

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ivana Novak

Komično, narativ in filmska komedija

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ivana Novak

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Komično, narativ in filmska komedija

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

Za pomoč in vodstvo pri izdelavi dela se najlepše zahvaljujem mentorju Petru Stankoviću. Iz srca hvala Juriju za vso potrebno podporo – tudi za posredovanje Lubitschev in Chaplinov –, ter Jeli za dobro prijateljstvo. Za vse in še več hvala družini: mami, očetu in Leu, ki je bil bržkone tudi prvi, s katerim sem se smejala.

Komično, narativ in filmska komedija

V nalogi si ogledamo narativ filmske komedije skozi prizmo komičnega kot filozofskega problema. Problem opredelimo na ozadju Freudove in Bergsonove teorije. Komično zadeva razliko oziroma razcep na mestu, kjer ga ne pričakujemo, in v osnovi zadeva presenetljivo inovacijo, prekinitev z uveljavljenimi pomeni in neskladje reprezentacije. Glavni namen komedije je proizvajanje ugodja iz naslova, ki bi običajno proizvedel nelagodje. V drugem delu opredelitev komičnega vzremo skozi aparat filma, preko montažnih postopkov in pripovedne organizacije filmske komedije. Ta se s komično rabo montaže in organizacije pripovedi zoperstavlja bistvenim opredelitvam klasične filmske naracije. V sredini klasične naracije je tako mogoče uzreti njen ne-klasični, subverzivni moment. Formalni postopki komedije so samoreflektivni, ponujajo vpogled v nastajanje filmske reprezentacije in naracije, s tem pa pomena ter sprevračajo spontano, »nevidno« logiko pripovedi. Komično se v filmsko naracijo občasno umešča kot geg, ki sprevrne pripoved, spet drugič pa pelje zgodbo naprej. Slednje razumemo kot idealni postopek filmske komedije. Na primerih nekaj sodobnih komedij vidimo, da je ta postopek še vedno prisoten, pri čemer prednjači določena konservativna zagata z umeščanjem gega v pripoved. Sodobna komedija je tako manj »napredna« od klasične, ki je komično in zgodbo lepo pomešala.

Ključne besede: komično, komedija, film, narativ, geg.

Comic, narrative and film comedy

Basic focus of the assignment is to look at the narrative of film comedy by engaging the philosophical problem of »the comic« in Bergson's and Freud's theories. Here, comic is considered as the moment when we see incongruity where we least expect it. Basically, it delivers surprising innovations as it interrupts with dominant meanings and representations. The basic motive of comedy is to produce pleasure where we would ordinarily encounter uneasy affects. In the second part, we look at comic through the apparatus of film. We encounter comedy in specific film editing and certain narrative structures. By comic means of montage and narrative, film comedy subverts the general definitions of classical film narration. Therefore, we encounter the non-classical, subversive moment in the midst of classical narration. Formal procedures of comedy are self-reflective, they also generate insight into the making of film representation and narration. By doing this, comedy subverts the invisibility of film representation. Comic in film narration is regularly a gag which interrupts the flow of the story. We regard a gag which guides the story an ideal comic narrative procedure. In turn, the story becomes guided by its comic potential. On the basis of some examples of contemporary film comedies, we see that this procedure is still present. However, there is a certain »conservative« problem regarding gags which simply free the characters from certain inhibitions. It seems that contemporary comedy is less progressive than classical comedy which mixed well the story and its comic moments.

Key words: comic, comedy, film, narrative, gag.

Kazalo

1 Uvod.....	6
2 Problem komičnega pri Freudu	9
2. 1 Od vica h komediji	11
3 Komedija pri Bergsonu	21
3. 1 Razmerje do drugih umetnosti	23
3. 2 Splošnost v pripovedi	27
3. 3 Status veselja v komediji.....	37
4 H komediji v filmskem narativu.....	45
4. 1 Narativ, naracija in zgodba.....	47
4. 2 Klasična filmska naracija: pripovedni ali narativni film.....	49
4. 3 Kaos burleske	53
4. 4 Komedija indica	58
4. 5 Geg, narativ in mehanična razvrstitev dogajanja	62
5 Komično v pripovedi sodobne filmske komedije: analiza šestih primerov	72
5. 1 <i>Njuna družina (Little Fockers)</i>	75
5. 2 <i>Dekliščina (Bridesmaids)</i>	77
5. 3 <i>Odrasli (Grown Ups)</i>	79
5. 4 <i>Prekrokana noč 2 (Hangover 2)</i>	80
5. 5 <i>Kako se znebiti šefa? (Horrible Bosses)</i>	83
5. 6 <i>Seks v mestu 2 (Sex and the City 2)</i>	86
5. 7 Delni sklep k analizi primerov sodobne komedije	89
6 Sklep.....	92
7 Literatura	96

1 Uvod

Filmska komedija tvori enega od najbolj razširjenih žanrov: stoletje filma prinaša vrsto raznolikih artikulacij, podžanrov in obdobj (zgodnja ali nema filmska komedija, komedija komikov, *screwball*, romantična in glasbena komedija in tako naprej). Obenem gre pri vseh teh prijemih, če sledimo ključnim teoretskim oziroma filozofskim podvzetjem komedije, za določene ponavljajoče se strukture; množtvu domala nepreglednih artikulacij je mogoče podeliti določen koncept. Filozofija prinaša vrsto opredelitev, ob čemer morda najbolj bode v oči prav to, da so te tako razvejane in nikdar v celoti ne povzamejo »bistva« komičnega. Zato je mogoče že uvodoma reči, da komično predstavlja problem: smejemo se in čutimo zadovoljstvo, pa ne znamo opredeliti tega, kaj natanko naj bi bil objekt, ki nas je v to smer sploh premaknil: kaj vzremo, ko je nekaj komično? Preprosta razlaga, da ob tem občutimo ugodje, ni dovolj. Z raziskovanjem tako začnemo na osnovi filozofskih opredelitev, ki komično tudi predstavijo kot teoretsko zagato, kot izmuzljivi objekt. Gre predvsem za razprave Henrija Bergsona, Sigmunda Freuda in Alenke Zupančič, ki je v sodobni filozofiji obudila konceptualni rob mišljenja komedije. V nalogi nas nadalje zanima, kako na podlagi teh opredelitev od komičnega h komediji, ki je vedno nek kontinuum komičnega, torej komično, vpeto v zgodbo, ali še, komično, ki mu je podeljeno telo in torej življenje, če si privoščimo takšen izraz.

Premik od komičnega k filmski komediji je temeljni raziskovalni, konceptualni problem magistrske naloge. Na tem mestu je mogoče oblikovati naslednje temeljno raziskovalno vprašanje: kako je mogoče konceptualizirati komično v okvirih filmskega narativa oziroma pripovedi? Namen naloge je pojasniti in analizirati možne interpretacije zveze med narativom in komedijo, česar se bom lotila prek povezovanja teorij komičnega, komedije in narativa. Naloga zadeva problem vznika, obstoja in ohranjanja komičnega v filmskem narativu, analizo njegovega pojavljanja skozenj ter specifičnih narativnih postopkov, ki bodrijo nastop komičnega.

To velja natančneje in bolj konkretno pojasniti. Filmska komedija je strukturirana tako, da komično ohranja skozi vso pripoved. Po daljšem prvem delu, v katerem bomo preleli nekaj teorij komičnega in komedije, bomo skušali zapopasti narativne postopke, ki so značilni za komedijo v filmskem mediju. Pri tem poudarimo, da komedija v filmskem mediju zadeva organizacijo podob (šele kasneje ob nastopu zvočnega filma tudi organizacijo zvočnih komičnih učinkov in komičnega dialoga). Narativ je torej v osnovi vpet v ta dispozitiv, ki ne obstaja onstran filmske tehnike. Zato si velja natančneje ogledati zlasti postopke zgodnje

neme filmske komedije oziroma burleske, ki že prinaša določen preobrat v razumevanju subjektivnega in objektivnega sveta, uvodoma recimo: uveljavi v novem mediju neko subverzijo običajnih pomenov in reprezentacij. Komično, ki se vpne v zgodbo, pa v nadaljevanju razvoja filma tvori eno od večjih zagat, in sicer tudi z vidika filmske teorije komedije. Gre za – morda za nas najbolj bistveno – vprašanje, kako si komično prisvoji narativ. Enostavno rečeno, v mnogih filmih imamo dovolj duhovitih momentov, celo komičnih prizorov, ki pa v luči celotne zgodbe ne pomenijo nič več kot to, da ponudijo začasno sprostitev od širšega, »globljega« vprašanja, povezanega z glavnim dramatičnim zapletom. V filmski komediji gre, po drugi strani, za zaplet kot komičen, za prepojitve zgodbe s komičnim, kar v principu pomeni to, da morajo očitno biti angažirani nekateri narativni mehanizmi, ki so lastni zgolj temu žanru. Od nadaljnega raziskovanja pričakujemo izostritev narativnih mehanizmov, ki pripadajo izključno tej zvrsti. Ali so decidirano komični ali ne (ali si komedija izposoja momente iz drugih žanrov) – to bomo pretresli v nalogi.

Eno od podvprašanj je, kako komedija s temi mehanizmi proizvaja ugodje, kar je, če sledimo krovni tezi Sigmunda Freuda, tudi splošen namen te in njej sorodnih metod (vica, humorja, ironije). Vprašanje zadeva zagato, kako komedija zaobide bolečino in prikaže svoj objekt v luči ugodja. Pri tem je bistven način, kako obravnava svoj material, ki sam po sebi ni veseljaški, marveč še kako tvori nelagodje. Freudova razprava *Vic in njegov odnos do nezavednega* je bistvena za konceptualizacijo komedije, ker med drugim pokaže, da so za vznik komičnega potrebni določeni pogoji, na primer izolacija od potencialne afektiranosti.

Cilj naloge je z analizo tehnik narativa filmske komedije v luči vprašanja komičnega problemsko pristopiti k »večni« teoretski zagati v zvezi s komedijo in izpostaviti možne odgovore na to, kaj v narativu – natančneje, v filmskem narativu – omogoča vznik komičnega.

K raziskovanju bom sprva pristopila s pomočjo kvalitativne, primerjalne analize sekundarnih virov (znanstvenih monografij, analiz, člankov), ki bodo služili kot teoretsko izhodišče za kritično refleksijo raziskovalnega problema. Ta del naloge je mogoče opredeliti kot teoretskega, natančneje, primerjalnega, ker v njej med drugim pod drobnogled jemljem razmerje med dvema konceptoma, ki se v teoretskih virih pojavljata predvsem v domeni dveh (pogosto ločenih) polj: komičnega in narativa oziroma organizacije filmske pripovedi. Na eni strani pojem komičnega obravnavajo predvsem filozofska, teoretsko-psihoanalitska besedila. Osnovne teorije, ki osvetlijo pojem komičnega, so tista Henrija Bergsona, Sigmunda Freuda

in Alenke Zupančič. Filmski narativ je predmet zlasti naratološkega raziskovanja, ki tvori tudi konstruktivna presečišča z zgoraj omenjenimi filozofskimi razpravami. Gre tudi za dela Davida Bordwella, Pascala Bonitzerja, svojevrstnega pogleda Gillesa Deleuza na določene vidike filmske komedije.

Naloga je v osnovi teoretska, vendar ukvarjanje s komedijo tudi v teoretskem delu naloge terja vpeljavo primera. Ta bo služil bodisi kot ponazoritev določenega teoretskega pogleda bodisi kot izhodišče za nadaljnjo diskusijo. V nalogo bomo sproti vpeljevali tudi nekatere opise konkretnih komičnih sekvenc iz filmov.

Poudarimo še, da je filmska komedija kljub svoji razširjenosti in razvejanosti imela določeno zlato obdobje. Gre za obdobje klasičnega hollywoodskega filma, ki ni prinesel zgolj največjih imen v zgodovini filmske komedije. Zgodovinsko gledano je utemeljil filmsko komedijo nasploh. V razmeroma širokem in razvejanem segmentu klasične hollywoodske komedije, ki se razdeljuje v mnoge podžanre, je kot temeljne avtorske reference na tej točki mogoče izpostaviti zgolj nekatere: Charlieja Chaplina, Busterja Keatona, Ernsta Lubitscha, brate Marx. Iz filmov slednjih, pa tudi drugih režiserjev oziroma komikov, bom črpala nekatere reprezentativne organizacije filmske pripovedi v žanru komedije.

Sklepno poglavje prinaša še pretres sodobne komedije, natančneje, študijo petih primerov. Metoda za izbiro primerov je uspešnost komedij, njihov svetovni blagajniški izkupiček, ki ga bom preverjala na več spletnih straneh. Na njihovi podlagi bomo skušali komedijo aktualizirati in preveriti, kako komični postopek obstaja v sodobni kinematografiji, pa tudi, kakšne vsebinske nasledke ima njihov pripovedni mehanizem.

2 Problem komičnega pri Freudu

Kolikor obračamo, se komedija vedno kaže kot trn v peti vseh mogočih ved. Tozadevni paradoks, če ga orišemo zelo na hitro, bi lahko povzeli z vprašanjem, kako je lahko komedija tako nemogoč objekt analize, saj vendar učinkuje tako enostavno, lahkotno itn. Zdi se, da se ta zagata kaže že v vsakodnevni recepciji komedije. Če je komedija dobra, tvori neznansko ugodje; če je slaba, iz kinodvorane, gledališča izstopimo veliko bolj nezadovoljni, kot če bi pravkar izkusili slabo dramo ali tragedijo. V slednjem zaznamo vsaj trud in delec ideje, ki bi jo bilo mogoče boljše prikazati, pa bi izdelek proizvedel neko ugodje. Komediji gre, po drugi strani, izključno za ugodje, če ohlapno povzamemo tezo Freudovega temeljnega dela *Vic in njegov odnos do nezavednega* (Freud 2003). Če ni ugodja, ni komedije. Od komedije zahtevamo točno določeno stvar in publiki je dovolj hitro jasno, ali komedija svojemu namenu zadosti ali ne. Načeloma velja, da je tragedija umetnost vzvišenega, komedija pa umetnost nižjega in nižja umetnost (Kmecl 1977). Videti pa je, da je umetnost komedije prav toliko, če ne še bolj zahtevna kot tista tragedije.

Če parafraziramo Freuda, ki vic v uvodu k razpravi predstavi kot vsesplošno zanimiv dogodek, ki igra veliko vlogo v psihičnem življenju: komedija ima »zelo poseben in naravnost fascinanten čar«; novica o tem, da se v mestni kinodvorani ali gledališču igra dobra komedija, deluje kot »najnovejša novica o zmagi« (Freud 2003, 19). V tem ni nič nenavadnega, če sledimo Freudu, saj so komično in sorodni pojavi, kot so humor, vic in ironija, namenjeni pridobivanju ugodja. Izogibanje neugodju in pridobivanje ugodja so procesi, ki igrajo glavno vlogo v psihičnem življenju (Freud 2003). Zaplet teorije je torej mogoče začutiti v momentu diskrepance med lahkotnim učinkom komedije in težavnostjo artikulacije, kako je do tega ugodja sploh prišlo.

Filozofija komedije ima zato težavno nalogo. Dolar zagato opiše v razmerju komedije do določene filozofske tradicije, ki želi razločiti videz od bistva. Če iščemo bistvo komedije, potem smo v nevarnosti, da sami izpademo komični, saj je lahko naše iskanje zgolj nov videz prav zato, ker zatrjujemo, da smo našli bistvo (Dolar 2004, 257-8). Vogrinc trdi podobno: kdor brklja po tkivu komedije, je že v njeni nemilosti, saj komedija vselej spodnaša svoje domnevno tkivo. Če strnemo, mehanizem komedije zadeva vztrajnost spodnašanja, sprevračanja pomenov (Vogrinc 1989, 172). Dovolj uveljavljen predsodek proti teoriji komedije je tudi ta, da čim brkljamo po mehanizmih komedije, izničimo njen poglobitni namen (Mast 1973, 3).

Morda ni odveč, če uvod v analizo filmske komedije napravimo s pretresom tega vztrajnega problema in skušamo osvetliti, zakaj bi utegnil biti objekt komedije tako nemogoč. Komičnega, duhovitega, šale, vica, humorja in ironije se drži ideja o spontanosti in hipnosti. V tem je moč videti enega izmed razlogov, zakaj se ti fenomeni upirajo sistematizaciji, kategorizaciji, konceptualizaciji. Freud v uvodu v *Vic* navede več interpretacij, ki na komično in sorodne pojave zrejo tako, da nanj navežejo pojme, kot so hipnost, presenečenje in spontanost. Dva vidika, s katerima so teoretiki pred Freudom skušali strukturi in učinku vica podeliti pojem, sta med drugim »osuplost in razsvetljenje« (Freud 2003, 16). Freud pri tem v razpravo vplete tudi opredelitev šale v *Kritiki razsodne moči* nemškega filozofa Immanuela Kanta. Dodajmo, da Kant v tem ključnem delu o estetiki o šalo spregovori na kratko. Učinek šale gre pripisati nenadnemu preobratu. Napeto pričakovanje se nenadoma razblini v nič. Šala, miselna igra, za trenutek prevara, je hipna prevara. Zadeva zgolj en hip, njen učinek pa je naposled v tem, da nasprotje, ki ga je šala vsebovala, še nekaj časa igrivo poskakuje od enega k drugemu (Kant 1999). Osuplost se umešča na raven nesmisla, razsvetljenje pa na raven smisla, ki preseneti. Sprva smo nad poanto vica osupli, nato sledi njegovo razumevanje. Pri slednjem gre za trenutek uvida »smisla v nesmislu«. Freud v uvodu poudarja, da ta formula nemara še najlepše izostri postopek vica, »vic vica«, ki ga Freud kasneje v razpravi še dodatno pre-formulira (Freud 2003). Vrhunec nima trajnejše razsežnosti razen te, ki jo po koncu šale izpriča neko časovno omejeno zabavanje, smejanje. Kritično točko vica, točko, na podlagi katere se vic upira temu, da bi ga zvedli na eno formulo, je tako mogoče videti v proizvodnji novega pomena iz (denimo) dveh nasprotij, dveh poprej ločenih sistemov pomenjanja. Freud se v opombi o nesmiselnih vicih dovolj lepo izrazi, da vic za hip prehiti razumevanje, kar je nemara moč navezati na vic nasploh (Freud 2003, 148). Ali še, vic je z določeno miselno ali besedno povezavo proizvedel novost, ki na neki ravni figurira kot bistvo, ki je lastno zgolj pojavu vica.

Če zaenkrat pristanemo na opredelitev, da je poanta vica uvid smisla v nesmislu, da je torej vic šel nasproti utečeni, spontani logiki stvari z namenom, da bi proizvedel novost in v njej ugodje, potem ni težko razumeti zagate, v kateri se znajdemo, kadar skušamo tovrstne pojave zajeti s pojmom. Vic je nekako sprt z artikulacijo vica onstran polja, ki ga je vic s svojo tehniko začrtal. Kako torej zajeti »smisel nesmisla« oziroma tisto, kar ta postopek proizvede kot svoj učinek – ugodje v vicu, komičnem?

Freudova razprava prinaša izčrpen pretres zadevnega vprašanja, je pa to tudi besedilo, ki širše gledano velja za enega od temeljnih del utemeljitelja psihoanalitske vede. Očrtajmo še, kako

se naš naslovni problem komičnega sploh umešča v to razpravo. Poglavitni objekt Freudove analize je pojav vica v njegovem oziru na človekov psihični ustroj in na njegovo družbeno dimenzijo. Če poenostavimo, pri tem Freudovem projektu gre za prikaz bolj ali manj institucionaliziranih, torej kulturnih vzvodov pridobivanja ugodja (ti načini so vic, humor in komika), ki se je izgubilo s samo konstitucijo človeka v družbeno, kulturno bitje. Metode vica, humorja in komike v principu vračajo k otroškemu ugodju, ki je izginilo z vstopom v »odraslo življenje«, v jezik, ki ga spremlja vzpostavitev inhibicij oziroma prisil in kritik (Freud 2003). Čeravno imajo vic, humor in komika po Freudu isti cilj, se njihovi mehanizmi dovolj razlikujejo, da jim je Freud tudi podelil različne koncepte.

Obravnavati velja tisto nianso Freudovega razumevanja, ki je blizu komičnemu. Ta prinaša tezo o tem, da je vic metoda, ki iz ene točke ponovno doseže izgubljeno ugodje.

2. 1 Od vica h komediji

Drugi del *Vica* prinaša sintetične ugotovitve na podlagi prvega, analitičnega dela, kjer Freud pretrese raznolike tehnike vicev. Kljub temu, da so tehnike živopisane in je vic mogoče tvoriti na tisoč in en način, Freud v sintezi vse te tehnike zajame v eno samo formulo: vic doseže ugodje z odpravo inhibicij (Freud 2003). Linijo njegove argumentacije velja opisati nekoliko natančneje.

