού κινηματογράφου. Πειραματίστηκε με μια καινούργια τεχνοτροπία, γνωστή ως Thomson Colour, με την πεποίθηση ότι θα υπερισχύσει της Technicolor στη βιομηχανία του θεάματος. Κάτι τέτοιο δε συνέβη, αλλά ο Tati δεν πρόδωσε το όραμά του. Με τη χρήση stencil, προσέθεσε μικρές δόσεις χρώματος σε κάθε καρέ του φιλμ. Αποτέλεσμα της επιμονής του, είναι αυτές οι απαλές αποχρώσεις του αγροτικού τοπίου και οι πιο έντονες χρωματικές διακυμάνσεις σε συγκεκριμένα στοιχεία των πλάνων (όπως η γαλλική σημαία στο κέντρο της πλατείας και τα άλογα του carousel).



Εικ. 4, 5, 6 Η έλευση του περιοδεύοντος πανηγυριού

Η ταινία αρχίζει με την άφιξη ενός τροχόσπιτου που διασχίζει το αγροτικό τοπίο. Το τροχόσπιτο ρυμουλκεί διάφορα βαγόνια γεμάτα με εξαρτήματα και εξοπλισμό που παραπέμπουν σε πανηγύρι. Η φιλήσυχη κωμόπολη αναμένει με ανυπομονησία αυτή την ετήσια γιορτή που πρόκειται να λάβει χώρα εκεί. Και ήδη έχουμε τα πρώτα δείγματα ανατροπής της ήρεμης αγροτικής ζωής. Ένα παιδί κατασκοπεύει από το παράθυρο και βγαίνει στο δρόμο για να τρέξει πίσω από το όχημα. Τα ζώα αναστατώνονται κι αυτά με την έλευση του φορτηγού και πανικόβλητα προσπαθούν να φύγουν από το δρόμο του. Μια ηλικιωμένη γυναίκα κάνει αινιγματικές παρατηρήσεις στην κατσίκα της για όλη αυτή την αναταραχή. Αυτή είναι η μεγάλη μέρα του δημάρχου που σχεδιάζει, όλο το χρόνο, τις λεπτομέρειες της γιορτής. Η άφιξη του πανηγυριού προκαλεί αναστάτωση και ανυπομονησία σε όλους, από το δήμαρχο μέχρι τα μικρά παιδιά. Ο τρόπος κινηματογράφησης θυμίζει ντοκιμαντέρ. Ο Tatí καταγράφει σκηνές της αγροτικής ζωής σε αυτή την ήρεμη επαρχιακή κωμόπολη σκιαγραφώντας την ατμόσφαιρα της πρώιμης νεωτερικότητας, λίγο πριν την έλευση της τεχνολογικής προόδου και του εκσυγχρονισμού.

Στο *Jour de fête*, παρατηρούνται διάφορα χαρακτηριστικά του σκηνοθετικού ύφους του Tati. Η χρήση του διαλόγου είναι υποτυπώδης και τα ηχητικά εφέ παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο για την προώθηση του κωμικού στοιχείου. Η ηχητική υπόκρουση είναι ιδιαίτερα σύνθετη, αφού μουσική και διάφοροι μηχανικοί ήχοι συγχέονται με τις ομιλίες των χωρικών και τους ήχους των ζώων του αγρού. Ο Tati δεν αποσκοπούσε στη δημιουργία πλοκής αλλά στην παρατήρηση της ανθρώπινης φύσης.



Εικ. 7, 8, 9 Οι προετοιμασίες για τη γιορτή αρχίζουν

Το *Jour de Fête* έγινε κατά τη διάρκεια της αναδιοργάνωσης της Γαλλίας κατά τη μεταπολεμική περίοδο, τότε που οι Γάλλοι ήταν διχασμένοι ανάμεσα στο αίσθημα πραγματικής ευγνωμοσύνης προς την Αμερική για τη συμβολή της στην απελευθέρωση και στην εξάρτησή τους από την αμερικανική βοήθεια και το Σχέδιο Marshall. Οι Γάλλοι έβλεπαν με επιφύλαξη ορισμένες πτυχές του Σχεδίου Marshall που αφορούσαν στην οικονομία και τον πολιτισμό. Στις τέχνες, για παράδειγμα, το Σχέδιο Marshall περιλαμβάνει διάταξη με την οποία υποχρέωνε την Γαλλία να εισάγει ταινίες του Hollywood.