Freud v tem delu loči med vicem (*der Witz*), igro in šalo (*der Scherz*) ter slednja pojava prikaže kot predstopnji vica. Igra se pojavi v otroštvu, ko se otrok še uči uporabljati besede in povezovati misli. Otroška igra je polje doseganja ugodja, kjer ne veljajo smiselne povezave stavkov in uveljavljeni pomeni besed. Otroška igra se zaključi v tistem momentu, ko nastopi »razumnost«. Ob pojavu kritike je igra zavržena kot nesmiselna, absurdna in zaradi nje postane tudi nemogoča. Otrok se tedaj preneha igrati. V odraslem življenju ima šala podobno razmerje do razumne razvrstitve besed v stavke, kot ga je imela v otroštvu igra. Šala nastopi kot nesmiselna povezava med besedami ali mislimi. Ta pojav ugodje proizvede zato, ker odvrže inhibicijo; slednjo je mogoče opredeliti kot določeno zapoved smiselne povezave na ravni stavčne ali miselne konstrukcije. Šala tako vrača tisto ugodje, ki se je bolj svobodno uveljavljalo v obdobju pred nastopom inhibicije. Gre za tehniko, ki je podobna tehniki vica, toda med njima ne gre postaviti enačaja. Pri vicu gre namreč za »postopek, kako zagotoviti uporabo teh sredstev, ki prinašajo ugodje, proti ugovoru kritike, ki hoče ugodje odpraviti« (Freud 2003, 140). Če je šala omogočila bolj ali manj spontano uveljavitev ugodja kljub

inhibiciji, potem je vic preišljena metoda, s katero se je mogoče zoperstaviti inhibiciji in prav z obrambo pred kritiko omogočiti ugodje.¹ Zato po Freudu vrhunec ugodja v vicih prinašajo tisti vici, ki jasno izražajo tendenco po odstranitvi ovir in osvoboditvi ugodja, ki iz tega izhaja. Freud vice s to tendenco tudi poimenuje »tendenciozni vici« (Freud 2003).

S tem še nismo prišli do ključne Freudove poteze. Tako za postavitev kot za ohranjanje inhibicije je potreben določen psihični izdatek, kar bi lahko z bolj preprostimi besedami (zopet na ravni besedne ali miselne konstrukcije) pojasnili kot napor, da govorimo, mislimo, delujemo na razumen način, pri tem upoštevamo kulturne zapovedi in prepovedi. Na ta izdatek vic (zlasti tendenciozni) tudi najbolj računa. Gre za to, da vic samo dejstvo, da ta investicija obstaja, ta »napor« inkorporira v svoj proces transformacije uveljavljenih pomenov in z njimi povezanih inhibicij.² Šele na ozadju izdatka, ki bi ga angažirali v običajnih okoliščinah, vic proizvede svoj zasuk: nas prikrajša za izdatek, ga z različnimi tehnikami prihrani in s tem vrača k otroškemu ugodju. Če vpeljemo Freudovo definicijo, ugodje v tendencioznem vicu izhaja iz »prihranka izdatka za inhibicijo in zator« (Freud 2003, 129). V zvezi s Freudovim vicem velja izpostaviti zlasti to načelo, ki kasneje tvori tudi hrbtenico Freudovih sklepnih definicij vica, humorja in komike. Gre za načelo prihranka. To je tisto, kar omogoča nastop ugodja. Ugodje v vicu se tako meri po prihranku izdatka, ki bi ga v običajnih okoliščinah, zunaj vica morali angažirati zato, da ne bi zdrsnili v »kulturno« nelagodje.

Formulo vica je mogoče dodatno pojasniti s krajšim pregledom načinov, ki jih različne tehnike vicev angažirajo za prihranjanje tega napora. Ugodje pri tendencioznem vicu izhaja iz »zadovoljitve neke tendence, katere zadovoljitev bi sicer izostala« (Freud 2003, 127). Tendenciozni vic zaobide zunanjo oviro ali prepreči vzpostavitev notranje ovire. Ker je za obe vzpostavitvi ovir potreben določen napor, tendenciozni vic proizvede toliko večje ugodje, na kolikor bolj učinkovit način ta napor prihrani. Pri nedolžnem vicu je stvar malce obrnjena. Nedolžni vici večinoma prinašajo besedne igre, denimo zamenjave besed na podlagi njihove zvočne podobnosti. Gre za lagodni postopek, ki je v nasprotju z »resno uporabo besed«. Pri razumnem govoru je vedno potreben določen napor, saj besede izbiramo po kriteriju pomena. Nedolžni vic pa omogoči tozadevni eksperiment, igro. Premeša dva predstavnata kroga, ki sta povezana z uporabo enake besede ali dveh podobno zvenceh besed. Vic se tu »poslužuje

¹ Freud na to dovolj jasno pripomni, da iz postopka izbire gradiva ni mogoče sklepati na nobeno splošno pravilo. Postopek zadeva izbiro takšnega besednega gradiva ali miselnih situacij ter takšno njihovo razvrstitev, ki omogoči, da staro gradivo in situacija prestaneta preizkus kritike (Freud 2003, 140).

² Freud v prvem delu to ugodje naveže na kratko formo vica. Sama kratkost vica že učinkuje v smeri prihranka izdatka (Freud 2003).

takega sredstva povezovanja, ki ga resno mišljenje zavrača in se mu skrbno ogiba« (Freud 2003, 130). Pri nedolžnem vicu velja izpostaviti še, da ugodje ne tvori toliko vsebinska povezava, ampak že samo dejstvo, da je mogoče to povezavo sploh napraviti. Tako je prav tehnika vica tista, kateri se naposled najbolj smejimo. Ugodje izvira iz tega, da je mogoče videti smisel tam, kjer ga običajno ne vidimo ali ga ne bi smeli videti. Pri tej skupini vicev gre torej za to, da obnavlja staro svobodo in funkcionira kot razbremenitev od prisile.

Druga skupina vicev zadeva tehnike unifikacije, sozvočja, večkratne uporabe, modifikacije znanih fraz in aluzije na citate. Ugodje nastane zaradi prepoznanja starega, ponovnega odkritja znanega. Ti vici prihranijo novost in s tem nevarnost, da bi se vzpostavile nove ovire. V principu so sestavljeni tako, da vzpostavijo pričakovanje novega, ponudijo pa nekaj znanega, zato zadevajo prihranek pri šele prihajajočem psihičnem izdatku (Freud 2003, 138). Obenem se veselje stopnjuje, če je pri tem postavljena ovira, ki šele povzroča psihični zastoj, ki je z aktom prepoznanja odstranjen (Freud 2003). Če strnemo, takšen vic iznajde svojo lastno oviro, da bi jo lahko tudi premagal.

Tretja skupina tehnik vica večinoma zadeva miselne vice; gre za tehnike miselne napake, premestitve, absurda, prikaza skozi nasprotje itn. Miselnim vicem najpogosteje pravimo absurdni, nesmiselni. Freud poudari, da nesmisel, ki ga tvori vic, v običajnih okoliščinah funkcionira kot vzvod nelagodja. Logika zavrača takšno povezovanje besed ali misli, ki se ne ozirajo na pogoj smisla. Ugodje v tej skupini vicev izhaja iz uvida, da smo se uspešno izmaknili kritičnemu umu, prisili kritike (Freud 2003).

V tem delu razprave se nahaja tudi kritika tistih formul vica, ki so hotele v vicu videti proizvodnjo smisla v nesmislu, razvrstitev osuplosti in razsvetljenja. Na podlagi psihogeneze vica se Freud zavzame za to, da razsvetljenje vica, njegovo presenečenje, *punchline* služi zelo specifičnemu namenu vica, namreč temu, da obrani ugodje pred odpravo s strani kritike. Torej: vic in do neke mere tudi šala se razlikujeta od igre ali drugih načinov pridobivanja ugodja po tem, da je nesmisel v njunem okviru dopusten oziroma preiščen. Lahko bi dejali, da je ugodje v njima formalizirano, saj gre za jezikovni vzvod, ki je osvobojen prisile – v nasprotju z jezikom, ki ga uporabljamo običajno in ga zaznamuje določena prisila. Vic opredeljuje določena dvostranskost, dvoličnost, saj nesmisel ohranja na strani ugodja »zahvaljujoč večpomenskosti besed in mnogovrstnosti miselnih relacij« (Freud 2003, 184). Ponovimo torej, da vic omogoči ugodje v nesmislu, ta nesmisel pa lahko naposled strne v novi smisel ali pa smisel tudi povsem opusti. To se dovolj lepo kaže v primerih absurdnih vicev, ki

se jim smejimo, pa četudi ne prinašajo trenutka kratkega stika, razsvetljenja. Ugodje je tudi pri absurdu povezano z njegovo osvobajajočo dimenzijo, s Freudom rečeno, z vračanjem k otroškemu ugodju.

Tendenciozni vic je tudi v tem pogledu vrhunec vicev, saj se v celoti »postavi v službo potlačenih tendenc« (Freud 2003, 144). »Smiselni del«, ost vica je tako v službi podkrepitve, obrambe ugodja. Misel, ki je bila lahko oblikovana že v šali, se s transformacijo v vic povsem upre kritiki, ki bi rada v predmetu vica videla nelagodje (Freud 2003). K vicu se bomo na koncu tega poglavja še vrnili in predlagali, kako je mogoče komedijo uzreti prek aparata vica.

Problem komičnega v tej razpravi sprva zadeva komiko kot spontani pojav. To še nima posebne zveze z »inscenacijo« komičnega, ali drugače, z umetnostjo komedije, vsebuje pa nastavke, ki za obravnavo komedije niso nepomembni. Po Freudu je komično pojav, ki je soroden vicu, saj sta obe metodi uperjeni v pridobivanje ugodja. Poudarimo pa razliko, ki jo v samem začetku izpostavi Freud: »Vic se naredi, komiko pa se odkrije« (Freud 2003, 193). Pri tem spomnimo na družbeno dimenzijo vica. Ugodje v vicu je pridobljeno zgolj tako, da je posredovan drugi osebi, medtem ko komično *najdemo pri* drugi osebi. Prva vrsta komičnega, ki jo vpelje Freud, je zato naivnost. Naivnost je komična zato, ker vidimo, da oseba, ki proizvaja naivnost, nima določene inhibicije, ki jo mi imamo (Freud 2003, 194). Če bi to na hitro hoteli zvezati z aparatom vica, bi lahko dejali, da komična oseba nastopa kot tista figura vica, ki uveljavlja svoje ugodje brez inhibicij. Vic je torej v prvi vrsti forma, »beseda«, komično pa se odkrije, je odkritje.

Naivnost dojamemo kot komično zgolj pod dvema pogojevoma: prvi je ta, da naivnež ni opremljen z inhibicijo, drugi pa ta, da je z njo opremljen opazovalec. To na kratko pomeni, da izključno pri slednjem tudi pride do dobička ugodja. Ključno za komični učinek je, da se naivnež svojega pomanjkanja inhibicij ne zaveda, da se določen nesmisel uveljavlja mimo vednosti njegovega nosilca (Freud 2003). Takšna vrsta komičnega ugodja je razmeroma nedolžna in ni uperjena v ponižanje nosilca, kot to velja pri drugih komičnih tehnikah. Gre prej za najdbo svobodnega upravljanja z besedami, mislimi, dejanji pri drugem, na primer otroku, ki je najboljši primer bitja naivnosti, saj so mu še prihranjene določene inhibicije, ki pri odraslem nastopajo kot ovira na poti do ugodja. Po tej plati še ne gre za komično v tistem pomenu besede, ki jo skušamo dojeti v tej nalogi. Naivnost je morda mogoče razumeti kot nekakšno predstopnjo komičnega.

Freud komičnemu pripiše izjemno široko območje izvora: »...najdemo ga v osebah, in sicer v njihovih gibih, postavah, dejanjih in značajskih potezah, izvorno najbrž zgolj v telesnih, kasneje pa tudi v njihovih psihičnih lastnostih oziroma v njihovem izražanju« (Freud 2003, 201). Osnovni primer komike je komika giba. Sledi Freudova opredelitev komičnega. Objekt, ki proizvaja komični učinek, zadeva odkritje, sprevid, ki izhaja iz primerjave med proizvajalcem komike in našo predstavo potrebne investicijske energije za izpeljavo določene reči: giba, stavka, dejanja. V primeru komičnega giba so smešni tisti gibi, ki se nam zdijo preveliki ali neprimerni in pretirani; gibi, ki so se v postopku primerjave izkazali kot odvečni. Komično presenečenje izvira iz nesorazmerja med izdatkom, ki ga pričakujemo, in izdatkom, ki je bil vložen v dejansko izpeljavo giba. Nesorazmerje med dvema izdatkoma postane prosto za nadaljnjo uporabo in sprostitvev. Freud to razliko označi kot »neuporaben presežek« (Freud 2003, 206). Freudovo tezo je tako mogoče strniti v to formulo, da ugodje v komiki izhaja iz prihranjenega izdatka pri predstavljanju oziroma investiciji. Ali še, prihranek, ki je v vicu zadeval inhibicijo, pri komiki zadeva predstavljanje (Freud 2003). Ko smo v določenem socialnem odnosu, primerjamo našo investicijo in investicijo drugega, komično ugodje pa nastopi, ko naša investicija skrepeni v »premalo« ali »preveč« v razmerju do investicije drugega.

Smejimo se: »prevelikemu izdatku«, »pretiranemu«, »neprimernemu«, »spremljevalnemu« (kjer ne bi smelo početja nič spremljati), »neuporabnemu presežku«, »nenujnemu«, »nesmiselnemu«, »nesmotrnemu« (Freud 2003, 202). Gre torej za najdbo »premalo« ali »preveč« tam, kjer pričakovanje in dejanska izpeljava tvorita enačaj. Komično vidimo, ko se ta enačaj zamaje, ko preneha biti enačaj. Freudovo formulo komičnega je tako mogoče povzeti s formulo, da se to pojavlja kot učinek odkritja razlike na mestu, kjer bi pričakovali določeno enotnost in skladnost.

Ta razlika po Freudu izvira iz primerjave, toda videti je, da je to izvor komičnega zgolj v spontanah okoliščinah. Freud: »Odkritje, da je v naši moči, da drugega prikažemo v komični luči, nam odpre dostop do neslutenega dobička komičnega ugodja, in predstavlja začetek zelo izoblikovanje tehnike« (Freud 2003, 201). Če torej na hitro uvedemo komedijo kot umetnost, ki je namenjena proizvodnji komičnega ugodja, bi lahko njeno proceduro opredelili na naslednji način. Komedija tej primerjavi, ki pri Freudu zadeva pogoj za sprevid komike, ponudi okvir, zgodbo, odvečno ali nesmotrno vpne v razmerje med liki itn.

V nadaljevanju izpostavimo nekaj komičnih tehnik, ki so namenjene temu, da »se nekaj prikaže v komični luči« (Freud 2003, 210). Funkcija teh tehnik je enaka, gre torej za pridobivanje ugodja iz naslova prihranjene predstave investicije. Mehanizmi produkcije slednjega pa so od tehnike do tehnike različni. Te tehnike so *posnemanje, karikature, parodije* in *travestije*, s slednjima povezano *razkrinkanje* ter *situacijska komika* (Freud 2003).

Skupna poteza karikature, parodije in travestije ter razkrinkanja je ponižanje izbranega objekta: »/.../ so usmerjene proti osebam in objektom, ki si lastijo avtoriteto in spoštovanje, ki so torej v nekem smislu vzvišeni« (Freud 2003, 211). Iz razmeroma bogatega opisa produkcije komičnega ugodja z naštetimi tehnikami izločimo eno, ki se zdi za našo nalogo najbolj indikativen. Gre za Freudovo opredelitev moči *karikature*.

Karikatura doseže komičen učinek s tem, da celoten objekt zvede na eno samo potezo, jo izolira, poudari. Freud tu izpostavi dvojje. Prvič, ta izolirana poteza se razširi na ves objekt (Freud 2003). Freudovo tezo velja dodatno izpeljati. V karikaturi je porušeno notranje razmerje samega objekta prikazovanja. Pričakovali smo harmoničen prikaz osebe, dobili pa smo osebo in objekt, ki pahne iz ravnovesja. In drugič, komičnost poteze je ostajala prezrta, dokler je karikaturistična gesta ni izolirala od celostne podobe. Karikirana poteza torej ni nujno komična po sebi (Freud 2003). Ali še, komično je razmerje med potezo in osebo. Obenem ni nujno, da poteza že v stvarnosti izstopa iz podobe kot opazen odvečen element. Komični učinek je odvisen prav od te geste, od popačenja razmerja. Ali še, komična gesta v tem primeru sploh šele vzpostavi neko šepavo razmerje. Oseba se je prej kazala kot-takšna, celovita. Karikaturistični poseg je mogoče razumeti kot prelom osebe, razcep na popačeno potezo in njen preostanek, ki je učinek porušene enotnosti.

Poudarimo, da že pri Freudu zaznamo to, da komična tehnika privede ospredje element, ki nepovratno prizadene celoto, v katero se je poteza prej naravno umeščala in s tem izvede denaturalizacijo harmonije, za nazaj podčrta »kot-da« njene skladnosti in enotnosti. Element, za katerega se je zdelo, kot da je v harmoniji z drugimi potezami in po naravi sodi v celovito podobo neke osebe, izpostavi kot presežek, ki ga ni mogoče umestiti nazaj v osebo.

Komična gesta tako izumi objekt, ki ga je zmožno reproducirati; izumi svoj lasten objekt reprodukcije, če strnemo Dolarjevo tezo (Dolar 2012). To pomeni, da njena tehnika vpeljuje v predstavljanje določeno novost. Karikatura naredi, da v osebi vidimo nekaj, česar prej nismo

videli ali celo nismo smeli videti. Ali še, ob karikaturi je dovolj eksplicitno, da gre za popačenje: narisana podoba ne ustreza dejanski podobi osebe.

Hrvoje Turković ta pojav obravnava z epistemološkega vidika. Pri karikaturi sprva opazimo, da risba s poudarkom določene poteze dodatno okrepi nek razločevalni element osebe. Gre za moment, po katerem se oseba razlikuje od drugih oseb. Pri tem eliminira ne-ključne poteze in izpostavi zgolj eno samo. Lahko bi dejali, da karikaturist s tem, ko poudari potezo, pomaga prepoznati osebo. Na eni strani nekaj okrepi, poveča oziroma popači, na drugi strani pa tudi nekaj odstriže in prikrajša. Turković kot predmet tega prihranka vidi investicijo, ki bi jo morali v običajnih okoliščinah vložiti za to, da bi v podobi prepoznali določeno osebo. V kaotičnem univerzumu najde točko, s katere bo prepoznavanje lahko, njen namen je dojetje na točno določen način. To pomeni, da karikatura izloči množstvo interpretacij in se osredotoči na iskanje enega samega pogleda, pogled namesto nas fiksira na eno potezo. Ustvarjanje karikature ni enostavno po sebi, saj preureditev predmeta meri na točno določeno reakcijo. Pri karikaturi tako nimamo opravka zgolj s posnemanjem določenega predmeta in lajšanjem prepoznavne, temveč z »interpretativnim moduliranjem« (Turković 1989, 162). Karikaturist meri na določeno interpretacijo. Gre za epistemološko sredstvo, ki prinaša jasen občutek »epistemične novosti« (Turković 1989, 162). Novost karikature je ta, da vpelje tudi novo spoznavno zmožnost. Tako gre za proces, ki se daje na ogled *kot* proces, *kot* gesta, ki je izumila določeno spoznanje objekta. Lahko bi dejali, da objekt karikature ni zgolj popačeni predmet, temveč samo popačenje kot predmet. Ali še, če naslovimo komični učinek karikature, bi lahko dejali, da se hahljamo tudi nad predrugačenjem same percepcije. Ugodje izvira tako iz tega, da predmet ugledamo kot nekaj novega, kot iz tega, da je nov tudi naš pogled nanj.

Videti je, da je Freudov zastavek ni tako zelo drugačen od Turkovićevega, s tem da slednji ne naslovi karikature kot komične tehnike. Po Freudu karikatura napravi, da poteza za seboj potegne vso osebo; v svoj primež vpotezne vse ne-ključne poteze in nepovratno preoblikuje celoto. Dodatek, ki je bil prej bolj ali manj neviden, ki se je stapljal z drugimi lastnostmi osebe, s karikaturjo postane njena osrednja poteza. V luči karikature kot komične tehnike glavni namen in učinek torej nista ta, da osebo prepoznamo po njeni edinstveni potezi, temveč prej zadeva neko potujitev osebe ali prizora od samih sebe. Pri tem gre prav tako za predrugačeno percepcijo, o kateri piše Turković. Karikatura prinaša podobo, ki prej ni bila vidna; nekaj, kar je obstajalo v stvarnosti, vendar ni imelo o sebi nobene zavesti. Če torej sprva potezo prikaže kot nek tujek na osebi, je sekundarni učinek (in lahko bi dejali: primarni

namen) karikature ta, da potuji tudi samo stvarnost (osebo). Tako se zdi, da poteza nosi to osebo in ne obratno.

S tem je mogoče povezati tudi zaobhajanje užaljenosti ali prizadetosti pri metodah, kakršna sta vic in komika. Lahko bi dejali, da vic in komika svojega objekta ne jemljeta resno, ne želita ga poustvariti tako, kot ta obstaja v stvarnosti, temveč vsaka od teh metod odvrta neprijetne občutke, tesnobo na način, da onemogoči identifikacijo.

V diskusiji o vicu, komiki se velja obrniti še k razmerju do objektov in oseb, ki jih uporabljata za produkcijo ugodja. Problem konceptualizacije vica, komike je naposled vedno v tem, kako jima sploh uspe proizvesti ugodje, ne pa na primer tesnobe. Freud pri vicu dovolj jasno začrta tako problem kot njegovo rešitev: sama ost (*punchline*) vica je tista, ki z ugodjem brani pred kritiko in preprečuje, da bi na stvar pogledali kritično, s stališča tesnobe, žalosti, jeze (Freud 2003). Enkrat ko smo »dobili« ugodje, je neugodje izključeno, izvrženo, dostikrat prav s tem, da vic in komika zadevata tendence, ki v običajnih okoliščinah prinašajo nelagodje.

Alenka Zupančič v študiji *Poetika: druga knjiga* predlaga, da vic beremo kot objektivirano ugodje. Gre za to, da se v vicu ne smejimo zgolj produkciji novega pomena, temveč vic ponudi izvedbo samega ugodja, ima performativno funkcijo. Vic ponudi ugodje namesto tega, da bi ga skušali proizvesti sami (Zupančič 2004). Ta veseli dogodek obstaja natanko zato, da proizvaja ugodje. Videti je, da tega namena metod, s katerimi se v nalogi ukvarjamo, ne moremo še bolj poudariti. Imajo pa te metode še kritično ost, ki je v sami njihovi produkciji najpogosteje zakrita prav s tem, da funkcionirajo »zgolj« kot pridobivanje ugodja.

Freud se na nekem drugem mestu posveča obravnavi agresivnih ali sovražnih vicev, to je vicev, ki so uperjeni v ponižanje avtoritete: »Vic nam bo omogočil, da izkoristimo nekaj smešnega na sovražniku, česar zaradi ovir, ki so na poti, sicer ne bi mogli glasno ali zavestno izraziti; tako se bo znova izognil omejitvam in odprl vire ugodja, ki so postali nedostopni« (Freud 2003, 111). Sovražni vici so preoblikovanje žalitve, ki s seboj vselej prinaša določeno tesnobo, v formo vica. Naše zanimanje, kot piše Freud, pa je z vicem popolnoma odvrnjeno od vprašanja, ali je bila oseba kot objekt vica prizadeta ali ne, ali se mu je dogodila krivica itn. Žalitev preneha zadevati osebo, proti kateri je uperjena, saj vic s samo formo ter učinkovanjem zadobi tisto objektivno razsežnost, zaradi katere oseba v vicu ni ta oseba, temveč predmet, ki pomaga producirati ugodje (Freud 2003). Pri tem ni nepomembno, da gre

v sovražnih vicih in komičnih tehnikah karikature, parodije in travestije za upor proti avtoriteti:

Preprečevanje žalitve ali žaljivega odgovora s pomočjo zunanjih okoliščin je tako pogosto, da je tendenciozni vic tako zelo priljubljen zato, ker omogoča agresijo ali kritiko proti osebam na višjih položajih, ki terjajo avtoriteto. Vic potemtakem predstavlja upor proti takšni avtoriteti, osvoboditev izpod njenega pritiska. V tem je tudi čar karikature, ki se ji smejemo tudi takrat, ko se slabo posreči, in sicer zgolj zato, ker ji štejejo v prid upor proti avtoriteti (Freud 2003, 112).

Če napravimo širši zamah in skušamo uzreti skupni moment Freudovih raznolikih ugotovitev glede metod proizvodnje ugodja, opazimo, da gre pri vicu in komiki vselej za uperjenost proti takšni ali drugačni avtoriteti, pri čemer ta avtoriteta ni nujno posebljena, temveč bi jo lahko dojeli na strukturen način. Gre za vračanje k ugodju prek razvezave tega, kar običajno razumemo kot najbolj smiselno, obstojno, stabilno. Pri vicih odvržemo inhibicije, tvorimo nesmisle na mestih, kjer bi morali delati smiselne povezave. Pri več zvrsteh komike gre za podoben postopek, pri čemer so objekti komike pogosto osebe, ki so dostojanstvene, si lastijo avtoriteto, se proslavljajo z notranjo enotnostjo in skladnostjo.

Če naredimo delni sklep na podlagi Freudove teorije: »smisel v nesmislu«, presenetljiva ost vica in komičnega ima predvsem dve pomembni razsežnosti. Prva je ta, da vrača ugodje s krhanjem, rahljanjem uveljavljenih pomenov (vic) in predstav (komika). To je povezano z drugo razsežnostjo, ki smo jo uzrli v gesti karikature. Določene tehnike vicev in komike radikalno transformirajo svoj predmet prikazovanja. Pri vicu je to potezo mogoče videti v njegovi osti, v proizvodnji novega pomena, torej v točki, kjer dva stara pomena sovpadeta na presenetljiv način. Vic pri tem zgolj angažira in v svojo formo prevede možnost, ki je prisotna v običajnem življenju besed in misli: te nimajo trdno zasidranega pomena. Pri komični gesti gre za podoben rezultat, pri čemer smo na primeru karikature videli, da komika v izhodišču ne zadeva dvojega, temveč eno (osebo). Lahko bi dejali, da nova predstava določene osebe ne tvori nove celote, temveč prikaže to osebo, celoto kot razcepljeno. Oseba je razcepljena na svojo potezo in preostanek te poteze, ki je »nekdanja celovita oseba«. Ta razlika med vicem in komičnimi tehnikami se neposredno povezuje z naslednjo teoretsko izpeljavo, ki nas privede bližje postopku komedije.

Kot smo dejali že na začetku poglavja, je vic na nek način zgodba, ki prinaša hipno »razsvetljenje«, s tem pa ugodje, ki je »časovno omejeno« (Zupančič 2004, 171). Alenka Zupančič predlaga, da razliko med vicem in komedijo razberemo v liniji tega, kako »smisel v

nesmislu« vpišeta v čas, s čimer dobimo tudi dva različna načina pridobivanja ugodja oziroma dve dovolj različni dostopnji do »smisla v nesmislu«. Ugodje v vicu je punktualno, saj smisel nastopi v eni točki, ki za nazaj poveže dve označevalno-pomenski verigi. V komediji je ugodje vpisano v trajanje, kar pomeni, da gradi z vicem, ki ni notranje konkluziven, temveč odprt za nadaljevanje. V komediji formi vica ustreza forma komične sekvence (prizora ali serije prizorov, ki so medsebojno povezani z določenim motivom). To obenem ne pomeni, da imamo v komediji opravka s popolnim nesmisлом, temveč to, da komedija gradi z veznostjo »smisla v nesmislu«, zadeva torej določeno kontinuiteto prekinitev (Zupančič 2004).

To po Alenki Zupančič zadeva razvrstitev smisla in nesmisla. Zaporedje, ki ga prinaša vic – sprva predzgodba, nato njena ost – sta v komediji zamenjana. Pri vicu začnemo z dvema verigama in zaključimo z njunim presenetljivim uverženjem, pri komediji pa praviloma v izhodišču začnemo z določenim uverženjem, torej točko ugodja, ki »je nato ohranjano pri življenju (seveda s številnimi vzponi in padci, ki sledijo določenemu ritmu) skozi celotno komično sekvenco« (Zupančič 2004, 172). Avtorica poda daljši primer komične sekvence, ki ga velja na tej točki delno navesti. Gre za komični dialog avtorja Jamesa Shermana, gre pa za pogovor med ameriškim predsednikom Georgeom Bushom in Condoleezo Rice:

George: Condi! Nice to see you. What's happening?
Condi: Sir, I have the report here about the new leader of China.
George: Great. Lay it on me.
Condi: Hu is the new leader of China.
George: That's what I want to know.
Condi: That's what I'm telling you.
George: That's what I'm asking you. Who is the new leader of China?
Condi: Yes.
George: I mean the fellow's name.
Condi: Hu (Sherman v Zupančič 2003, 173).³

Sekvenca se nadaljuje z dodatnimi zgrešenimi srečanji, istozvočnost najde še med besedama »yes sir« in »Yassir« (Arafat) ter »Kofi« (Anan) in »coffee« (»kava«). Komedija začne z besednim vicem, ki temelji na zvočni enakosti besed z različnima pomenoma (»who« in »Hu«), to nepravilno prekritje pa vpotegne v trajanje in postreže še z dodatnimi možnimi

³ Zaradi neprevedljivosti ključnega zvočnega sovpadanja puščamo v izvorniku. Dodajamo še slovenski prevod. George: »Condi! Lepo te je videti. Kaj se dogaja?« Condi: »Gospod, moram vam poročati glede novega voditelja Kitajske.« George: »Odlično. Kar povej.« Condi: »Hu je novi voditelj Kitajske.« George: »To hočem vedeti.« Condi: »To ti govorim.« George: »To te sprašujem. Kdo je novi voditelj Kitajske?« Condi: »Ja.« George: »Mislim na dečkovo ime.« Condi: »Hu.«

permutacijami. Lahko bi dejali, da je organizacija »smisla v nesmislu« komične sekvence teoretično uperjena v neskončnost. Na ta način je moč potegniti ločnico med vicem in komedijo, obenem pa uzreti njuno zvezo. Slednja presenetljivo prekritje (v tem primeru zgostitev dveh različnih pomenov v isti zvok) običajno prinaša v izhodišču, pri čemer razcep med dvema verigama (isti zvok, drugačen pomen) ohranja pri življenju skozi celotno trajanje sekvence. Komedijo je moč razumeti kot notranje nekonkluziven vic, ki je vpisan v trajanje in prinaša veznost »smisla v nesmislu«. S tem ko ugodje v nesmislu, vpne v določeno dogajanje, zgodbo, v razmerja med liki, torej tvori več od vica – več v tem smislu, da zadevnemu ugodju v »smislu v nesmislu« ponudi trajnost, »življenje« (Zupančič 2004).

To bomo vzeli kot izhodišče za naslednje poglavje, kjer bomo komično in komedijo pogledali z vidika razprave *Smeh – esej o pomenu komičnega* filozofa Henrija Bergsona, ki je to delo napisal malo pred Freudom. Freud napravi tudi komentar na Bergsonovo razpravo: o njej pravi, da se upre liniji razumevanja, ki je v komediji hotela videti nihanje med kontrastnimi predstavami (Freud 2003). Bergsonova referenca je nemara služila tudi temu, da je Freud bolj samozavestno zavzel stališče o izvoru komičnega iz primerjave, saj so se mu zdela Bergsonova izvajanja privlačna; ključni princip, ki ga Bergson uvede v eseju, tudi primerja s svojim in ugotovi, da se opredelitvi ujemata. Kakorkoli že, Bergsonov esej o smehu je referenčno delo o umetnosti komedije, ki v principu vendarle uveljavi dualistično opredelitev, po kateri komično izvira iz dvojnosti, nasprotja. Bergsonov esej je sestavljen iz podrobnih analiz tehnik gledališke komedije in izostri svojevrstnost umetnosti komedije tudi v razmerju do drugih umetnosti, zlasti tragedije. Gre za delo, ki prinaša temeljne obrazce, ki so relevantni za razumevanje filmske komedije: obravnava tehnike komedij, njen osnovni dispozitiv, naposled tudi njen »problematični«, neulovljivi in neusahljivi objekt, kateremu se na glas smejemo. Bergsonovi razpravi velja zopet posvetiti nekaj več pozornosti.

3 Komedija pri Bergsonu

Osnovno formulo komedije, ki jo Bergson utemeljuje v eseju, je mogoče ponazoriti z geslom: »Živo, prekrito z mehničnim«, na drugem mestu tudi »Mehanizem, položen na nekaj živega« (Bergson 1977, 30, 36; *kurziva v orig.*). To je treba razumeti v naslednjem kontekstu Bergsonove izpeljave. Osnovna teza je, da se zares živo življenje ne bi smelo ponavljati. Življenje ali naša predstava življenja zadeva življenje kot neprestano gibanje, razvoj (*durée*) (Bergson 1977). Ali drugače, Bergson komično razume na ozadju delitve med mehanskim in živim, pojmov, v katerih je zajeto tudi nasprotje med materialnim in duhovnim. V principu

gre za dualistično razumevanje komedije. Komično je manifestacija mehničnega, togega, avtomatičnega, ki se kaže kot nasprotje ali popačenje človeškega bitja kot spiritualnega, moralnega, psihološkega in zavednega (Vrdlovec 1989, 30). Komično je tako vse, kar se ponavlja, se uveljavlja mimo žive zavesti osebe in ogroža prožnost, elastičnost življenja (Bergson 1977).

Bergsonova ključna teza je, da komično zadeva moment, v katerem na robu, ob »boku« življenja uzremo nek avtomatizem, mehanizem, ponavljanje. To je v določeni meri mogoče primerjati s Freudovo opredelitvijo komike kot spoznanja presežka. Le da je pri Bergsonu ta element vedno natanko isti; ne gre za spoznanje, temveč za dovolj ekspliciten element mehničnosti, ki je v Bergsonovi filozofiji tuja duhovnemu, idejnemu življenju in njegov intuitivni tok tudi ogroža. Navedimo primer. Govorec bo komičen, če se bo njegovemu govoru, besedi ob bok postavljala neka ponavljajoča se gesta. Medtem ko bo govorec razvijal idejo, se bo ista gesta vztrajno, nepopustljivo vračala; materialno, mehnično se bo vsiljevali duhovnemu (Bergson 1977). »To ni več življenje, to je avtomatizem, ki se je ugnezdil v življenje in ga posnema. To je komičnost« (Bergson 1977, 27).

Komično se tako pri Bergsonu povezuje tudi s problemom posnemanja in ponavljanja. Predmet posnemanja je obenem lahko le tisti delež življenja, ki je avtomatičen, mehničen, tuj človekovi živi osebnosti in po tej mehnični lastnosti zmožen reprodukcije, kakršna je na delu v tehniki posnemanja (Bergson 1977). Že prej, ko smo govorili o karikaturi, smo opozorili na neki zasuk komične tehnike, zato velja Bergsona v izhodišču malce popraviti. Tipični objekti posnemanja so poteze, po kateri se neka oseba razlikuje od drugih oseb; gre za singularne poteze, ki so kar najbolj lastne tej osebi, na primer poseben način govora, tiki, besede, ki jih ta oseba značilno uporablja, njene definirajoče telesne poteze. S Turkovičem smo dejali, da je šele v oziru na te poteze moč razlikovati to osebo od drugih. Na tem mestu prihajamo v navzkrižje z Bergsonovim izhodiščem, da je mogoče posnemati zgolj mehnični delež osebe. Objekt posnemanja je, nasprotno, prav poteza, ki se Bergsonu kaže kot najbolj »živa«, z drugimi besedami, poteza, po kateri je nek človek singularen (Dolar 2012).

Učinek posnemanja je vendarle natanko takšen, kot ga opredeli Bergson. V dobrem posnemanju uzremo nekaj, kar je enkratni osebnosti tujega. Ali še, s tem ko posnemanje celotno osebo zvede na neko potezo, razcepi poprejšnjo celovitost in harmonijo ter potuji to osebo od same sebe, če strnemo Dolarjevo poanto. V izhodišču imamo eno osebo, nato pa jo

komična gesta – karikatura, posnemanje itn. – prikaže kot razcepljeno. S tem je na izgubi singularnost osebe (Dolar 2012).

Subjektivnost je tako sprevrnjena, zamaknjena od nosilca: objekt, ki si ga prilasti oziroma ga poudari komedija, je prav tisto, kar je poprej delovalo kot najbolj subjektivni del osebe. Kot to formulira Alenka Zupančič, komično posnemanje ne prikaže avtomatizma kot tujka, nataknenega na živo osebo, temveč samo živo osebo poustvari kot potencialni tujek (Zupančič 2004, 151). To smo videli na primeru karikature: videti je, kot da si poudarjena poteza hoče prisvojiti svojega nosilca. To ni brez osvobajajoče razsežnosti. Individualno se sedaj kaže kot nekaj, kar je mogoče reproducirati in potemtakem subjektu odvzeti njegovo avro, najbolj notranji moment, bit, osebo odtujiti od nje same.

Na tej osti je mogoče razlikovati med komedijo in drugimi umetnostmi, zlasti tragedijo. V naslednjem poglavju si bomo z Bergsonom ogledali to distinkcijo, ki prinaša uvide v to, kako komedija omogoči ugodje, ne da bi pri tem tvegala nelagodje. Gre za to, da je v komediji premeščeno običajno razumevanje človeka, individualnega in subjektivnega. Distinkcijo med tragedijo in komedijo je tako mogoče potegniti glede na način, kako ti dve umetnosti obravnavata subjekt. Bergson to dovolj jasno izpostavi.

3. 1 Razmerje do drugih umetnosti

Esej komedijo razločuje od drugih umetnosti po njenem namenu, mehanizmih (tehnikah) in po učinku. *Namen* komedije je mogoče strniti v formulo *mehanizacija življenja; tehnike* komedije služijo temu, da življenje prikažejo kot mehanično in do določene mere odsevajo, podvajajo namen komedije (denimo v tehniki ponavljanja); *učinek* komedije pa zadeva splošnost, torej prav nasprotno od učinka vseh preostalih umetnosti, predvsem tragedije, ki ji gre vedno za individualno (Bergson 1977). Pri umetnostih – izjema je komedija – umetnik poseže onstran obstoječe stvarnosti, ki jo tvorijo družbene konvencije, splošno priznane resnice (čustva, sodbe, lahko bi dejali zdravorazumske predpostavke), jezik; gre za vrsto pridobitev, ki omogočajo družbeno življenje in so za družbo koristne. Bistvena gesta umetnosti je po Bergsonu ta, da prelomi z družbenim, zunanjim in iz materiala, ki je bil zavoljo družbenega življenja zakrit in potlačen, razvije novo idejo resničnosti. Najvišja

ambicija umetnosti je, da razodene naravo in postavi iz oči v oči z resničnostjo samo. Je »neposrednejša vizija resničnosti« (Bergson 1977, 98).⁴

Bergsonova podlaga je v nekem pogledu Aristotelova *Poetika*, torej prvo referenčno, ključno podvzetje umetnosti v antični filozofiji, katerega ključne poteze poskusimo zelo jedrnato očrtati.⁵ Sprva »predzgodba«. Aristotel v *Poetiki* polemizira z idejami svojega učitelja Platona, ki zlasti v *Državi* izreče obsodbo nad pesniško umetnostjo. Ta obsodba zadeva umetnost kot posnemanje (*mimesis*). Umetnost v vseh svojih zvrsteh posnema stvarnost, to, kar nas obdaja: slikar denimo posnema predmete, medtem ko drama posnema dejanje. Platonova pozicija je, da stvarnost že sestoji iz določenega posnetka, to je posnetka Ideje, ki je edina »resnično bivajoča« (Gantar 2005, 18). Umetnost kot *mimesis* zatorej zagreši dvojno posnemanje: posnema stvarnost, ki je sama že določen posnetek. Umetnost je potemtakem dvojno odmaknjena od resnice, saj je stvarnost posnetek Ideje. Platonova kritika umetnosti v končni fazi zadeva kvarljivi značaj umetnosti, ki oddaljuje od resnice (oziroma Ideje), namesto da bi jo približevala. Aristotel se temu postavi po robu.

Osnovna naloga, ki si jo filozof zastavi v *Poetiki*, je klasifikacija množice umetniških zvrsti, določitev njihovih bistvenih lastnosti in sestavin ter bistva samega pesniškega ustvarjanja (Gantar 2005). Pri tem mesto prevladujočega predmeta razprave zavzame umetnost tragedije. Aristotel izpostavi bistvene elemente te umetnosti, tiste, po katerih je mogoče umetnost ugledati kot »gesto, ki dopolnjuje naravo« (Dolar 2012, 28. marec). Aristotel se, nasprotno od učitelja, zavzame za umetnost in prikaže njene postopke kot način približevanja naravi, resnici. Na osnovi razdelave elementov tragedije in drugih umetnosti si prizadeva izpodbijati kritike umetnosti. Argumente slednjih je moč povzeti iz predzadnjega pasusa *Poetike*: umetnost po besedah kritikov posnema nemogoče, neverjetne in neresnične stvari na način, ki je oddaljen in oddaljuje od resnice. Aristotelova pozicija je drugačna, saj v umetnosti vidi način, kako presegati resničnost: »/.../ podoba mora presegati predlogo« (Aristoteles 2005, 140). Umetnost ni namenjena posnemanju resničnosti (tega, kar je bilo), temveč posnemanju

⁴ *A propos* polemike med realizmom in idealizmom v umetnosti se Bergson zavzame za idealizem. Slednji ustreza tezi, da prva naloga in osprednji namen umetnosti zadevata prelom s konvencijami v realnosti. Realizem v umetnosti obstaja le tedaj, kadar obstaja idealizem v duši; zato je mogoče le z idealnostjo obnoviti stik z resničnostjo (Bergson 1977, 98).

⁵ Pripomnimo, da v glavnem besedilu Aristotelovo ime pišemo v skladu z bolj razširjeno poslovenjeno različico (brez grške končnice –es), čeravno sta po pravopisu obe rabi pravilni. Slovenska izdaja *Poetike*, ki jo navajamo, filozofovo ime piše skupaj s to končnico, torej Aristoteles. V navedkih velja zato vendarle zvesto zapisati Aristoteles, saj gre za uradni kataloški zapis.

tiste razsežnosti resničnosti, ki bi se lahko zgodila, in sicer na načine, ki utrjujejo njeno verjetnost.