Για μια χώρα με μακρά ιστορία και ισχυρή εθνική πολιτιστική ταυτότητα, μια τέτοια απαίτηση έδειχνε ταπεινωτική και εγκυμονούσε κίνδυνο άκρατης αμερικανοποίησης. Έτσι, οι ταινίες του Tatí σκόπιμα θίγουν το ζήτημα του ανταγωνισμού με την Αμερική και τη νεωτεριστική ταγή να γίνονται τα πράγματα με τον αμερικανικό τρόπο. Χαρακτηριστικά στο *Jour de Fête*, οι κάτοικοι της φιλήσυχης κωμόπολης, λένε κάθε φορά που ο François κινείται ξέφρενα με το ποδήλατό του: «*Έρχεται ο François που κάνει τα πράγματα με τον αμερικάνικο τρόπο!*» Στη συνέχεια ο François χάνει τον έλεγχο του ποδηλάτου και βυθίζεται σε ένα ποτάμι, αποκαλύπτοντας την δυσκολία εφαρμογής των νέων μεθόδων. Παράλληλα, επισημαίνεται η εισχώρηση της τεχνολογίας στην καθημερινή ζωή που απειλεί να κατακλύσει την ανθρώπινη συλλογικότητα. Αυτό το θέμα φυσικά, σχετίζεται με το την αμερικάνικη επιρροή, δεδομένου ότι από τις αρχές του 20ου αιώνα η Αμερική έχει το προβάδισμα στην τεχνολογική καινοτομία και ήδη θέτει τους όρους για ένα τεχνοκρατικό μέλλον.



Εικ. 10, 11, 12 Υπό την επήρεια του αλκοόλ, ο François καταλήγει έξω από την τέντα προβολής αμερικάνικων ταινιών

Το πρώτο μέρος της ταινίας ουσιαστικά επικεντρώνεται στις προετοιμασίες της γιορτής. Όλα είναι ήρεμα στο Sainte-Severe-sur-Indre μέχρι που αρχίζει η εγκατάσταση του carousel, της λοταρίας και μιας τέντας για προβολή ταινιών. Όταν το γλέντι αρχίζει, κάποιοι ντόπιοι

παρασύρουν τον François σε ένα διαγωνισμό με κονιάκ και απολαμβάνουν ιδιαίτερα να τον βλέπουν σε κατάσταση μέθης. Υπό την επήρεια του αλκοόλ, ο ήρωας καταλήγει έξω από την τέντα που προβάλλονται κάποιες αμερικάνικες ταινίες. Έκπληκτος διαπιστώνει πως πρόκειται για ντοκιμαντέρ πάνω στις τεχνολογικές βελτιώσεις των αμερικανικών ταχυδρομικών υπηρεσιών. Οι Αμερικανοί συνάδελφοί του επιδίδονται σε επικίνδυνες δραστηριότητες πάνω σε μοτοσυκλέτες και ελικόπτερα σα να πρωταγωνιστούν σε ταινία δράσης του Hollywood!



Εικ. 13, 14, 15 Οι Αμερικανοί ταχυδρόμοι επιδίδονται σε επικίνδυνες δραστηριότητες σα να πρωταγωνιστούν σε ταινία δράσης του Hollywood!