Z vidika te razsežnosti je moč ugledati znamenito Aristotelovo definicijo tragedije. Najprej, predmet posnemanja v tragediji, smoter tragedije je dejanje (*mitos*).⁶ Opredelitev tragedije velja navesti v celoti: »Tragedija je potemtakem posnemanje nekega resnega in zaokroženega dejanja primerne obsega v olepšani besedi (in sicer v posameznih delih z različnimi olepšavami), na dejaven in ne na pripoveden način, ki doseže s tem, da zbuja sočutje in grozo, očiščenje takšnih občutij« (Aristoteles 2005, 89). In na drugem mestu še: »/.../ kakor se druge umetnosti vedno lotevajo posnemanja enega predmeta, tako mora tudi *mitos*, o katerem smo rekli, da 'posnema dejanje', prikazovati dejanje, ki je eno, to je enovito in celovito. In če v tem dejanju premakneš ali odvzameš en sam del, se celota zruši ali zrahlja. Če pa prisotnost ali odsotnost nečesa v dejanju nič ne spremeni, tedaj to sploh ni integralen del celote« (Aristoteles 2005, 95).

Če kaj vzamemo ven iz tragedije in tragedija še vedno stoji, potem je bil ta del tako rekoč odveč. Umetnosti (zlasti tragediji) gre za zaokroževanje, dopolnjevanje, njen končni rezultat zadeva enotnost in celoto, ki je v naravi (pred umetniško gesto) ni bilo (Aristoteles 2005). Če preberemo zadnje navedeni stavek še tako, da ga zgolj malo obrnemo: umetnost prikazuje (posnema) dejanje na ta način, da je rezultat enovit, celovit *mimesis* resničnosti. Tragedija ne vsebuje mesta, s katerega bi se lahko kaj zgodilo drugače, temveč ta mesta izločuje; prikazuje eno dejanje, ki vodi v propad.⁷

Bergsonovo izvajanje je mogoče razumeti na ozadju Aristotelovih izpeljav. Umetnost je odpor proti družbenemu, zavzemanje za individualno, vračanje k individualnemu, s tem pa k resničnosti, ki ni »omadeževana« z družbeno prevaro, saj to vselej zadeva posploševanje, etiketiranje, z eno besedo določeno pomenjanje, ki je zgolj v korist družbenemu življenju, ne pa individuumu. Ali še, družbeno je tančica, pod katero obstaja prava resničnost, ki jo je proces socializacije zakril. Obstaja nekaj takšnega kot temeljno bistvo, izgubljeno pod vrsto družbeno koristnih pridobitev. Konvencije so torej uperjene k maksimizaciji koristi v

⁶ Šele okrog dejanja se zvrsti naslednjih pet elementov tragedije: značaji, dikcija, misel, spektakel in melodija (Aristoteles 2005).

⁷ Aristotel je tudi zagovornik tega, da mora biti konec tragičen, junaki morajo biti pripeljani do nedvoumnega tragičnega sklepnega razpletu. Zato na nekem mestu podvomi v *Odisejo*, kjer konec postreže s slabim razpletom za zlikovce (ki so Odiseju med njegovo odsotnostjo jedli hrano, snubili njegovo ženo in stregli po življenju njegovemu sinu) in z dobrim za Odiseja in preostale dobre like. Kot pravi, srečen razplet je značilen za zvrst komedije, medtem ko takšen konec v tragedijo skorajda ne sodi (Aristoteles 2005).

kolektivnem, družbenem življenju, toda obenem potlačijo določene osnovne individualne strasti. K tej resnici vrača umetnost, zato jo v osnovi opredeljuje to, da je vsako umetniško delo enkratno. Slikar posnema določen predmet, kakor ga vidi njegovo oko v določenem času in prostoru. Pesnik podobno opeva svoje konkretno duševno stanje. Dramatik razvija usodo duše, ki je živo tkivo čustev in dogajanj. Vsem umetnostim je skupno to, da posnemajo živo življenje in prikažejo svoj objekt kot neponovljiv, enkraten (Bergson 1977). Objekt umetnosti ima torej sublimno razsežnost, je enkraten in neponovljiv. Umetnost – zopet z izjemo komedije – se zoperstavlja družbenemu momentu in generalizaciji.

Po Bergsonu umetnost s tem doseže univerzalni učinek. Sledi Bergsonova interpretacije tragedije. Objekt tragedije je to, kar Bergson razume pod termini *notranje mesto napetosti, skriti del človeka, tragična prvina osebnosti* (Bergson 1977, 96-7). Za primer vzame Shakespearovo tragedijo *Hamlet*. Objekt tragedije, ki se nahaja v liku Hamleta, ni nič splošnega, ni nobena splošno priznana resnica, temveč individualna poteza tega lika. Ali še, korak tragedije je, da lik v razmerju do drugih notranjih prvin dela izpostavi v njegovi enkratni luči. Gre za individualno zastopstvo določene ideje v tem delu. Rečeno drugače, Hamlet je edini, ki lahko v dispozitivu tega tragičnega dela zastopa individualnost: »/.../ temu junaku ni nihče podoben, ker tudi sam ni podoben nikomur« (Bergson 1977, 100). S tem ko je umetnost posegla po unikatnem, je napravila Hamleta za obče resničnega, umetniško delo je zadobilo »vrednost« obče resnice (Bergson 1977, 99). Gesta tragedije, na hitro rečeno, zadeva distinkcijo elementa, ki načeloma nima nobene zunanje opore – niti v družbenem življenju niti v notranjem univerzumu umetniškega dela. Ali drugače, tragedija je kreacija pogojev za izstop nečesa edinstvenega.

To obenem pomeni, da v tragediji ni mesta za konkretno, materialno, fizično, saj to spominja na »mehanično« razsežnost življenja: na njegovo ponovljivost, avtomatizem, na vračanje istega, ki nima tega odbleska enkratnosti. Vsakršna podobnost je iz tragedija izvzeta, če hoče ta doseči univerzalni učinek. Tako tudi velja, da čim poleg tragičnega junaka zvrstimo še nekaj njegovih podobnikov, obstaja nevarnost, da nezavedno preidemo iz tragike v komiko (Bergson 1977, 100). Kako je s komedijo?

Za izhodišče si je mogoče izposoditi prizor iz filma *Načrt za življenje* (*Design for Living*, 1933) enega od najvidnejših predstavnikov filmske komedije, pionirja klasične hollywoodske romantične komedije Ernsta Lubitscha. Gre pa za to, da daljši prizor (lahko bi ga označili že kar za sekvenco) v kader zajame dva lika, najboljša prijatelja, ki oba trpita zaradi istega

dekleta. Malo prej sta se ljubosumna podala v fizični obračun, ki ni povsem neresen, skratka, je dovolj ekspliciten, da ga ne moremo označiti preprosto za fizično komedijo, ima določen resni rob. Prizor sledi spoznanju, da je dekle obema pustilo poslovilno pismo, ju oba v istem hipu zapustilo. Prijatelja se skušata napiti, s samima seboj in eden z drugim sklemeta kompromise, v glavnem trpita. Poanta je, da to sploh ne izpade tragično, temveč še kako komično, če ne celo farsično. Gre za to, da Lubitsch v isti (zelo dolg) kader oziroma prizor zajame dve dovolj resni situaciji, »tragediji«, ki imata natanko enak objekt: trpljenje zaradi izgubljene ljubezni. Dva bolj ali manj resna obraza, ki premišlujeta o isti stvari – to bi bilo Bergsonu nemara precej všeč, saj pokaže, kako hitro se tragično sprevrne v komično, če spodleti pri individualizaciji lika.⁸ To je mogoče vzeti kot izhodišče za nadaljevanje.

3. 2 Splošnost v pripovedi

Komedija je tujek v panteonu umetnosti. Gre za to, da napoteva na *splošnost* in da individualnosti v tem postopku ne jemlje zares. Vsako individualnost, enkratnost prevede v novo splošnost. Komični lik ni enkratna, živa osebnost; komediografi poleg njega radi postavljajo podobnike in dvojnike, zapisujejo podobnosti, abstrahirajo, ustvarjajo tipe in značaje. Bergson ponudi formulo: »V komediji je splošnost v delu samem« (Bergson 1977, 99). To formulo bomo v nadaljevanju skušali podrobno pojasniti, saj naposled zadeva tudi organizacijo njene pripovedi.

Določeno razliko med umetnostmi, ki zadevajo individualno in imajo univerzalen učinek na eni strani ter komedijo na drugi strani je mogoče ugledati že, če oplazimo njeno površino. V komediji v glavnih vlogah nastopajo tipi, stereotipi, značaji. Slednji se pogosto znajdejo v samih naslovih komedij, se pri istem avtorju ponavljajo iz ene avtorjeve komedije v drugo ali pa so priljubljene figure komedij različnih avtorjev. Ne gre za enkratne osebnosti, če še ponovimo in podčrtamo, temveč za osebnosti, ki jih je mogoče večkrat »uporabiti«, permutirati njihove poteze s prestavljanjem v različna okolja. Lahko bi tudi dejali, da komedije za razliko od drugih umetnosti brezsravno pomnožujejo situacije, ne da bi pri tem tvegale suhoparnost – komedija, rečeno na hitro, živi od ponavljanja.⁹ Za ilustracijo naštejmo zgolj nekaj zgledov: Molièrova *Tartuffe* (lastno ime postane uporabno kot vsakodnevni

⁸ Videti je, da se je režiser te poante dobro zavedal, saj se film večkrat nanaša na razliko med tragedijo in komedijo ter preigrava razmerje med umetnostjo in življenjem (ali načrtom zanj). Tudi v tem prizoru lika drug drugega izzoveta, ali naj situacijo dojameta na komičen ali na dramatičen način.

⁹ Primer tega so tudi sodobne komične tv-serije, kjer se situacije ponavljajo iz epizode v epizodo in liki pri tem ostajajo isti. Lahko bi rekli, da je gledalčev užitek v komičnih serijah izhaja prav iz togosti likov, ki se ne morejo izogniti ponavljanju enih in istih situacij.

označevalec človeka s svetohlinskim, licemerskim značajem) in Ljudomrznik, Chaplinov Potepuh (gre za lik, ki se pojavlja v več kot tridesetih Chaplinovih filmih), Lubitscheve figure Ljubosumnih mož, Zaljubljenec, Bogatinov, Nepridipravov, Koket itn.

Značaj in poklic sta po Bergsonu eni od bolj priljubljenih figur komedije. Značaj Rztresenca zadeva osnovni mehanizem komedije, saj ta po Bergsonu prikazuje neko rztresenost življenja. V liku Domišljavca je moč videti idealni komični značaj, saj vsebuje vse sestavine Bergsonovih krovnih tez.¹⁰ Značaj je moč dojeti še kot učinek »poklicne deformacije«, zato so tudi poklici primeren in pogost material komedije (Bergson 1977, 3. poglavje).¹¹

Zakaj prav značaj? Lep odgovor ponudi Mladen Dolar. Gre za to, da je značaj vrsta individualnih lastnosti, ki se kažejo kot splošne; vsakega človeka je mogoče na osnovi nekaj potez umestiti pod ime določenega splošno priznanega značaja. Značaj, ki »sodi v režim ponavljanja«, se kaže kot ena od bolj hvaležnih figur komedije, saj je v značaju »vsak človek na določen način tip«; človek je po pripadnosti določenemu značaju generičen (Dolar 2012, 28. marec). Pri tem za okus spomnimo na stari Teofrastov popis *Značaji*; gre za knjigo, ki bi jo lahko komediografi uporabljali kot zakladnico novih idej, pa tudi sama ni nekomična, saj človekovo naravo predstavi kot nprav, izpostavi njegovo generično dimenzijo. Ali še, rečeno napol v šali, presenetljivo pri tej kategorizaciji je denimo to, da se značaj od antike očitno ni spremenil, kar tudi napotuje na njegovo trdovratno, avtomatično podlago. *Značaji* so pionirska sistematizacija, ki postreže z opisi značilnih situacij, v katere se oseba z določenim

¹⁰ Naštejmo njegove argumente. Domišljavec je mešanica globine in površinskosti; neviden nosilcu, viden ljudem; strpen do sebe, nadležen drugim; neločljiv od družbenega življenja, neznosen družbi (Bergson 1977, 103, 104). Argument je strukturiran kot vrsta ujemajočih se nasprotij. Globina in površinskost zadevata utvaro Domišljavca (domišljavost) na eni strani in na drugi njegovo kazanje, videz. Toda reči je mogoče, da je to dvoje eno in isto. Domišljavec trdi, da ima v posesti nek bistveni objekt; obrat komedije je, da ta bistveni objekt locira v Domišljavčevo strast do tega objekta, torej v samo domišljavost. Drugi Bergsonov argument je ključen, ker izpostavi nezavedno dinamiko komike. Komični lik ni nikdar usklajen s svojim delovanjem, nikdar ni do konca seznanjen z izvorom svojega delovanja. Temu Bergson pravi »mehaničnost«: nekaj v liku deluje mimo njegove (življenjske) volje, se (mehanično) vrača na isto mesto (Bergson 1977). V Domišljavcu bi utegnili videti dodaten preskok: oseba s tem značajem mehaničnost svojega delovanja na vse kriplje deklarira kot svojo najbolj cenjeno enkratnost. Domišljavec misli, da je osvojil najbolj obče od vseh občnih načel in prav v tem je njegova, z Bergsonom rečeno, »togost«.

¹¹ Zakaj in kdaj je poklic smešen? Po Bergsonu tedaj, ko oseba določenega poklica deluje in živi pod stalnim vplivom lastnosti poklica. Pri čemer se pojavi problem, kadar je poklic koristen družbi – na primer poklic zdravnika. Tu bo Zdravnik komičen, če bo potvarjal razloge za svojo poklicanost in svet okrog sebe priredil tako, da bo lahko izpeljal poklicne dolžnosti – si denimo izmislil pacienta zgolj z namenom, da odigra svojo vlogo (Bergson 1977, 3. poglavje). Dodajmo še drugo možnost. Komičen bo tudi, če bo sama korist poklica sprevrnjena v nasprotno smer, namreč tako, da od poklica ni nobene koristi, zgolj videz. Dober primer tega je moč spremljati v sodobni televizijski seriji *30 Rock* (Fey 2006-2011), kjer je lik Dr. Lea Spacemana zdravnik brez ozira na dejansko vsebino zdravniškega posla. Zdravnik je zgolj Naslov, skrb za paciente je v celoti odigrana, pri čemer je najbolj komično prav to, da Spaceman in njegovi pacienti tej igri tudi nasedejo. Ena od njegovih izjav je: »There is no way of knowing where the heart is.« (»Ne moremo vedeti, kje se nahaja srce.«) Pacient v tem prizoru malo pobulji, toda na koncu mora priznati, da ima prepričljivi Zdravnik prav.

značajem umešča. Zgolj za okus podajmo delček iz opisa Blebetavosti. »Blebetavec ti na primer takoj prestriže besedo, ko mu začneš kaj praviti,« zapiše Teofrast, Blebetavec pa tipično načne pogovor takole: »'Že dolgo sem prežal, da bi prišel s teboj v besedo!« (Teofrast 1971, 12). Značaj je postavljen v osebo kot mehanizem, je tisto, kar je zmožno delovati avtomatično (Dolar 2012, 28. marec). Značajska lastnost je ponavljajoča se lastnost; s to lastnostjo oseba ponavlja samo sebe, zato gre obenem za material, ki ga lahko posnemajo tudi drugi (Bergson 1977, 3. poglavje). Podobnosti, na katerih je osnovan značaj (po tej in tej lastnosti smo si ljudje tega značaja, ki vsebuje to lastnost, podobni), imajo določeno splošno dimenzijo. Ko komedija uporablja značaje, osebe tega značaja prikrajša za njihovo individualnost in se zavzame za njihovo družbeno dinamiko, zunanost, če se lahko tako izrazimo.

Poudarimo torej, da gre pri komediji za logiko, ki je nasprotna preostalim umetnostim. Naštetim osnovnim likom vrste komedij je skupno to, da ne izvirajo iz individualnega, temveč v izhodišču merijo na splošno potezo, ki je ujeta v neki osebi in »noče ven« iz nje, določa jo na vseh korakih in usmerja njeno življenje. To zadeva tako komične like (značaj, ustvarjanje splošnih tipov) kot razvrstitev dogajanja v komedijah. Značaj je tako vodilo zgodbe, tisto, kar motivira dogodke.

Preden se lotimo te razvrstitve – ta nas v nalogi najbolj zanima – v nalogo vpeljimo razpravo Alenke Zupančič, ki v osnovi temelji na Heglovi razdelavi umetnosti epa, tragedije in komedije v *Fenomenologiji duha*. Razprava pojasni, kako bi utegnili razumeti Bergsonovo formulo o splošnosti v komediji še z vidika subjekta in reprezentacije, kar je seveda ključno. Sprva zopet razlika med tragedijo in komedijo. V tragediji imamo subjekta, ki reprezentira občo idejo, kot smo že dejali. Gre za klasično reprezentacijo, kjer: eno (subjekt) reprezentira drugo (lika). Tragedija je reprezentacija občega, ki poteče skozi neko posebno, enkratno dejanje. Pri tem se od konkretnega odvrta, na kar opozori že Bergson: konkretno in vse, kar na to spominja, mora izločiti iz pesnitve, saj gre za neko abstraktno idejo.¹² Hamlet, bi lahko dejali, žrtvuje ime za sublimno idejo, ki jo reprezentira. Ko torej govorimo o Hamletu, nimamo v mislih Hamleta, temveč Idejo, ki iz Hamletovega lika izhaja. Učinek tragedije je, da Hamlet naposled *je* ta Ideja. Ali še, najbolj tragični korak tragedije zadeva pokončanje vsega konkretnega (osebe Hamleta). Gre za uprizoritev abstraktnega skozi prizmo neke

¹² Tako Bergson pravi, da je najboljši način sprevračanja tragedije v komedijo ta, da igralec enostavno sede. S tem opozori na to, da je v resnici, pod vzvišeno reprezentacijo občje ideje in resnice, konkretno telo (Bergson 1977, 38).

edinstvene poteze, naposled pa za organsko zlitje individualnega in univerzalnega. Pri tem tragedija deluje kot zlitje natanko zato, ker subjekt reprezentira lik. Zato je tragedija tako močno odvisna od dobre reprezentacije in s tem previdnosti, da reprezentacija ne spodleti (Zupančič 2004, 1. poglavje). Iz Bergsona sledi, da bi reprezentacija spodletela isti hip, ko bi se v poskus abstrakcije vtihotapilo nekaj konkretnega, kar bi torej spomnilo na dejstvo reprezentacije (Bergson 1977). Zlitje je učinek dobre reprezentacije (Zupančič 2004, 1. poglavje).

Na drugi strani imamo komedijo, umetnost, ki je znana po tem, da se h konkretnemu vedno znova vrača. Zvrst se upira tisti logiki in redu stvari, tisti resničnosti, ki jo zaznamuje neka nedoumljiva kompleksnost: »/.../ tragedija obravnava kompleksnejše in bolj razcepljene, komedija pa, nasprotno, enostavnejše, manj večplastne ljudi, kot nastopajo v resničnem življenju« (Pfaller 2011, 193). Komični liki niso »prizorišča duševnega obilja mnogoterih nagibov in od tod izhajajočih notranjih, psihičnih konfliktov« (Pfaller 2011, 193), temveč prej atomi, enostavne figure. Enostavno rečeno, komedija sprva v osnovi prikazuje fizične padce, nerodnosti se ne boji, prav tako ne improvizacije, rada ima besedne spodrsaljaje, v njej je nasploh veliko gibanja in napotovanja na konkretnost igralcev. Nesmotrne posebnosti so zaželeni, deli telesa naj med seboj delujejo neusklajeno, nesorazmerno itn. Komedija prikazuje človeka v njegovi konkretnosti.

Toda gre še za nekaj več. »Paradoks«, ki ga velja šele pojasniti, je, da določene abstrakcije s tem ne ukinja: liki ne hodijo naokrog kot »opičnjaki«. Ali še, komedija ne prikazuje likov, ki so v svojih konkretnostih veseli in zadovoljni. Konkretnost je tudi v komedijah vedno malce nerodna reč in prej napotuje na določeno objektivno-subjektivno zadrego, če posplošimo tezo Alenke Zupančič (Zupančič 2004). Klasični geg, v katerem neki vzvišeni osebi prileti torta v glavo, je komična prav zato, ker spominja na osnovno zagato, kako obdržati obraz. Tudi najbolj dostojanstven človek je vsaj dvakrat na dan smešen, je nekoč izrekel Ernst Lubitsch (Lubitsch 2010, 36).

Komedija ga naredi smešnega prav tedaj, ko je najbolj dostojanstven, ali še, ko skuša to dostojanstvo tudi ohraniti. Alenka Zupančič navede paradigmatični primer, prek katerega je moč uzreti to zamenjavo, ki jo opravi umetnost komedije. Gre za vprašanje, kaj je komično pri fizičnem padcu aristokrata (nekakšna osnovna oblika komičnega prizora je torej ta, da aristokrat fizično telebne na tla) (Zupančič 2004, 1. poglavje). V teoriji je bolj ali manj uveljavljena teza, da komedija »prikazuje« padce, napake, pomanjkljivosti in torej »nizko« v

primerjavi s tragedijo, ki uprizarja vzvišene ideje in dejanja, »visoko«. Komedija torej običajno velja za nasprotje tragedije (Štrajn 1989). Komedija tega prizora je takšna, da prikazuje padec, ponižanje vzvišene osebe, aristokrata, kar za komedijo ni redkost. Pri tem je običajno razumevanje komedije takšno, da smešnost aristokratovega padca pripiše konkretnemu, ki postavlja na laž obče vrednote. Aristokrat naj bi bil v skladu s tem razumevanjem pod svojo aristokratsko obleko zgolj človek pomanjkljivosti in konkretnosti. To avtorica označi za nepopolno komedijo ali pa za napačno razumevanje postopka komedije. Pri tej interpretaciji gre za to, da pokažemo umazano, nizko, človeško plat aristokrata, ga osmešimo s fizičnim, pri čemer ideja (subjekt) ostane in se publiki tudi ponuja kot predmet, s katerim se je mogoče identificirati. Dobra, prava komedija prekine z identifikacijo. Formula »prave« komedije se po avtorici glasi nasprotno: »...aristokrat, ki verjame, da je res neposredno aristokrat (da njegova bit, telo in dušo drži pokonci žlahtna sestavina, imenovana plava kri), je prav po tem običajni (butasti) človek« (Zupančič 2004, 45). S preprostimi besedami, komedija ne ohranja ločenih ideje in vsebine, občega in konkretnega, temveč ju premeša v eno osebo in ohranja njun razcep. Pri komediji sta vlogi abstraktnega in konkretnega zamenjani. Človek je najbolj smešen prav tam, kjer verjame, da je več kot to: kjer občost v obliki nekega lika hoče biti občost, če se lahko tako izrazimo.