Ο François νιώθει δέος για την προφανή επίδειξη ταχύτητας και αποτελεσματικότητας των αμερικανών ομολόγων του και επιθυμεί να εισάγει αυτή την περιπετειώδη ποιότητα και στη δική του ζωή. Μετά από την παρότρυνση των χωρικών, ο François αποφασίζει να ακολουθήσει τον αμερικανικό τρόπο διεκπεραίωσης των ταχυδρομικών του καθηκόντων. Με μοναδικό στόχο την ταχύτητα με οποιοδήποτε τίμημα και εξοπλισμό το αεικίνητο ποδήλατό του, προσπαθεί να φανεί αντάξιος των νέων μεθόδων και να προσφέρει στην μικρή κοινότητα υπηρεσίες εφάμιλλες του αμερικάνικου ταχυδρομείου.

Το αποτέλεσμα είναι μια σειρά από διασκεδαστικές βινιέτες με τον François να επιταχύνει σα να συμμετέχει σε ποδηλατοδρομίες και να παραδίδει δέματα και αλληλογραφία με ευφάνταστους τρόπους. Ένα δέμα καταλήγει κάτω από τον μπαλτά του κρεοπώλη, ένας φάκελος τοποθετείται κάτω από την ουρά ενός αλόγου και ένα άλλο καρφώνεται στα δόντια μιας τσουγκράνας. Όλες οι προσπάθειές του για να εκσυγχρονίσει την υπηρεσία του και να εισάγει τις σύγχρονες μεθόδους στα βάθη της αγροτικής Γαλλίας οδηγούν σε διασκεδαστικά ευτράπελα.

Το *Jour de Fête* μοιάζει με παρωδία των χαρακτηριστικών ταινιών του Keaton, όπου ο κόσμος αναδιαρθρώνεται γύρω από την έννοια της συνεχούς κίνησης και που παρασύρεται μέσα σε αυτή τη σχεδόν βίαιη ροή, για να ταυτιστεί εν συνεχεία με τα ίδια τα μηχανικά μέσα που προκαλούν αυτή την ασταμάτητη κινητικότητα. Έτσι κι ο Tati ξεκινάει από τις χαοτικές προετοιμασίες της ετήσιας γιορτής για να καταλήξει στην έννοια της αυτοματοποίησης.

Αυτό το επιτυγχάνει μέσω του χαρακτήρα του τοπικού ταχυδρόμου François, που προσπαθεί απεγνωσμένα να αντικαταστήσει την ανεξέλεγκτη τροχιά του με την κίνηση σε απόλυτη ευθεία, δηλαδή μια διαδρομή βασιζόμενη στα πρότυπα του αμερικάνικου στυλ. Ωστόσο, αυτή η συνεχόμενη τροχιά, διαταράσσεται από διάφορα εμβόλιμα κωμικά συμβάντα (το ενοχλητικό πέταγμα μιας μέλισσας, μια αγροτική άμαξα που εμποδίζει την κυκλοφορία, την πτώση στο ποτάμι...) Η ειρωνική αντιπαράθεση των αμερικάνικων μεθόδων παράδοσης αλληλογραφίας και της μάταιης προσπάθειας του François για αναβάθμιση της παροχής υπηρεσιών, εκφράζει μια ακούσια χιουμοριστική πλευρά πολύ συγγενή του *Burlesque* και οδηγεί τελικά στο συσχετισμό του ποδηλάτου με το *carousel* της γιορτής.



Εικ. 16, 17, 18 Ο François εκπαιδύεται και το ποδήλατό του παραλληλιζεται με το carousel της γιορτής...

Το θέμα του *Jour de fête* είναι η ψυχρότητα, ακόμη και η ανεπάρκεια σε μερικές περιπτώσεις, της σύγχρονης τεχνολογίας. Η φιλήσυχη ζωή στην απομονωμένη επαρχία κατανικάται πλέον από την ταχύτητα της νέας βιομηχανικής μαζικής κουλτούρας. Η ταινία έχει ύφος ντοκιμαντέρ που εξυμνεί την αγροτική Γαλλία και αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για μεταπολεμική περίοδο, μόνο με την προβολή του αμερικάνικου φιλμ. (Εδώ υπονοείται η εισβολή του αμερικάνικου τρόπου σκέψης και ενδόμυχα, σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, η εισβολή των αμερικάνικων ταινιών στον κινηματογράφο της μεταπολεμικής Ευρώπης.)