Bergsonov lik Domišljavca je zato idealni komični lik, saj neposredno verjame v svojo lastno vzvišenost in pri tem tudi ne popusti, temu se njegov značaj upira. Če bi popustil in pokazal svoj topli skromni obraz, bi se komedija isti hip zaključila. Zato poudarimo, da je komedija umetnost vzdrževanja komične napetosti, ki strogo vzeto ni napetost med dvojim. Četudi lik reče eno, naredi pa drugo, se dalje predstavi na en način, v naslednjem pa deluje nasprotno ipd., pa je komična poteza, ki to dvojje lepi skupaj, onemogoča zlitje v eno in pa to, da bi nastalo dvojje (Dolar 2012, 28. marec).

Lubitsch, mojster prav takšnega ohranjanja, v filmu *Težave v raju* (*Trouble in Paradise*, 1932) postreže s pasico, ki jo v nežnem tonu izgovori zasanjana Grofica: »Poroka je lepa napaka, ki jo dva človeka naredita skupaj.« Nato se obrne k svojemu snubcu in vzklikne: »Toda poroka z vami –, to bi bila napaka!« Navedimo še primer iz Lubitschevega filma *Biti ali ne biti*. Glavna junaka sta gledališka igralca: žena igra Ofelijo, mož, ki je prepričan, da je najboljši poljski gledališki igralec, pa Hamleta. Ona začne ljubezensko afero z mladeničem, ki zaradi nje vsak večer obiskuje predstavo. Pri tem ljubimcu naroči, naj jo obiše v garderobi tedaj, ko bo njen mož na odru začel recitirati Hamletov monolog »Biti ali ne biti...«, ki je slaven po tem, da ga lahko dobro interpretirajo le najboljši. To se nekajkrat ponovi: mladenič ob vsakem monologu

odkoraka ven iz dvorane, igralec pa postaja vse bolj ogorčen. Nekaj mesecev kasneje mož zaloti mladeniča, ki spi v njegovi postelji. Zgrožen se obrača po sobi, nato stopi v kot in reče: »Biti ali ne biti ...« Mladenič avtomatično vstane in se hoče sprehoditi ven iz »gledališke dvorane«. Ena od poant, ki jo skušamo napraviti, je ta, da najboljši poljski igralec v svoji domišljavosti ne popusti, tako da svojo igro preizkusi celo tedaj, ko nehvaležno publiko zaloti v svoji zakonski postelji. Enako je mogoče reči za mladeniča, ki ob tem tragičnem monologu avtomatično vstane iz postelje.¹³

Če nadaljujemo, pri padcu aristokrata ni smešen padeč, temveč to, da vstane, se pretvarja, da sploh ni padel (Zupančič 2011, 45). Ali še, komično je samo naprežanje k enotnosti in usklajenosti. Kot piše Charlie Chaplin: »Najboljši primer ... je opijanjeni mož, ki vas skuša prepričati, da je povsem trezen, čeprav ga izdajata njegovo govorjenje in hoja ... Zaradi tega vsi moji filmi temeljijo na ideji, da se znajdem v težavah in da se z obupano resnostjo trudim ohraniti videz povsem običajnega gentlemana« (Chaplin 2011, 53). S tem komedija ohranja razcep, ki pa ni razcep na aristokrata in njegovo človeško dimenzijo, temveč razcep v sami subjektivnosti ali človeškosti ideje aristokracije, v duhu konkretnosti. Pri komediji gre za konkretizacijo, subjektivacijo občega: »...občost tega pojma pripraviti do tega, da samo proizvede svojo človeškost, telesnost, konkretnost, subjektivnost« (Zupančič 2004, 45). Pri tem ne gre za spodbijanje občosti: občost »nastaja«, je »na delu« v gibanju samega lika, torej materialnega, konkretnega. Lep primer, ki ga v zvezi s tem poda avtorica, je uvodni prizor iz Chaplinovega filma *Mestne luči* (*City Lights*). Chaplin spleza na kip, ki naj bi simboliziral blaginjo, in čez noč prespi na kipu, tako da zjutraj, ko kip slovesno odkrijejo, kip »kvari« Chaplin kot nekakšen eksces Blaginje, Harmonije, Miru, ki »ne more biti pri miru« (Zupančič 2011, 13). Gre za to, da v komediji konkretno in obče nista v opoziciji, temveč je obče konkretizirano, »predstavljeno« skozi svoje konkretno (materialno) gibanje oziroma *kot* nastajanje.

Premisliti velja, kaj se v komediji dogaja s subjektom, če ga komedija ne meri po njegovi individualnosti. Po Bergsonu je komični lik »marioneta«, ki jo vodijo nevidne niti. Razsežnosti svojega delovanja ne more v celoti dojeti (Bergson 1977, 53). Komedija prinaša izgubo samo-identičnosti, organskega zlitja, s tem pa subjekta v klasičnem pomenu, pri čemer tisto, kar samo-identičnost ukinja, zdaj zavzame mesto subjekta: »Komedija je zgodba o odtujitvi substance, ki je postala subjekt« (Zupančič 2004, 40). Subjektivirane občosti imajo

¹³ Interpretacij komičnosti tega prizora je bržkone precej; v tej nalogi podajamo eno. S tega zornega kota je mogoče reči tudi, da komičnega v določenem prizoru nikdar ni mogoče natanko zasidrati, reči, »to je to«.

svoja imena, ki pa, če sledimo Bergsonu, niso individualna, temveč v izhodišču napotujejo na splošne tipe: Chaplinov Potepuh, Molièrov Ljudomrznik itn. Strogo vzeto ne gre več za subjekta, temveč za potezo, ki na laž postavlja prav subjekta v tisti njegovi dimenziji, kjer bi moral ta imeti neposredno zvezo s seboj (ali verjame, da jo ima). Gre za delo, nastajanje splošnosti, pri čemer komedija ne ukinja niti individualnega niti univerzalnega, temveč prikaže nek vmesni prostor, kjer konkretno ne obstaja zunaj občega, obče ne zunaj konkretnega.

Dolar zato objekt komedije označi kot »nemogoči objekt«, saj ni ne eno ne drugo (Dolar 2012, 28. marec). Komedija ne more zapustiti tal individualnega, kar smo poudarili že na primeru karikature, kjer si komično prisvoji določeno singularno potezo. Obenem ne doseže univerzalnega. Ohranja se kontinuirani razcep med tem, da se eno hoče prevesiti v drugo in obratno, pri čemer ne afirmira niti konkretnega niti abstraktnega. Komedija prikazuje njuno vzajemno sprevrčanje, »rojevanje« enega v drugem.

Na ozadju zapisanega velja poudariti predvsem, da je komedija proti idealizaciji, kar ima posledice tudi za njeno razumevanju subjekta. To je morda že dovolj jasno, pa vseeno: komedija razlasti subjekta, mu odvzame njegov najbolj notranji moment, v katerem se subjekt prepozna. Gre tako za komičnega lika kot za občinstvo. Pri tem ne poteče potujitev subjekta, kot piše Alenka Zupančič, temveč potujitev substance, ki je zdaj subjekt (Zupančič 2004, 48). Komični subjekt torej ni ta, ki sploh lahko sublimno trpi, saj subjekt strogo vzeto ni oseba, temveč subjektivirani razcep med (denimo) značajsko potezo in osebo, če obsežno teorijo malce poenostavimo. Gre za to, da lik sedaj figurira v svoji dvojni dimenziji, kot poteza in njen preostanek.

Vrnimo se k splošnosti in povzemimo, kakšni so običajni mehanizmi veseloigre po Bergsonu. Ena od ključnih zakonitosti pripovedi v komediji je takšna: *»Komična je vsaka razporeditev dejanj in dogodkov, ki nam daje v medsebojni prepletenosti iluzijo življenja in razločen občutek mehanične razvrstitve«* (Bergson 1977, 29, *kurziva v orig.*). Splošnost v komediji oziroma njeni pripovedi je vidno v periodičnem ponavljanju besed ali prizorov, somernem menjavanju vlog, geometrijskem razvoju zamenjevanja oseb. Komedija: »postavlja pred oči vidno mehanično razčlenitev človeških dogajanj, pa jim pri tem ohranja zunanji videz verjetnosti, se pravi navidezno prožnost življenja« (Bergson 1977, 29). Našteto se bere kot inverzna opredelitev Aristotelove opredelitve tragedije; namesto celovite pripovedi imamo takšno, ki jo fragmentirajo, diskontinuirajo ponovitve, inverzije, figure interference. Namesto

usmerjene pripovedi (z njo sovпада likov razvoj) imamo takšno, ki se vedno znova vrača nazaj, je regresivna, jo denimo vodi »zakrknjena« poteza lika.

Bergson pri tem izpostavi tri metaforične figure, ki so temeljne za komični postopek. Prvi je »možicelj na vzmeti« in tvori prisodobno za eno od ključnih komičnih tehnik, tehniko ponavljanja. Ponavljanje besed je po Bergsonu smešno, ker gre za »idejo, ki se izrazi, pa jo zavrnejo, pa se spet izrazi, zaganja se v povodnji besed, ki jo vedno znova ustavljajo in se zaganja vedno znova« (Bergson 1977, 50). Druga prisodobna je »marioneta«. Pri tem Bergson zopet spomni, da resno življenje zadeva svobodo: »Čustva, ki so dozorela v nas, strasti ... skratka vse, kar prihaja od nas in kar je prav naše, to je tisto, kar daje življenju njegov včasih dramatični in na splošno resni tek« (Bergson 1977, 53). Komedija resno življenje predstavi, kot da gre za igro, ki jo upravlja nekdo drug, kar bržčas tvori prvi korak k temu, da občasno tudi same sebe dojamemo v komični luči. K podobnemu sklepu napotuje Helmstetter: komično je mogoče videti tudi v tragičnem, če le uvedemo instanco opazovalca, ki gleda tragedijo kot igro in torej ni uglašen s tragičnim aspektom (Helmstetter). Gre za to, da je treba za spoznanje nečesa v komični luči prekiniti z enotnostjo situacije, z njeno samo-uglašenostjo. Dodajmo, da je tragedija narejena tako, da so prizori med seboj »uglašeni«, to je, dejanje prikažejo na način, na katerega ta naravno vodi v propad. Komedija, po drugi strani, hoče prekinitve in, izrazito v situacijski komediji, opozarja na določeno neuglašenost pripovednih tokov.

Po Bergsonu je tako mogoče komično uzreti že, če denimo zgolj »izklopimo« enega od registrov, v katerem se pojavlja neka situacija, si v plesni dvorani zatisnemo ušesa in vidimo, da so plesalci v resnici mehanični gibalci. Formula, če strnemo, je, da s tem situaciji ukrademo to, kar to situacijo dela za celovito, enkratno. Ali še, čim nekaj odstranimo, pristrižemo, se zdi, da bi nastalo vrzel lahko dopolnili s čimerkoli; napravimo prazni kalup. Kot že rečeno, Bergson s figuro marionete želi reči, da je nekaj v nas, kar ni samó naše, ampak ima nek odsev v splošnem. Gre za odkritje, da je v nekem momentu naše lastno življenje tuje oziroma se v skladu s to metaforo prepušča nekomu ali nečemu drugemu, tujemu in neznanemu v upravljanje (Bergson 1977). Opozorimo ponovno, da gre pri tragediji za ravno nasprotno gibanje. Tragični lik se praviloma zoperstavlja zunanjim okoliščinam in za svoj »prav« zastavi življenje, medtem ko komičnega lika te pogosto vlečejo za seboj kot marioneto.

Tretja metafora je »snežena kepa«. Ta posebej zadeva narativne tehnike veseloigre oziroma njihovo razvrstitev dogodkov. Gre za: »Učinek, ki narašča medtem, ko se širi, tako da vzrok, ki je na začetku neznatn, v nujnem napredovanju pripelje k rezultatu, ki je prav tako pomemben kot nepričakovan« (Bergson 1977, 54). Ta postopek tvori temeljno gibanje domala vseh komedij. Gre za neustavljivo prepletanje in zapletanje procesov, za vrsto nepričakovanih pripetljajev in zasukov, ki dogajanje usmerjajo v več smeri naenkrat. Komedija zato pogosto učinkuje kaotično, dezorientirano, celo brezciljno. Ali še, ni načina, kako predvideti, kaj se bo zgodilo, zato je pripoved komedije vedno presenetljiva; vidimo heterogene motive likov, ki sovpadajo na, pogojno rečeno, najbolj »bizarne« načine. Figura snežene kepe obenem ponuja določen uvid v to, kakšen konec ponudi komedija. Rztresenost epizod je po Bergsonu smešna že, če poteka v »ravni črti«, kar pomeni, da konec prinese novo epizodo in zaključí brezciljno »valjenje«. Še bolj smešna je, če gre za krožno strukturo, kar pomeni, da se vsi naporí (reševanje zapletov, nalaganje novih) preprosto vrnejo v svoj začetek, v svoje izhodišče. Navedimo enega od bolj komičnih Bergsonovih primerov, ki mu v razpravi žal umanjka naslov: »Zatirani zakonski mož misli, da je z ločitvijo ubežal ženi in tašči. Poroči se na novo, pa mu združena igra ločitve in poroke pripelje njegovo prejšnjo ženo nazaj v poslabšani obliki, kot novo taščo« (Bergson 1977, 56). Tehniko snežene kepe si bomo posebej ogledali na primeru v delu naloge, kjer bomo obravnavali filmsko komedijo.

Bergsonova teza je, da se vsem tem figuram, ki imajo v komedijah seveda različne vsebinske artikulacije, smejimo zato, ker spominjajo na rztresenost življenja: »Togi mehanizem, ki ga kdaj pa kdaj kakor vrinjenca zalotimo v živi zveznosti človeških reči« (Bergson 1977, 56). Rztresenost življenja obenem izraža neko nepopolnost, ki kliče po takojšnji korekciji. S tem pridemo do ključne Bergsonove teze o smehu: smeh je družbena gesta, ki poudarja in graja rztresenost ljudi in dogajanj, je družbeni korektiv za nedružabno vedénje (Bergson 1977, 3. poglavje).

Če strnemo, komično je po Bergsonu to, da avtomatizem nastopi namesto življenja in si ga prilasti; komično zato, ker je tuje, avtomatično, torej nekaj, čemur se lik ne more upirati, ker se tega običajno ne zaveda. Nekaj splošnega dobi svoje življenje v jedru osebe, kjer bi moralo to po Bergsonu tvoriti neponovljivo enkratnost: »nematerialnost ... je tisto, čemur pravimo milina. Materialnost pa se trdovratno upira« (Bergson 1977, 25). Lahko bi dejali, da s temi tezami Bergson tudi da na ogled svoje dualistično razumevanje komedije: gre za nasprotji med mehničnim in življenjem, med materialnim in duhovnim.

Zavoljo povezave s Freudom izpostavimo še, kako Bergson razume besedno komiko. Gre za komično, ki je projicirano na raven jezika in podčrtuje njegovo raztresenost. Ob besedni igri mislimo na: »nekakšno lagodnost jezika, ki bi za trenutek pozabil svoj resnični namen in si lastil moč, da uravnava reči po sebi, namesto da bi se sam uravnaval po njih« (Bergson 1977, 76). Gre za ločitev med mislijo, ki jo jezik zgolj naknadno opisuje, kategorizira, sistematizira, ji podeljuje koncepte in jezikom, ki zdaj sam ustvarja svojo misel, ki prej še ni obstajala. Navedimo primer dialoga iz filma *Animal Crackers* (1930) bratov Marx, katerih besedna komika v zgodovini filmske komedije nima para:

Groucho: Well, what do you say, girls? Are we all going to get married!

Dekleta: All of us? But that's bigamy.

Groucho: Yes, and it's big of me, too. It's big of all of us. Let's be big for a change. /.../ One woman and one man was good enough for your grandmother, but who wants to marry your grandmother? Nobody, not even your grandfather (Heerman 1930).¹⁴

Zvočna podobnost med »bigamy« (bigamijo) in »big of me« (radodarno, še raje veličastno) jasno tvori neko nepričakovano, celo nedovoljeno povezavo: protizakonita, umazana bigamija nenadoma postane velika, lepa Stvar. Jezik je v komediji stvar manipulacije in prisvajanja vsebine, ki bi jo moral jezik po »naravi« zgolj opisovati, artikulirati. Tako bi lahko dejali, da jezik v komediji ustvarja svojo lastno, novo vsebino, kar se pri Bergsonu artikulira s pojmom mehničnega, ki si hoče prisvojiti idejo ali bistvo.

Če strnemo, besedna komika kaže, da je jezik v temelju krhek, pri čemer ima komična raba jezika svoje vsebinske nasledke. Jezik je v filmih bratov Marx nedvomno stvar razpolaganja z njim, gre torej za igrivost in šaljivost; obenem pa ta primer kaže še na dodatno razsežnost komične rabe jezika. Vsebinsko gledano je to dovolj jasen upor proti prisili monogamije in tradicionalnemu zakonu.

Če je izhodišče tragedije bistvo, ki ga ni mogoče artikulirati, kar je tragično, potem je izhodišče komedije to, da hoče artikulirati novo bistvo, pri čemer ohranja to artikulacijo prav kot svoje vedno razcepljeno bistvo. Napol v šali recimo, da je v »bistvu« nekaj frivolnega, če ga je mogoče z jezikom kar tako, en-dva-tri sprevrniti – denimo iz nečesa protizakonitega in umazanega v grandiozno, lepo idejo. Tudi s tem se vic in komedija začneta. Vic in komika

¹⁴ Gre zopet za neprevedljivo zvočno sovpadanje. Navajamo prevod. Groucho: »No, kaj pravite, dekleta? Se bomo vsi poročili!« Dekleta: »Vsi mi? Toda to je bigamija.« Groucho: »Ja, in tudi zame je to veliko. Veliko je za vse nas. Bodimo za spremembo enkrat veliki. /.../ Ena ženska in en moški, to je bilo dovolj za vašo babico, ampak kdo se hoče poročiti z vašo babico? Nihče, še vaš dedek ne.«

izpričujeta neko šepavost jezika, predstav, pojmovanja, pri čemer iz tega ne naredita tragedije ali grozljivke, temveč skoznjo omogočita izstop nečesa veselega, kar se upira nelagodju prav na podlagi nekega presenetljivega prekrivanja ali sovpadanja. Ali še, rečeno napol v šali, kritika se ne more zoperstaviti zvočni podobnosti bigamije in veličine; ta v jeziku pač objektivno obstaja, izpostaviti jo pa avtomatično pomeni začeti vic ali vzpostaviti komični potencial. Opozoriti velja na pomen naključja v teh metodah pridobivanja ugodja. Naključno prekrivanje (v tem primeru zvočna podobnost dveh besed z nasprotnima pomenoma) se v vicu, komiki kaže kot nekaj veselega. K statusu naključja v komediji se bomo vrnili v poglavju, kjer bomo obravnavali filmski narativ.

Poglavje, ki sledi, bomo namenili krajšemu pretresu komedije kot produkcije ugodja, veselja. Uvodoma ponovimo, da komični liki – denimo Charlie Chaplin v zgodnjem obdobju svojega ustvarjanja – prikazujejo nek radoživ pristop k situacijam, ki v običajnih okoliščinah sprožajo odpor, nelagodje, kritiko. Gre za situacije, ki bi bile lahko kajpak tudi melodramatične: Charlie najde siroto na cesti (*Deček*, v izvirniku *The Kid*, 1921), se bojuje z alkoholizmom (*Noč v gledališču*, v izvirniku *A Night at the Show*, 1915) itn. Vprašanje, kaj vse je mogoče v komediji prikazati na hecen način, »sprevrniti«, je nemara bolj aktualno kot kdajkoli prej, saj dandanes določene prisile korektnosti delujejo kot nepremostljiva ovira za marsikatero proizvodnjo tendencioznega vica, tudi komedije. Obenem bomo skušali locirati tudi filmske pogoje prikaza določenega objekta v komični luči.

3. 3 Status veselja v komediji

Sprva velja očrtati, kako Freud razume pogoje za prikaz v komični luči. Nad šestimi pogoji zapiše, da gre pri njih vedno za uspešno »izolacijo« komičnega primera (Freud 2003, 230). Naštejmo tiste pogoje, ki imajo pomembno veljavo tudi v inscenirani, filmski komediji. Freud kot prvega navede »splošno vedro razpoloženje« (Freud 2003, 230). Malce kasneje v istem pasusu poda še možnost, da komično lahko nastopi tudi tedaj, ko smo nerazpoloženi, vendar mora biti prekinitev (zlom enotnosti) toliko močnejša (Freud 2003, 232).

Drugi pogoj je pričakovanje komičnega. Freud to razume do neke mere plastično. Dispozitiv komedije (na primer, ko se odpravimo v gledališče) že napravi korak k temu, da bomo dogajanje uzrli v komični luči (Freud 2003, 230). Eden od pogojev za komični učinek je torej razoroževalna gesta, ki jo delno vsebuje že namera, da si ogledamo komedijo. To jamči za veselo razpoloženje, saj smo z njenim okvirjem vnaprej seznanjeni in tvori določeno

pričakovanje. Obenem je naloga komedije ta, da vzpostavi pogoj za razorožitev in v izhodišču začrta svoje objekte kot takšne, ki jih bomo odslej sprejemali z vedrino in veseljem.

V tem smislu je lahko v filmskem mediju razorožujoča že uvodna špica z lahkotno glasbo, živahnimi črkami, ki skakljajo po zaslonu itn. Po Gerardu Mastu je ključno to, da film svojo vsebino prikaže kot »ničvredno«. Ne gre toliko za negativistični pomen te besede, kot za to, da podčrta neresnost resne akcije: »Če komedija dejansko orisuje zadeve, v katerih gre za življenje in smrt, je razlog, zakaj je to komično, ta, da niso prikazane, kot da bi šlo za življenje in smrt« (Mast 1973, 9). Po Mastu gre za to, da mora gledalec spregledati trivialno razsežnost nečesa vrhunsko resnega. Komedijo je mogoče pričakovati od komika, ki ga že poznamo, na podlagi naslova (bergsonovskih občih imen), enodimenzionalnega lika, uvodne sekvence pa utegnejo biti v pripovedi najbolj ključne. Chaplin in Lubitsch sta uvodne sekvence povedla na takšno raven, da so v teoriji in kritiki dobile status umetniških artefaktov. Primer je Chaplinov uvodni prizor v *Zlati mrzlici* (*The Gold Rush*, 1925), kjer za Chaplinom hodi medved, ne da bi se lik tega zavedal. V enem zamahu se vzpostavita trdoživost in afektivna izoliranost komičnega lika (Mast 1973, 11). To je obljuba, »garancija«, da v nadaljevanje brez zadržkov zremo s komičnimi očali. Pripomniti velja, da je film na tem področju unikum, saj lahko pokaže takšne fantastične zveze na izjemno hiter način, z eno samo podobo. Bolj izdatna obravnava tega sledi v naslednjem poglavju.

Nadalje, komični primer je treba izolirati od afekta (Freud 2003, 232). Podobno tezo najdemo pri Bergsonu, ki komično pogojuje z brezčutjem srca. To je zopet v skladu z njegovo ločitvijo med življenjem in mehanskim, pri čemer mehansko funkcionira kot neživljenjsko (Bergson 1977). Po Pelku, ki svoj članek prav tako utemelji na Bergsonu, je v igri neka apatija, ravnodušnost. Čeravno se je mogoče komiku od srca nasmejati, komedija v prvi vrsti zahteva razum: publika gleda razumno (Pelko 1989). Pri Freudu to sicer prej nastopa kot vsakdanja zagata, ko je proizvajalca komičnega, šaljivega strah prizadetosti in bolečine drugih, ki bi utegnili predmet komike preveč povezati z lastno osebo.¹⁵ Poglejmo, kako se s tem sooči Freud v zvezi s komiko. Afekti delujejo kot dejavnik, ki najbolj intenzivno ovira in celo izključuje nastop komičnega. Tezo je mogoče razumeti tako, da komično ni absolutno, odvisno je od stališča ali gledišča. Zato v primerih, kadar se komika nevarno približa naši

¹⁵ V sodobnosti so te diskusije vse bolj in bolj pogoste. Nazadnje v ameriškem kontekstu, kjer se je eden od *stand-up* komedijantov pošalil na račun posilstva. Pritožbi iz občinstva so sledili zgroženi medijski odmevi. Odzivi so zbrani na blogu Jima Emersona (Emerson 2012). Pri tem je mogoče reči dvoje. Humor je uperjen v pridobivanje ugodja natanko na mestu, kjer to običajno proizvaja izjemno nelagodne afekte: po Freudu ugodje v humorju izvira iz prihranka afekta, kar je malce drugače kot ugodje v komičnem (Fredu 2003). Pri tem je važna konstrukcija humorja.

Stvari, rečemo: »Ti se že lahko smejiš, tebe se to posebej ne tiče« (Freud 2003, 232). In v nadaljevanju: »... komični občutek najprej nastopi v bolj ali manj indiferentnih primerih, v katerih čustva ali interesi niso močno udeleženi« (Freud 2003, 232). Videti je, da je komični smeh privilegij tistega, ki ga objekt neposredno ne zadeva.

Bergsonov vidik je, da se komični lik svoje komedije nikdar ne zaveda. Komika se izniči, čim lik do svoje poteze iznajde distanco, jo uzre. Značilno za komedijo je, da je komedija lika nevidna sebi, toda vidna svetu (Bergson 1977, 104). Eden od Freudovih pogojev prav tako vpelje tretjo instanco, instanco opazovalca, ki bo potrebna, da nekaj dojamemo kot komično. Pri Freudu se ta instanca pojavi v obliki skope teze, da komični proces ne prenese prekomerne investicije pozornosti, »potekati mora povsem neopazno« (Freud 2003, 232). Tega ne gre razumeti v smislu, da je komedija neopazna, saj mora biti po nujnosti publiki opazno prav to.

S tega vidika komedija vsebuje določen samorefleksivni moment, ki je drugim umetnostim razmeroma tuj. Tragedija, drama terjata, da je publika usklajena z afektiranostjo odra, filma. V komediji sta prizorišče in publika v »afektivnem« nesorazmerju. Na odru (platnu) se ne dogaja isto kot v publiki: komedija se naredi vidna zgolj tako, da se likom obenem skrrije.

V zvezi s tem sprva podajmo misel, da je razlika med tragedijo in komedijo bolj kompleksna, kot jo običajno razumemo. Po Aristotelu obrat tragedije zadeva tragično zmoto, obrat iz sreče v nesrečo, pri komediji pa imamo prej opravka z obratom iz nesreče v srečo, naposled pa s srečnim razpletom, koncem (Aristoteles 2005). Zadeve nemara niso tako enostavne, o čemer priča vrsta gledaliških in filmskih komedij. Zaplet ali konec v komediji lahko pripadata domeni drame, kar v filmski komediji sploh ni tako redko.¹⁶ Chaplin v že omenjenem *Dečku* na cesti najde siroto, ki jo je v uvodnih, precej dramatičnih prizorih zapustila mati samohranilka. Več Lubitschevih poznih del prinaša grenko-sladke, ambivalentne zaplete in razplete. V *Trgovini za vogalom* (*Shop Around the Corner*, 1940) ženski in moški lik po seriji nesporazumov, nekakšni »komični zmoti«, če parafraziramo Aristotela, naposled le postaneta par, toda – če navedemo eno od interpretacij – konec pusti določen grenki priokus, saj pomeni

¹⁶ Na tem mestu opozorimo zgolj na nekaj od zgodovinskih, kulturnih specifičnosti filmske komedije, žanra, ki se rodi v dvajsetem stoletju. To je vplivalo na vsebino, s tem pa nedvomno tudi na formo filmskih komedij. Ljubezensko razmerje je stvar pogajanja, tipično ženske in tipično moške vloge so stvar premeščanj (na primer v žanru *screwball* komedije). Obdobje druge svetovne vojne prinese komedije, ki so do vojne kritične, vendar so v njih prisotni tudi dramatični elementi, ki ne izključujejo solz. Chaplin je v svoje filme redno vnašal afekt; zanj je značilen krogotok smeha in solz (Deleuze 1991, 221-222). Ne gre več za dovolj preprosto značajsko in besedno komiko; filmska komedija dovolj pogosto stremi k temu, da sprevrča politične režime, je velikopotezna.

prelom s tisto potezo, ki je prej omogočala komedijo.¹⁷ Na delu je določena ambivalentnost teksta.

V zvezi s tem podaja Rastko Močnik tezo o Molièrovih stranskih, hlapčevskih likih (v komediji *Tartuffe*), ki vsake toliko časa prestopijo mejo odrske rampe (v metaforičnem smislu), se ozrejo k občinstvu in navržejo zdravorazumsko repliko. Močnik tu polemizira s kritiko, češ da so te replike vdor stvarnosti v predstavo, so populistične, in se zavzame za naslednjo interpretacijo.¹⁸ Gre za to, da morata biti v umetnosti, zlasti umetnosti komedije um ali intelektualna operacija na tak ali drugačen način prisotna na samem dramskem prizorišču. Neka zunanost se mora vpisovati v notranjost uprizoritve in s tem ponuditi ključ pravi interpretaciji. Replike socialno šibkejših, hlapčevskih likov pomagajo voditi pogled gledalca, ki se v tem konkretnem primeru lahko izgubi med socialnimi manierizmi, in ugledati logiko predstave, to je komično raven teksta. V tem primeru gre za uvid, da se liki šopirijo in samozaverovano pretiravajo: »Moč teh kratkih replik je v tem, da sproti proizvajajo komedijo, da iz visokoletečih socialnih prevzetnežev v trenutku naredijo aristotelovske komične karakterje« (Močnik 1997, 35). Ti liki se po Močniku z vpeljavo kratke, hipne razumske replike izkažejo v svoji »nizkotni« luči. V ospredje vnesejo določeno objektivnost, ki sicer obstaja v ozadju predstave; zastopajo komediografovo interpretacijo. V ozadju teze stoji še ena, namreč ta, da je treba komično uprizoritev ugledati natanko z vidika »komičnega gledalca«, če se lahko tako izrazimo, ta pogled pa v primeru *Tartuffa* zadeva degradacijo svetohlinskih likov: »/.../ 'nizkotnost' je vsa v pretvarjanju, je v svetohlinskem zanikanju« (Močnik 1997, 36). Osnovno distinkcijo med gledališko in filmsko komedijo je moč potegniti tudi na tej črti. Gledališko občinstvo v živo gleda komedijo, tako da je odziv v gledališko komedijo vključen, je njegov obvezni del. Gledalci se smeji in posredno ustvarjajo komedijo. V zvezi s tem podajmo uvid v nek zadevni problem filmske komedije, ki pogleda v kamero, s tem pa takšne molièrovske objektivacije dogajanja (vpeljave »razuma«), ne prenaša

¹⁷ V realnem življenju, kot sodelavca v trgovini se prezirata, ker drug v drugem vidita banalno konkurenco. Ljubezen se porodi v fantastičnem svetu, kjer nastopita kot anonimna dopisovalca ljubezenskih pisem, ki drug za drugega mislita, da sta izobrazena, kulturna; v pismih izražata svoje vzvišene želje in misli, ki jima v vsakdanjem, banalnem življenju manjkajo. Konec jima spodmakne fantazijo, tako da se lahko zaljubita zgolj kot realni osebi iz »mesa in krvi«, torej onstran fantazije. Gre za dovolj ambivalenten konec: ali to pomeni, da sta pokopala svojo strast, je bila strast zgolj igra, ki sta jo lahko uresničevala zgolj prek anonimnih pisem? Je strasti sedaj konec? Ena interpretacija je, da se s tem morda šele premešajo nasprotja med realnostjo in fantazijo, ki so bila prej vir napetosti.

¹⁸ Močnik navaja Puškinovo kritiko Molièrove igre: »Pri Molieru licemer dvori ženi svojega dobrotnika – licemersko; loti se upravljanja s premoženjem, in se vede licemersko; zaprosi za kozarec vode, in se vede licemersko« (Puškin v Močnik 1997, 34). Puškina je, kakor piše Močnik, motilo to, da Molierovi komični liki ne odražajo človeške v temelju zapletene, dvoumne narave. Pri tem je Močnikova teza uperjena v zagovor, da so ti liki še kako dvoumni in da iz tega tudi izhaja vsa njihova komedija: gre za nasprotja med licemernostjo in lahkovernostjo, na jezikovnem nivoju med izumetničenostjo in stvarnostjo (Močnik 1997).

dobro oziroma to zaradi posebnih lastnosti filmskega medija celo izključuje. Zato v filmu kot ena izmed pomembnejših ravni teksta funkcioniira filmska tehnika (režija, posebna uporaba planov, premikov kamere, montaža). To bomo obravnavali v naslednjih poglavjih. Prej velja z vprašanjem afekta in komedije še dodatno razčistiti.

Predlog Helmstetterja je, da gre pri komediji za performativ, to je dispozitiv, ki odigra veselje, s tem pa tudi izumi veseli objekt ali objekt užitka. Tragedija uprizarja žalost, obup, trpljenje in s tem proizvede natanko takšne občutke. Tako je po avtorju tragedija prav toliko performativna kot komedija. Afekti, tako »negativni« kot »pozitivni«, od žalosti do sreče, so učinek uprizoritve, ali drugače, igre. Videti je tudi, da Helmstetter s tem nekoliko sprevrne odnos med tragedijo in komedijo ter njima pripadajočimi afekti. Za tragedijo naj bi bili značilni nesreča, neuspeh in trpljenje; za komedijo sreča, uspeh in ugodje. Helmstetter pa ponudi tezo, da komedija ni enostavno nasprotje tragediji, temveč izigravanje tragičnega, njen namen je sprevrniti »težko« v »lahko«, napraviti konec tragičnemu (Helmstetter 2005). Dovolj pogosto je, da filmska komedija travmo izkorišča za komično sprevačanje, kot bomo šele videli.

Opredelitve komedije kot perspektive, ki vidi onstran trpljenja, bolečine, žalosti in tesnobe, bi utegnile biti nujni sestavni element večine definicij komedije. Gre za umetnost, v kateri žalost in bolečina nimata kaj iskati (Kmecl 1977). Komediji gre v izhodišču za uspeh (Bergson 1977). Gre za zadovoljitev, užitek in ugodje (Zupančič 2004).

Besedilo enega od prvih filozofskih zaobjetij komedije, druge knjige Aristotelove *Poetike*, je izgubljeno, toda v ohranjeni prvi knjigi, ki se večinoma ukvarja z elementi tragedije, obstaja odlomek s temeljno opredelitvijo, ki je, kot poudari Helmstetter, stoletja tvoril problem vsem podvzetjem komedije (Helmstetter 2005, 224). Navedimo ga v celoti:

Komedija prikazuje, kot smo omenili, ljudi, ki so slabši. Vendar pri tem ne prikazuje slabosti v vseh njenih pojavih, temveč le v tem, kar je na njej smešnega; smešnost je namreč poseben odtenek grdega, Smešnost bi lahko označili kot 'vrsto popačenosti ali grdobije, ki ne povzroča bolečine ali škode'; tako na primer predstavlja komična maska nekaj grdega in popačenega, ne da bi zbujala bolečino (Aristoteles 2005, 87).

Uvodoma smo že opredelili, kako na ta problem gleda Freud. Užaljenost ali prizadetost sta v vicu in komiki izključena zato, ker določen nepričakovani smisel tvori ugodje, ki se kritiki upira, se ji izmuzne; denimo na podlagi najdbe istozvočnosti nasprotno rabljenih besed (Freud 2003).

V tem oziru je pri Freudu kot pri Bergsonu ključna »neuglaščenost« odra in občinstva; na odru je nekaj, kar je vidno občinstvu, toda nevidno komičnemu liku. Pretresti velja to, ali je komični smeh privilegij tistega, ki ga objekt neposredno ne zadeva. Če tezo Alenke Zupančič sprva močno strnemo, dober vic, dobra komika premestita tudi afekt, prizadetost, bolečino. Gre za primer tendencioznih vicev, ki naredijo iz določenega nelagodne investicije objekt, hkrati so zato tudi najbolj priljubljeni. Po eni strani gre za proces poobjektnja samega ugodja, po drugi strani pa za to, da iz investicije same naredijo novi objekt, ki onemogoči identifikacijo in ima osvobajajočo razsežnost. Pri komičnem postopku gre, nadalje, za to, da nekaj, kar lika neposredno zadeva, postane posredovano, po-objektno, skratka artikulirano na duhovit način, ki se upira zaverovanosti v lastne, neposredne afekte. Avtorica komični lik razume kot nekoga, ki ima še kako lahko svoje interese, želje, čustva; toda zvezo ali razcep med slednjim in nosilcem prikaže kot objekt nekega nenadejanega zadovoljstva. To zadovoljstvo se umešča na raven, ki subjektu ni znana, je pa še kako prisotna. Za ilustracijo poda primer, kjer gre publiki trud komičnega lika že skrajno na živce: gledalec si želi, da bi lik že enkrat popustil, prenehal, češ, mar res ne vidi, da mu ne bo uspelo? Teza je, da na nek način šele v primeru, če zanikamo subjektu njegov objekt, za katerim se žene, poženemo subjekta v prezgodnjo okorelost in smrt. Strast do objekta ni strast, zaradi katere komični lik trpi; ravno to ga ohranja pri življenju, saj gre za strast kot objekt, in ne za strast do objekta (Zupančič 2005).

Izpeljava temelji na konceptualnem aparatu lacanovske psihoanalize. K temu je moč pristopiti z vidika Lacanovega XI. seminarja, kjer Lacan razpravlja o funkciji ponavljanja za subjekta. Tu med drugim uvede novost, da sta register simbolnega in realnega prepletena, da funkcionirata vzajemno. Spomnimo, da je Lacanov projekt vrnitev k Freudu, zato v spomin znova priključimo Freudovo tezo v *Vicu* o otroškem ugodju, ki z intervencijo določenega socializacijskega momenta, vstopa otroka v polje »razumnosti«, začne funkcionirati kot nezaželeno (Freud 2003). Lacanov argument velja na tem mestu poenostaviti. Ključna za razumevanje tega, kaj pomeni strast kot objekt, je razlika med subjektom želje in subjektom pulzije oziroma brezglavim subjektom. Subjekta želje v osnovi zadeva manko, izgubo, ki je nastala z vstopom subjekta v simbolno. Subjekt vstopi v jezik, a zgolj za neko ceno, pri tem nekaj ostane, kar ne more biti povzeto v red označevalca, pomena, smisla. Ta »nekaj« zadeva

telesnost, užitek subjekta.¹⁹ Opravka imamo z razcepom, konstitutivnim neskladjem subjekta, ki se vedno za nečim žene, pri čemer v temelju ostaja nepotešen. Lacanova teza je, da v subjektu kljub temu nekaj uživa: tudi ko subjekt ne dobi zadovoljitve, ki v želji nastopa kot parcialni objekt (cilj), se odvije neka druga vrsta zadovoljitve, ki vendarle doseže svoj cilj, ne da bi dosegla objekt. Ta dva procesa se odvijeta skupaj, zato ju je mogoče razumeti kot vzajemna: ena se umešča na raven simbolnega, želje in subjekta, za katerega je zadovoljitev v temelju nedostopna, druga pa na raven realnega. Ali še, prve se subjekt zaveda in je vzrok trpljenja, druga pa kljub temu proizvede neko naključno zadovoljitev, ki se umešča na raven *tyche*, gona oziroma pulzije. Gre za novo subjektivno figuro, ki jo Lacan poimenuje »brezglavi subjekt«. Ta subjektivnost subjektu jezika v temelju ostaja neznana (Lacan 1996, Zupančič 1998).

Ti dve zadovoljitvi imata dva različna cilja: gre za razliko med angleškima besedama za cilj, *goal* in *aim*. Cilj (*goal*) pulzije ni zadovoljitev subjekta, temveč povrnitev v krožno gibanje. Gon se nanaša zgolj sam nase: »/.../ nekaj privre iz roba in podvoji njegovo zaprto strukturo s tem, da gre po poti, ki se vrača vase, nekaj, česar konsistenco zagotavlja zgolj objekt kot tisto, okoli česar je treba krožiti« (Lacan 1996, 166). Tu se izostri razlika med subjektovo željo in pulzijo. Željo poganja to, da ne more biti zadovoljena; njen cilj je *aim*, neki parcialni objekt, ki naj bi zapolnil konstitutivni manko. Pulzijo pa poganja cilj (*goal*). Pulzija je torej zadovoljena, ne da bi dosegla cilj (*aim*), saj: »/.../ njen cilj ni nič drugega kot to, da se povrne v krožno gibanje« (Lacan 1996, 165).