Η καχυποψία του Tatí για τη μοντέρνα τεχνολογία εκδηλώνεται εδώ. Η γαλλική απάντηση στην έντονη τάση αμερικανοποίησης, παρουσιάζεται με έκδηλη αμφισημία,. Με τη βοήθεια των αμερικανικών πρακτικών, η Γαλλία άρχισε να μετατρέπεται γρήγορα σε βιομηχανικό έθνος παγκόσμιου βεληνεκούς. Για πρώτη φορά στην ιστορία, η μεταπολεμική Γαλλία αποκτά συνεχώς αυξανόμενο αστικό πληθυσμό. Ως επακόλουθο της σταδιακής παρακμής της αγροτικής ζωής, οι πνευματικές αξίες αντικαθίστανται από τις υλικές. Ο Φορντισμός

και οι πρακτικές του τύπου «Χρόνος και Κίνηση» εισήχθησαν στη βιομηχανική ζωή της Γαλλίας, επιφέροντας την αποξένωση τόσο στην παραγωγή όσο και στο ανθρώπινο εργατικό δυναμικό.

Αυτό που γλαφυρά περιγράφει ο Tati στη συγκεκριμένη ταινία, δεν είναι παρά εκείνη η τάση της αναγωγής του εργαζόμενου σε «εξάρτημα» μηχανής που εμφανίζεται στη δυναμική της βιομηχανικής επανάστασης και ονομάζεται αυτοματισμός. Αυτή η περιγραφή δεν εκφράζει ούτε συμπόνια ούτε νοσταλγία. Αφού στο εξής *«η δραστηριότητα του εργάτη, που έχει αναχθεί σε μια απλή αφηρημένη δραστηριότητα, καθορίζεται και ρυθμίζεται ολόπλευρα από την κίνηση των μηχανών και όχι αντιστρόφως»*, αυτό σημαίνει ότι η βιομηχανική επανάσταση αντέστρεψε την παραδοσιακή σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και το εργαλείο, η οποία χαρακτήριζε ένα μεγάλο τμήμα στην ιστορία της εργασιακής διαδικασίας.⁵

Ήδη από το 1947 στο *L'école des facteurs*, ο Tati έχει ασχοληθεί με το θέμα του «ανθρώπινου ρομπότ», δηλαδή του ανθρώπου που λειτουργεί μηχανοποιημένα για να επιταχύνει τους ρυθμούς της παραγωγικότητάς του. Η ταινία εισάγει αυτό που θα είναι και το βασικό θέμα του Tati στις ταινίες του, δηλαδή την αυτοδιάθεση και την προσκόλληση της δυτικής κοινωνίας στην τεχνολογία. Το ίδιο το σκηνικό χρησιμεύει σαν αρένα δράσης του θέματος της ταινίας: δηλαδή αν το άτομο ελέγχει την τεχνολογία ή αντίστροφα. Ο Tati ωστόσο, δεν προσφέρει ένα ιδεολογικό σχήμα με το οποίο απορρίπτει την τεχνολογία ή την επιστήμη. Αντ' αυτού σατιρίζει τη σύγχυση μιας ανθρωπότητας που χάνεται στην υλική της πρόοδο και αναφέρει τα παραδείγματα για το πώς τα ανθρώπινα όντα έχουν γίνει, συνειδητά ή όχι, εξαρτημένα από τα επιτεύγματα της τεχνολογίας.

⁵ Απόσπασμα από τα *Τετράδια της Φυλακής*, σς. 1375, 1516 όπως αναφέρεται στο κείμενο *Ο Γκράμσι και η κριτική του αμερικανισμού* του Giorgio Baratta σε μτφσ Δημητρη Δημούλη