Lacanova seminar ponudi aparat za razumevanje tega, v katero dimenzijo se umešča užitek komičnega lika. Gre predvsem za to, kako sploh razumeti zadovoljitev. Objekt, kot je razvidno iz konfiguracije želje, nikdar ne ponudi dokončnega zadovoljitve, končnega odgovora, smisla. Po drugi strani iz Lacanovega seminarja izhaja, da je ta konfiguracija subjekta konstitutivna in ima ontološko dimenzijo. Ali še, razcepa ni moč odpraviti, subjekt je vedno želeč, vedno v neskladju. Lahko bi dejali, da komedija neredko predstavi prav to plat subjekta. Razprava Alenke Zupančič tudi uvede to razumevanje, da komedija strogo vzeto ni žanr pozitivnega pogleda na svet, zadovoljstva ali golega veselja, marveč zadeva vedno razcepljeni univerzum, ki bi bil kajpak lahko tudi tragičen. »Zasuk« je, da neskladja ne prikaže v dimenziji izgube in manka, temveč neslutene presežka, ki izvira iz nekega

¹⁹ Označevalnemu procesu uide telo, njegov užitek in spolnost oziroma spolni organi. Lacan delovanje pulzije ponazori s primerom hranjenja: »Kadarkoli pitate usta – tista usta, ki se odpirajo registru pulzije -, jih ne zadovolji hrana, marveč kot temu pravimo, ustno ugodje« (Lacan 1994, 155).

realnega srečanja. Komični objekt, torej objekt, ki povzroča komično ugodje, je tako mogoče umestiti na raven realnega, ali še, tvori ga uvid v to, da je bil v neki situaciji, osebi že vedno prisoten ta razcep, ki je rušil njeno enotnost in skladnost. Ta objekt obenem ni materialen, obstaja pa zgolj prek materialnega oziroma, formalno rečeno, ponavljanja znakov, simbolnega. Formalno gledano se komični objekt umešča na raven *tyche* oziroma gona, saj ga ni mogoče prikazati, tj. ne sodi v red označevalca. Je koincidentni proizvod, preostanek ponavljanja znakov. Obstaja pa zgolj prek njega, kot smo dejali zgoraj: zgolj ponavljanje znakov proizvede realno vrzel. Ponavljanje, ki je ena od najpogostejših tehnik komedije, tako služi temu, da se med eno in drugo ponovitvijo vedno znova za najmanjši hip zabliska ta košček realnega. Temu je, če sklenemo s psihoanalitskim pogledom, namenjen komični smeh (Zupančič 2004; 2008).

Strast komičnega lika do njegovega parcialnega objekta je po tej teoriji mogoče uzreti tako, da gre za parcialni objekt, pri čemer zadovoljitev ni vnaprej izgubljena, temveč umeščena na raven te strasti in potemtakem prisotna, pa če se je zavedamo ali ne. Subjekt obenem ni nosilec te strasti, temveč – če se lahko tako izrazimo – tisti preostanek, ki pride do sebe, se šele najde v strasti do objekta. V komediji torej ne gre za subjekta, kakor ga običajno pojmuje, temveč za njegov objektni moment (Zupančič 2004). Spomnimo, da gre po bergsonovski klasifikaciji komičnih figur poklica in značaja za to, da liki do tega nimajo distance in celo prirejajo svet tako, da lahko uveljavijo svoje poklicno ali značajsko poslanstvo (Bergson 1977, 3. poglavje). Če se osredotočimo na en žanr komedije, vidimo, da je njen vir pogosto prav ta strast, parcialna strast. Dober primer so filmi *screwball* komedije, v katerih Cary Grant igra lik norega profesorja, ki ga je njegov objekt povsem preplaval, tako da se v to konfiguracijo umešča kot objekt svoje strasti, ne kot subjekt, ki svoj laboratorij (strast) obvladuje. Komično je nekaj za lika neobvladljivega, kar pa je vendarle prisotno na »robu« liki, tj. ne gre za neobvladljive zunanje okoliščine, temveč za to, da je lik, s preprostimi besedami rečeno, svojo objektnost vzel nase kot svoj življenjski projekt. Ni pretirano reči, da je to za tega lika eksistenčno. Stava Alenke Zupančič je tako ta, da če eliminiramo strast, eliminiramo tudi subjekta ali vsaj tisto, kar je od njega v komediji preostalo. Komedija morda ne izključuje neke ontološke dimenzije.

V sklepu k tem poglavjem recimo, da komedija ni enostavno žanr veselja, ugodja, temveč njegove produkcije, sprevida. Komične geste utegnejo sprevrniti dovolj dramatične, celo travmatične situacije. Komedijo je tako mogoče razumeti kot okvir, ki na eni strani onemogoči neposredno identifikacijo in na drugi strani ponudi uvid v to, da trpljenje ni vedno

na strani tragedije. Ali še, komedija pogosto subjektu odvzame tudi možnost trpljenja, kar je nemara gesta, ki za subjekta pomeni določen odcep od njegovih lastnih, nemalokrat narcisoidnih investicij. To obenem pomeni, da napravi določen korak, ki prej ni bil možen ali je bil z vidika kulture celo nezaželen; na tej točki funkcionira kot »epistemična novost«, kot jo označi Turković, življenje uzreti v luči, ki v vsakdanu morda ni prav pogosta. K Freudu dodajmo, da komedija deluje podobno kot vic tudi na tej ravni, da gre za proizvodnjo novega objekta (smisla), pri čemer ne izgradi harmonične ali fantazijske podobe univerzuma, temveč določeno ugodje črpa iz uvida, da je ta vedno neharmoničen. S psihoanalitskega vidika je mogoče veselje v komediji videti kot učinek tega, da vrzeli, ki konstituira subjekta, ne prikaže v tragični dimenziji, kjer je zadovoljitev vedno nedostopna in ponavadi uperjena v en sublimni objekt, temveč ponudi še-preveč zadovoljitve, ki se odvije v zavezanosti likov parcialnim, heterogenim objektom. *A propos* filmske komedije smo dejali, da mora v izhodišču začrtati objekte kot takšne, ki jih lahko odslej uzremo v veseli luči. S to mislijo nadaljujemo misel o narativu oziroma organizaciji pripovedi v filmski komediji. Narativ bomo sprva začrtali kot organizacijo, ki vedno meri na določen problem neskladja. Gre za človeški produkt, v katerem se odražajo, proizvajajo in rešujejo tozadevne napetosti.

4 H komediji v filmskem narativu

Najprej recimo, da je komedija najbolj razširjeni filmski žanr, saj po nekaterih ocenah dosega kar tretjino vseh doslej (1999) posnetih igranih filmov (Vrdlovec 1999, 315).²⁰ Naloga, da premislimo vse podžanrske permutacije, je Sizifovo delo. Kot smo skušali očitati v prejšnjih poglavjih, pa ni nemogoče razmišljati o temeljni strukturi, ki stoji v ozadju te izjemno razširjene in razvejane produkcije.

Na kratko očitajmo njen zgodovinski razvoj. Za prvo velja Lumièrov *Politi vrtnar* (*L'Arroseur arrosé*, 1895). Ta že vsebuje dva ključna elementa filmske komedije: geg in motiv zasledovanja, ki kasneje tvori bistveno dinamiko burleskne komedije. Sledita drugi

²⁰ Večina avtorjev literature, iz katere črpamo, se strinja, da komedija strogo vzeto ni žanr. Gre za več pomislekov. Prvič, žanr pomeni set konvencij, komedija pa je v osnovi uperjena v njihov prelom. Drugič, komedija ima tudi svoje žanre oziroma podžanre. Vogrinc je sicer prepričan, da vsaka komedija, ki skrepeni v žanr, pomeni konec komedije (Vogrinc 1989, 172). Tretjič, komedija si izposoja tudi konvencije drugih žanrov; gre za dovolj priljubljeno komično tehniko parodije in transgresije. Četrto, gre za trk dveh pojmovnih problemov: če že komedija pomeni prelom, pa tudi žanr nikdar ni povsem izgotovljen, saj je njegova predispozicija odprtost za permutacije in novosti, žanr nikdar ni zaključen, pa čeprav se zdi omejen. Gre za set konvencij (modus narativa), obenem pa ga ni moč ločiti od vsakokratne permutacije tega seta konvencij. Žanr to celo zahteva (Neale 1983). V zvezi s filmsko komedijo bomo ta pojem iz praktičnih razlogov vseeno obdržali, saj bi vpeljava vsakega drugega pomenila dodatne napore, ki si jih v tej nalogi ne moremo privoščiti.

pionir filma Georges Méliès, ki izkorišča komiko fantastike, in Max Linder, utemeljitelj tipiziranega komičnega lika, ki se kasneje pojavi v burleski. Mack Sennett s studiem Keystone Film Company ta žanr (znan tudi po angleški ustreznici *slapstick*) dokončno uveljavi in prinaša ključne avtorje zgodnje komedije: Laurela in Hardyja, Charlieja Chaplina, Harolda Lloydja, Busterja Keatona. Zvočna komedija ali komedija, ki uveljavi diegetski zvok, napravi zarezo, ki pokoplje večino karier burlesknih komikov; pomembna izjema je Chaplin. Nato se razvije nepreštevno veliko podžanrov. Omejimo se na ključne. Imamo komedijo komikov, na primer Keatona, Chaplina, Tatija; anarhično komedijo bratov Marx; glasbeno in romantično komedijo, ki ju utemelji Ernst Lubitsch in predstavlja zgled za Howarda Hawksa, Billyja Wilderja in druge; *screwball* komedijo Franka Capre, Lea McCareyja, Hawksa, Prestona Sturgesa (Vrdlovec 1999, 316). Vidimo, da ima ameriška oziroma hollywoodska komedija v klasičnem obdobju primat nad ostalimi nacionalnimi produkcijami, ki se po njej tudi zgledujejo.

Ena izmed nalog, ki smo si jo uvodoma zadali, je ta, da lociramo bistvene sestavine komedije v filmskem mediju. Vrdlovec v *Filmskem leksikonu* izčrpno poda osnovne koordinate za takšno analizo. Prvič, gre za uporabo filmske tehnike za doseganje komičnih učinkov: rušenje konvencij z »nesmotrno« uporabo montaže, nelogičnim pretiravanjem v razmerju med sliko in zvokom in podobno. Drugič, izkoriščanje fantastičnih zmožnosti filmskega medija v komične namene: spreminjanje razmerij v velikosti, spodnašanje enkratnosti individuuma, dvojniki, nenadne preobrazbe. Tretjič, angažma predmetnega sveta. V filmski komediji predmeti oživijo, se gibajo. Imajo posebno moč, da se uprejo svojim lastnikom. Četrtoč, travmatični prizori so lahko izrabljeni prav zato, da jih komiki postavijo na glavo. Skušali bomo vzpostaviti, kako je film ta tip proizvodnje komičnega učinka povedel na novo raven. Petič, novost filmske komedije so takšni gegi oziroma domislice, ki so neizvedljivi brez filmske tehnike in strogo vzeto ne obstajajo onstran filma. Šestič, za film je značilno parodiranje drugih filmskih žanrov, kar bi utegnilo biti poseben privilegij filmske umetnosti (Vrdlovec 1999, 316). Bržčas gre za to, da film kot ena od vodilnih množičnih umetnosti omogoči splošno razumljive intertekstualne premenjave.

V tem poglavju bomo ohranili to linijo konceptualizacije filmske komedije in predstavili nekaj pristopov, ki so uveljavili komedijo na velikem platnu. Omejili se bomo na dva problemska sklopa: prvi je, če poenostavimo, komični učinek na ravni podobe, drugi pa odnos med komičnim (gegom) in pripovedjo. To v filmski teoriji nastopa kot problem razmerja med

gegom in narativom, kar zajame dovolj veliko število filmskih komedij, zlasti njenih utemeljitvenih artikulacij v nemi oziroma zgodnji filmski komediji.

Preden to storimo, velja vpeljati koncept narativa in pojasniti, kaj sploh je narativ v okviru kinematografske institucije. Nato bomo pod drobnogled vzeli klasično naracijo in skušali prikazati, kako se filmska komedija kot eden od žanrov klasične naracije vanjo sploh lahko umešča.

4. 1 Narativ, naracija in zgodba

Michel Chion v razpravi *Kako napisati scenarij* na sistematičen način začrta osnovne elemente za analizo pripovedne organizacije filma (ti so v razpravi predstavljeni kot nasveti za pisanje filmskega scenarija). Najpomembnejše je potegniti ločnico med dvema ravnema scenarija: med zgodbo in naracijo. Ruski formalisti so ti dve ravni že razločevali s pojmom *fabule* in *sižeja*. *Fabula* je »tisto, kar se je dejansko zgodilo«, *siže* pa »način, na katerega je bralec to izvedel« (Chion 1987, 65).²¹ Zgodbo je mogoče najhitreje opredeliti kot to, kar se dogaja, ko razgrnemo scenarij v kronološkem zaporedju. Druga raven je naracija (pripoved, diskurz, dramaturška zgradba), ki je način, na katerega je zgodba posredovana, povedana. V grobem gre za razliko med vsebino in formo, ali še, med materialom in formalnimi prijemi, s katerimi je ta material organiziran v takšno obliko, kakršno izkusimo ob ogledu filma. Ločnica je pomembna zato, ker je naracija specifično posredovanje, predelava zgodbe. Isto zgodbo je mogoče povedati na več načinov, z uporabo različnih sredstev, s premeščanjem kronološkega zaporedja. S tem vred se spreminjata tudi duh in atmosfera zgodbe. Isto zgodbo je mogoče z določeno pripovedjo napraviti grozljivo ali pa komično. Pripoved torej v dobri praksi iz stare zgodbe napravi novo (Chion 1987, 65).

Chion ob tem navede primer Hitchcockovega *Psiha* (*Psycho*, 1960). Če bi *Psiha* povedali kot linearno zgodbo in sproti priznavali, kaj se dogaja (»človek, ki se mu je zmešalo, se istoveti s svojo materjo, ki jo je že ubil, sedaj pa preoblečen v pokojnico mori popotnike«), bi film izgubil smisel (Chion 1987, 66). V tem primeru je modus pripovedi, ki določene podatke skrrije ali jih razkriva postopoma in v zunanosti polja – gre za narativno tehniko elipse –, tisti,

²¹ Opozorimo, da je razmerje med fabulo in sižejem pri različnih avtorjih formalizma in pri različnih zvrsteh malce bolj kompleksno, kot to v tem odlomku predstavi Chion. Recimo, da je važno njuno razlikovanje. Permutacije njunega vzajemnega delovanja pa sicer vselej znova »porodijo« novo delo. Iz pisanja formalistov denimo izhaja, da obstaja zvrst brez sižeja, kar sovjetski formalisti povežejo z montažnim filmom. Gre za to, da fabula ni usmerjena k razvoju zgodbe. Raznovrstne opredelitve in razmišljanja o razmerju med fabulo in sižejem ter njunem pojavljanju v zgodnjem obdobju filma so med drugim zbrana v novejšem zborniku *Sovjetski montažni film* (Ejzenštejn et al., 2011).

ki Hitchcockovemu filmu daje »moč« (Chion 1987, 66). Način pripovedi je v tem primeru tako preoblikoval zgodbo, da drugega ni moč ločiti od prvega.

Opozoriti velja na pomembno razliko med tradicijo romaneskne naracije na eni strani in zahteve filmske ter dramske na drugi. Prva v težnji po predstavitvi kompleksnega, obenem pa koherentnega sveta posega po bogatih, izdatnih opisih in pri tem v naracijo vpleta tudi sekundarne zaplete ali *subplots*. Filmska in dramska naracija pa sta usmerjeni v specifične dogodke. Film v prvi vrsti zahteva to, kar je Aristotel zahteval od tragične umetnosti, zakon enotnosti. Po drugi strani scenaristična zagata zadeva usklajevanje med tovrstno enotematskostjo in pridihom resničnosti, ki jo lahko v film pripelje le obogatitev dogajanja, denimo vpeljava stranskih likov in sekundarnih zapletov (Chion 1987, 69). Če strnemo, naracija je podjetje, ki v luči določene teme oziroma ideje opravi skrbno selekcijo načinov, na katere bo zgodba povedana. To prav toliko kot obogatitev dogajanja zadeva redukcijo odvečnega. Ali še, če zelo poenostavimo, vsebina je važna, kolikor je organizirana na specifičen način in videti je, da je to v komediji bistvenega pomena. Pri komičnem gre za organizacijo gradiva na način, ki ne bo povzročal bolečine, temveč ugodje. Vsebina je v nekem pogledu arbitrarna.²²

To še posebej zadeva tiste tipe filmske naracije, ki bolj kot zgodbo v ospredje postavljajo ton, vzdušje. Chion v tem vidi primat komične naracije. V komediji so vsi elementi naracije podvrženi ohranjanju ritma. Iz vzdušja zato izhajajo tako opredelitev likov kot nizanje peripetij (preobratov) in konstrukcija zapleta. Naracija komedije se pogosto zabava s tem, da glavnemu zapletu doda več stranskih zapletov, *subplots* (Chion 1987, 69).

Narativ je mogoče najenostavneje opredeliti kot strukturacijo elementov po zgledu dramaturškega trikotnika. Gre po vrsti za začetno vzpostavitev ekvilibrija, harmonije, prekinitve ekvilibrija, razpršitve oziroma konfiguracije komponent, za njihovo potencialno postavljanje v simetrijo in vzpostavitev novega ekvilibrija, čemur pravimo narativno zaprtje. Pri tem Stephen Neale poudari, da narativ ni zgolj struktura ali proizvod, niti ne aktivnost strukturiranja ali proces produkcije, temveč je to dvoje v razmerju do subjekta. Če strnemo, narativ vselej prinaša določeno harmonijo in njeno diskontinuiteto, je proces transformacije ravnovesja elementov. Klasifikacijo žanrov je tako mogoče opraviti na osnovi različnih načinov specifikacije reda, ki je bil prekinjen, vržen iz ravnovesja, in nereda, ki ga je

²² Freudovi tendenciozni vici nas sicer spominjajo na to, da metode proizvodnje ugodja temeljijo na obstoju inhibicije. Določeni vsebinski motivi so zato pogostejši od drugih.

prekinitev povzročila. Žanr detektivke v osnovi prinaša takšen princip motnje, ki na začetku proizvede učinek nekoherentnosti (uganka, vrzel, skrivnost), proti koncu pa skrivnost praviloma eliminira. Po Nealu je klasična naracija takšna organizacija ekvilibrija in motnje, ki skozi proces premeščanja, sestavljanja, križanja elementov proizvede učinek koherentnosti (Neale 1988, 2. poglavje). To si bomo v nadaljevanju bolj podrobno ogledali.

4. 2 Klasična filmska naracija: pripovedni ali narativni film

Koncept klasične filmske naracije, kakršna se je pojavljala v klasičnem Hollywoodu, je na področju filmske teorije najbolj vplivno razvijal kritik in teoretik David Bordwell. Po Bordwellu je hollywoodski film v klasičnem obdobju izoblikoval poseben tip naracije, ki vse filmske kode podreja pripovedi kot organizaciji zgodbe.²³ To pomeni, da ta tip filma stremi k učinkovitosti v razmerju do zgodbe, usmerja gledalčevo pozornost k zgodbi in obenem zakriva njeno posredniško vlogo. Načina snemanja in osvetljave poudarjata značaje likov in na ravni pripovedi vzpostavljata njihova medsebojna razmerja in hierarhije. Mizanscena izločuje elemente, ki bi utegnili odvrnati pozornost od glavne teme in vnašati v zgodbo tuje elemente (*loose-ends*), s tem pa povzročati vtis, da obstaja še kakšna druga realnost kot ta, ki jo v ospredje prinaša pripoved. Filmski prostor je motiviran z realizmom in kompozicijsko nujnostjo (Bordwell 1985, 1. poglavje).

Bistveno pri organizaciji zgodbe v klasični naraciji je primat vzročnosti. Gre za preslikavo Aristotelove zahteve po enotnosti dogajanja v termine filmskega medija, zato Bordwell svoje teoretsko podjetje tudi označi s pojmom neoklasicizma. Dogodki so organizirani v strogo vzročno-posledično verigo; sosledje dogodkov je razumljivo. Idealno gledano je vzročna struktura *mainstream* filma takšna, da je vsak prizor hkrati posledica dogajanja v prejšnjem prizoru in služi kot vzrok za naslednjo akcijo junaka. Takšen tip filma po Bordwellu ne prenaša naključij; ta se pojavljajo redko, denimo zgolj na začetku pripovedi. Eno od bistvenih vlog igra tip konsistentne montaže, ki naredi, da si prizori sledijo po razumljivem vrstnem redu. Vsi prijemi pripovedi podpirajo drug drugega. Ta tip pripovedi torej proizvaja vtis notranje koherentnosti dela (Bordwell 1985, 1. poglavje). Delo je s tem v celoti utemeljeno v samem sebi.

²³ Po Bordwellu je mogoče klasični hollywoodski film v grobem zamejiti z letnicama 1917 in 1960. Dodajmo tudi, da Bordwellova razprava, po kateri povzemamo stil klasične naracije, zadeva idealni tip te naracije. Kot avtor ves čas opozarja, obstajajo tudi v okviru *mainstream* pripovedi pomembne izjeme, ki odstopajo od tega stila ali znotraj njega napravijo določen zasuk (Bordwell 1985).

Bordwellova teza je, da s temi prijemi gledalec postane slep za pripoved. Zdi se, kot da ni bila konstruirana; kot da je obstajala že pred reprezentacijo. Dejanje pripovedovanja in produkcijski pogoji postanejo tako rekoč nevidni (Bordwell 1985, 1. poglavje). Ta tip pripovedi gledalcu omogoči, da preneha biti pozoren na ključne, uganke in vrzeli, saj namesto njega opravi delo koherentnega označevanja. *Mainstream* film v končni fazi zadeva določeno ideološko operacijo. Organizacija pripovedi (nativ) je tisto, kar veže skupaj; kar proizvaja šiv oziroma točko, v kateri ima vse določen smisel (Neale 1988, 3. poglavje).

Zaključek sižeja, konec v klasični naraciji pogosto nastopa kot dokončni učinek prvega vzroka. Epilog v enem zamahu poveže vse linije pripovedi, pogosto tako, da ponovi témo ali motiv iz prologa ter s tem daje vtis zaokroženosti in enotnosti. Pri tem redko kaj ostane nerazkrito, nerazrešeno. Klasična naracija teži k temu, da postopoma, tekom filma, razvršča vse več informacij, dokler ne doseže »absolutne resnice«, kar še posebej velja za žanr detektivke. Konec za nazaj izvrže iz pripovedi vse vrzeli. Za klasično filmsko naracijo je značilen element srečnega konca (*happy end*), ki vzpostavi harmonijo, uredi svet. Paradigmatični srečni konec hollywoodskega filma zadeva združitev ljubezenskega para v harmonično razmerje (Bordwell 1985, 1. poglavje).

Bordwellovo teorijo velja dopolniti s pogledom Pascala Bonitzerja, ki ideologijo klasične filmske reprezentacije že pred Bordwellom pojasnjuje s psihoanalitskim aparatom. Začnimo s tem, da Bonitzer posebnost filmskega medija vidi v prikazovanju parcialnih podob. To idejo je posvojil od filmskega kritika Andréja Bazina, ki je prvi konceptualiziral t.i. zunanost polja. Gre za to, da film kaže kos realnosti, a ko napravi določen okvir, obenem odreže nekaj stran, nekaj skriva. Za Bazina prav ta odsotni dodatek tvori iluzijo realnosti, saj to daje vtis, da lik, ki zapusti kader, še naprej obstaja onstran njega. S tem ko film daje vtis realnosti, pa obenem vedno nekaj izključuje. Temu »nekaj« Bonitzer pravi slepo polje: »Vidno polje se na filmu podvoji s slepim poljem« (Bonitzer 1985, 61).

Po tem je film podoben gledališču, saj ta prav tako ponudi parcialno videnje. Filmska reprezentacija torej terja še nekaj več, da bi jo lahko ločili od reprezentacij drugih umetnosti. Gre za razrez filma na plane in montažni postopek. V filmu se vidno polje in zunanje polje izmenjujeta, zunanje polje torej postane vidno in obratno. Po Bonitzerju je najbolj osnovna izmenjava vidnega in zunanjega polja v izmenjavi kadra in protikadra. Gre za zaporedje učinka in vzroka. Sprva vidimo učinek (kader), nato vzrok (protikader). Učinek sosledja teh dveh kadrov je, da gledalec podobi poveže v koherentno celoto (Bonitzer 1985, 5. poglavje).

To delovanje ponazori z eksperimentom sovjetskega cineasta Leva Kulešova. Kulešov je eno in isto podobo, pogled sovjetskega igralca Možušina, sopostavil ob več različnih kadrov: na primer ob podobo kadeče se sklede, groba in mlade ženske na zofi. Rezultat je bil, da so gledalci eksperimenta ob vsakem novem protikadru drugače interpretirali kader, torej igralčev obraz, ki pa je vseskozi ostajal isti. Sklep je, da gledalčev pogled sistematično deducira pripovedno (narativno) bistvo filma in krpa vrzeli med kadri, išče pravi vzrok (Bonitzer 1985, 64). To strne Silvan Furlan: »... film mora računati na gledalca, ki je tako ali drugače interpeliran v filmski tekst oziroma je tisti zadnji subjekt, ki opravi končni filmski šiv med dvema ali množico kadrov« (Furlan 1989, 148). Film v svojo reprezentacijo implicira gledalca, njegov pogled.

Bonitzerjeva stava je, da filmska reprezentacija v njenem najbolj ideološkem momentu zakrpa vrzel tako, da postane dejstvo reprezentacije nevidno. Gre za postopek, ki ga, kot rečeno že z Bordwellom, angažira klasični ali pripovedni (narativni) film. Dobitek realnosti se izvrši na račun tega, da reprezentacija izvrže materialno, heterogeno in diskontinuirano realnost produkcije fikcije. To daje vtis, da za kamero ni snemalca, na snemalnem prizorišču ni snemalne ekipe, da kadrov ni povezala režijska ali montažerska roka. Gre za »magično moč« filma, za to, da film gledalca posrka vase in fikcijo predstavlja kot neko celovito realnost. Če se to materialno vrne v dramatski prostor, »/.../ sname realnosti domnevno 'obleko brez šivov' in znova uvede notranji konflikt reprezentacije« (Bonitzer 1987, 156).

Bonitzer v osnovi opozori predvsem na to, da reprezentacija vedno implicira razdvojenost, šepavost in s tem nelagodje. To obenem poveže s psihoanalitskim konceptom subjekta želje, ki v film vstavi svoj pogled in zapolni vrzeli. *Mainstream* film in gledalec delujeta vzajemno na ozadju želje, da zapolnita vrzel reprezentacije. Želja obenem implicira, da bo ostala nezadovoljena. Po Bonitzerju to poganja film: kar vidimo, nikdar ni dovolj, vedno hočemo še. Strukturno gledano gre za to, da en kader vselej sledi drugemu, temu sledi tretji in tako naprej. Klasična filmska reprezentacija je torej uperjena k temu, da gledalec zadovolji to željo; film ponudi iluzijo homogenosti in povezanosti. To implicira posebno vrsto montaže, ki daje vtis kontinuiranega dogajanja. Z montažo se filmski prostor izpolni (Bonitzer 1987).

Montažo določajo strogi pogoji. Eno od ključnih pravil je denimo prepoved skoka. Gre za pravilo, da se vsaka nova os snemanja istega objekta od prejšnje ne razlikuje za več kot 30 stopinj. Bonitzer montažni skok primerja z lapsusom, lažnim spojem. Z vidika klasične naracije je skok spodletela reprezentacija, saj določeni spoji gledalca vržejo s tira. To je

mogoče razumeti v tem smislu, da gledalec ne uzre takoj njune povezave, tako da reprezentacija vsaj za hip spodleti. Kontinuirana montaža je zato izumila vezni spoj, ki lajša prehod od ene scene k drugi (Bonitzer 1987, 152-154). Gre na primer za to, da v primeru prehoda od ene lokacije k drugi klasični film pokaže tablico z naslovom druge lokacije ali imenom mesta. Motiv za selitev na novo lokacijo mora biti na nek način vsebovan že v sosledici prejšnjih prizorov; iz njih izhaja »naravnost« takšnega premika. Spoj je v klasični naraciji jasen in ne dopušča gledalčevega spraševanja o tem, kaj je bilo v filmski reprezentaciji izpuščeno.

Zapisano se v nekaterih ključnih točkah obenem ne prekriva povsem z organizacijo pripovedi, ki jo najdemo v filmskih komedijah, pa čeprav so te v klasičnem Hollywoodu nastajale v enakem produkcijskem kontekstu kot, rečeno z Bonitzerjem, »zašiti« filmi.

Bordwellova teorija idealno-tipsko zajame celo paletu različnih filmskih žanrov z izjemo muzikala in komedije, kot opozori Knopf (Knopf 1999, 4-10). Na kratko gre pri teh dveh žanrih za to, da ne ustrezata težnji pripovedi po kontinuiteti. Muzikal v pripoved posega z elementoma glasbe in petja. Glasbene točke prekinjajo pripoved, se vanjo postavljajo kot njen ne-realistični moment. Muzikal pa obenem ne doseže popolne de-realizacije. Glasbeni dispozitiv je mogoče razumeti kot podaljšek pripovedi, kolikor liki v njem izražajo svoje želje in strahove. V določeni meri gre vendarle za orodje glavne pripovedi, saj liki s tem pridobijo psihološko globino; glasbena točka pa je tudi dogodek, ki lahko zgodbo poganja naprej (Neale 1988, 22-23). Komedija se z vidika Bordwellovega aparata in ideologije klasične naracije kaže kot problem na več ravneh.

Sprva očrtajmo misel Stephena Neala. Medtem ko različni žanri prikazujejo trčenje različnih subjektivnih pozicij, različnih diskurzov, filmska komedija primarno rokuje z motnjo samega diskurza. Producira neskladja, kot smo že dejali, razstavlja oziroma dekonstruira vizualne ali semantične enote. Ali še, komedija dekonstruira, kar drugi žanri praviloma privzamejo kot določen diskurz in tega vpotegnejo v nek konflikt z drugim diskurzom. Bratje Marx slovijo po tem, da diskontinuirajo tako jezikovne kode kot tudi dramatične zaplete (Neale 1988, 24). Poglejmo primer, v katerem se zaplet zgodi izključno na ravni jezikovne diskontinuitete:

Groucho: Sem mnenja, da se izgubljena slika nahaja v sosednji hiši.

Chico: Ampak saj ni sosednje hiše.

Groucho: Potem jo bomo zgradili! (Heerman 1930).

V klasičnem filmu vsi elementi pripovedi poganjajo zgodbo naprej. Zlasti na začetku filmske komedije imamo opravka z malce drugačnim postopkom. Manj očitno, pa vendar prisotno tudi v njenih kasnejših artikulacijah je, da so v komično pripoved vgrajeni elementi, ki v ničemer ne podpirajo zgodbe oziroma to zgodbo v ključnih trenutkih celo zmotijo, porušijo, jo vodijo v nepričakovane smeri. Kot smo dejali, filmska komedija se poigrava z nepričakovanim, z naključnimi sovpadanji in presenečenji. Ti elementi so z vidika klasične naracije nefunkcionalni in nezaželeni, saj rušijo iluzijo enotnosti in spominjajo na heterogenost, ki jo je klasična filmska reprezentacija potlačila. Probleme velja prenesti v nadaljevanje naloge, kjer bomo pretresli posebnosti filmske komedije tudi v odnosu do klasične naracije.

4. 3 Kaos burleske

Burleska velja za prvi žanr filmske komedije. Do določene mere jo je mogoče izenačiti z obdobjem neme filmske komedije, ki jo opredeljuje to, da ne vključuje diegetskega zvoka (zvoka, ki izhaja iz vidnega polja ali ga implicira filmska akcija). Burleska je film, ki ves temelji na komičnem učinku podobe. S tem v ospredje prinaša akcijo in materialni univerzum. To pomeni, da ne prinaša psihološko razdelanih likov, afektov in individualnih usod, marveč bogastvo videzov, gibanja in telesnosti (Vrdlovec 1989). Značilno za burlesko je, da uporablja splošne plane. Filmska teorija prinaša določeno vsebinsko razliko med splošnim in bližnjim planom. Splošni plan je plan, ki ga Bonitzer izenačuje z zabavnostjo, igrivostjo, šaljivostjo. Izum bližnjega plana prinaša individualno. Bližnji plan povečuje posamezno, čustvo, medtem ko splošni plan zajame kolektivno in ne seže dlje od videzov (Bonitzer 1985, 1. poglavje). V principu gre za to, da ta dva plana tvorita konceptualno distinkcijo med komičnim in tragičnim, dramatičnim v filmskem dispozitivu. Drama uporablja več bližnjih planov, ki v ospredje privedejo igralčevo doživljanje, afektiranost. Burleska, ki prinaša splošne plane, ne zajema individualne usode, temveč dinamično gibanje več oseb naenkrat, zajame okolje in predmetni svet.

Za prvi komični filmski žanr je značilno, da prinaša anarhično dogajanje. Vodilo ni zgodba, temveč domislica, geg, prosta asociacija, ki je osvobojena družbenega merila. To v osnovi zaznamuje materialni univerzum, katerega običajna raba je v burleski sprevrnjena. Komični liki predmete vedno uporabljajo na inovativen način. Liki nimajo identitete, kar pomeni, da se v svojo realnost večinoma ne umeščajo po biografski (poklicni, družinski, osebni) liniji, temveč njihovo pozicijo v filmu opredeljuje vrsta bolj ali manj divjih naključij. Gre za svet, ki

ga je mogoče dovolj upravičeno imenovati »pradavni«, je do neke mere ločen od družbene, zgodovinske, geopolitične realnosti; obenem pa se epizode tipično odvijajo v urbanem prostoru, v javnosti, denimo v gostilnicah, na mestnih trgih, prevoznih sredstvih, nebotačnikih (Vrdlovec 1989, 25). Tako bi lahko dejali, da se burleska umešča v nek red, ki pa ni izgotovljen in šele prinaša nastop pomena, je socializacija in pomenjanje »na novo«. Burleska se za red naposled ne zavzame, prav nasprotno. V svojem »making-of« reda tega v osnovi zadane z določenim spodletom.

Dva elementa burleske velja posebej izpostaviti. Prvič to, ki zadeva identiteto komičnega lika, njegovo subjektivnost. Burleska lika povsem izprazni; komični lik nima značaja in lahko bi celo tvegali hipotezo, da na začetku filmske komedije nima konkretne komične poteze, ki bi rada uveljavila svoj užitek. Ali še, poteza je prav ta, da se umešča v univerzum naključja in videza, ki v izhodišču izključuje red in pomen. Lik je prosti radikal, ki ga opredeljujeta gibkost, prožnost, zmožnost totalne prilagoditve svetu, obenem pa tudi svet vzpostavlja kot takšnega, svet je upogibljiv.²⁴ To pomeni, da je, z Vrdlovcem rečeno, vsaka afekcija prevedena v akcijo, ta pa pripada domeni videza. Svet je ves zunanji, materialni, komik pa: »... prazno mesto, ki ga napolnjujejo in opredeljujejo naključja, situacije, predmeti, simulakri, fantazmatski konstrukti, avtomatično odzivanje in delovanje... prevzema različne identitete, poklice, stanja, držje; dejansko je hkrati vse in nič« (Vrdlovec 1989, 27). To obenem prinaša določen uvid v razmerje komedije do vsebine. V burleski je ta do skrajnosti opredeljena z naključjem. Strogo vzeto ni zgodbe, ki bi jo pripoved vodila naprej. Je prosti tek proizvajanja komičnega. Burleska je nemara izrazito na strani pripovedi v tem smislu, da ni važen »kaj«, ampak »kako«. Tako bi tudi lahko dejali, da je njen postopek izrazito formalističen. To je povezano z drugo točko.

Drugič, v burleski nastopi neka osnovna premenjava med človekom in stvarjo, subjektivnim in objektivnim. Subjekta ne izpostavlja kot edinstvenega, njegove usode ne kot bistvene, temveč v izhodišču zavrže identiteto. S tem onemogoča identifikacijo gledalca z likom ter dogajanjem. Kot predlaga Vrdlovec, subjekta je v burleski mogoče uzreti zgolj prek objekta. Primer je, ko lik Busterja Keatona v *Generalu* (*The General*, 1926) potisne glavo skozi top in se s tem prikaže kot eksces materialnega vesolja. Subjekt postane učinek objekta. S tem ko iz subjekta napravi objekt, pa obenem ne povzdigne materialnega. Tudi objekti so stvar

²⁴ Podobno videnje sveta imajo komične risanke ali risanke nasploh.

varljivosti, videza, njihova uporaba je prav toliko arbitrarna, kot je arbitrarna pozicija subjekta (Vrdlovec 1989, 26-28).

Vrdlovec v tem vidi triumf individualizma in narcizma, Freudovega načela ugodja. Gre za to, da lik v burleski svet priredi po svoji volji, da bi se izognil travmi, bolečini in prisili. Burleska vse sprevrne v igro, pri čemer: »/.../ ta igra kot afirmacija načela ugodja nikakor ni nekaj 'nedolžnega' ali celo 'neresnega'; ta igra je polna sadizma, krutosti, divjosti, nespodobnosti ipd.« (Vrdlovec 1989, 28). Burleska ima določen karnivaleskni moment, saj uveljavi dispozitiv, v katerem je dovoljeno »iti do konca«, v »onstran« same skrajnosti – ali vsaj na njen rob. Gre za to, da pogosto meji na katastrofo, pri tem pa uveljavlja ugodje na račun popolnega razpada reda. Lahko bi dejali, da burleska v svojih skrajnih artikulacijah uveljavlja tisti moment gona, ki je dejansko uperjen v pridobivanje ugodja za ceno določene destrukcije subjekta.

Bonitzer na kratko naslovi burlesko v besedilu »Zrno realnega«, sprva objavljenem v reviji *Cahiers du Cinéma*. Kot rečeno, film prinaša razdrobljeno gibanje, razdeljeno na kadre, plane. Najosnovnejši delec filma je fotogram,²⁵ ki glede na film kot celoto tvori nepomemben izrez; gre za nesamostojno podobo, ki sama po sebi ne prinaša nobenega pomena. Toda dovolj pogosta v umetnosti je prav raba podob, ki so nepomembne, poljubne; njihov namen je zgolj vizualni spektakel. Bonitzer primer tega vidi v burleski, ki temelji na vizualnem genu. Geg je stereotip, kliše *par excellence*; kliše ne služi ničemu razen užitku v pogledu. Značilen primer gega je smetanova torta, ki lika zadene v obraz. Gre za primaren učinek gibanja, ali še, za angažma prvobitnega elementa filma. Če je ta reprodukcija gibanja, vizualni geg v burleski dovolj eksplicitno uveljavi užitek v gledanju gibanja, pri čemer je ta – pogojno rečeno – infantilni, to je analno-oralni: »Gibanje sproži smeh, vendar na način frenetične, katastrofične akcije, ki podre vse in se konča v močvirju, v valovih blata, med brizgi barve ...« (Bonitzer 1987b, 180). Bonitzer pripomni še, da Chaplinovi zgodnji zvočni filmi prinašajo gege v obliki zvočnih učinkov. Zvočni gege so samim sebi v namen, v celoti ponudijo užitek samostojnega zvoka, ali še, zvoka, ki se hoče osamosvojiti. Gre za kruljenje želodca, neustavljivo kolcanje, nespodobnosti in rabo psevdo-jezikov, kakršna sta francoščina v *Modernih časih* (*Modern Times*, 1936) ter psevdo-nemščina (z esperantom vred) v *Velikem diktatorju* (*The Great Dictator*, 1940). Pri slednjem gre za znameniti Hynklov govor, ki s posnemanjem govora Adolfa Hitlerja nacističnega voditelja prikaže v obsceni luči (Bonitzer

²⁵ Gre za tehnično delovanje filma (filmskega traku), ki reproducira gibanje. Ena sličica je kot fotografija, toda skupaj z drugimi – odvrtenimi z določeno hitrostjo – tvori iluzijo konsistentnega gibanja.

1987b, 180). V oziru na Bonitzerjevo ideologijo klasične naracije bi lahko dejali, da burleska (na obscene, frenetične, ekshibicionistične načine) izboči tisti moment filma, ki je bil v *mainstream* reprezentaciji potlačen – ali pa se je ta zgolj tako dobro ujel z zgodbo, da ga gledalec ni opazil. Burleska v ospredje prinaša prav to možnost, da gledalec nepomembno podobo, namenjeno sami sebi, uzre kot objekt užitka.

Kakšni so nasledki te »nepomembnosti«, nefunkcionalnosti gega? Silvan Furlan v besedilu, kjer premisli tudi o razmerju med gegom in pripovedjo, pravi, da so gegi nevarni: »/.../ še posebej takrat, ko se prelevijo v narcistično samozadostnost, zgolj v spektakel zaradi spektakla, v funkcijo neobveznega norenja« (Furlan 1989, 149).²⁶ To implicira določen problem v zvezi s komičnim postopkom nasploh. Burlesko je moč uzreti kot zvrst artikulacije zloma, razpusta vezi med objektom in njegovo rabo, med znakom in pomenom; v terminih naracije je to mogoče artikulirati kot razpust zveze med pripovedjo in vizualnim (kot smo videli, pa tudi zvočnim) komičnim učinkom, gegom.

V burleski je kljub destrukciji prisoten določen subverzivni element, ki zadeva njeno igrivo, neresno obravnavo subjekta. Subjektu ne dovoljuje, da bi se ta uveljavil kot enkratno bitje, ga de-subjektivira. To hkrati pomeni, da v burleski ni prostora za povečevanje afektov, prizadetosti. Subjekt je predstavljen kot element objektnega sveta. Določen razmislek o subverzivni gesti burleske je mogoče videti tudi v njenem formalnem postopku. Kot rečeno, ameriška burleska implicira zlom običajne zveze med objekti in njihovo rabo. Komik Harold Lloyd ima v filmu *Safety Last* dovolj burleskni prizor, v katerem prikaže plezalni podvig komičnega lika na nebotičnik (Newmeyer in Taylor 1923). To se zdi dovolj trivialno le, če privzamemo visenje z višine stotih metrov kot običajno početje. Burleska si prisvoji sublimne

²⁶ V tem je mogoče uzreti nekaj teženj mnogih žanrov filmske komedije v zlatem obdobju Hollywooda in po njem. Na tem mestu je mogoče predlagati zgolj nadaljnji razmislek dveh od teh žanrov. *Screwball* komedija deloma vsebuje ta nepomembni moment, ki se kaže v izrazito hitrih dialoških izmenjavah, absurdnih situacijah in zapletih, ki sčasoma prerastejo v žanrske zakonitosti. Zaplet v *Težavni vzgoji* (*Bringing Up Baby*, 1938) je, da lika Caryja Granta in Katherine Hepburn čuvata panterja. Pri tem spolno razmerje prikaže kot platformo dinamičnih izmenjav, konfliktov; ponudi še histeriziranega moškega lika (Gehring 1983). S tem razmerje denaturalizira in predstavi kot polje, ki se mora šele vzpostaviti. Četudi gre navidez za bogastvo komplikacij, ki se zdijo utemeljene same v sebi, ta žanr prinaša dovolj misli. Koncepte *screwballa*, ki se deloma prekriva z žanrom »komedij ponovne poroke« ali *comedy of remarriage*, je med drugimi pretresel filozof Stanley Cavell (Cavell 2003). Iz poklasičnega obdobja je mogoče izpostaviti t.i. »zadetkarske« (*stoner*) komedije, ki so priljubljene od 70. let pa vse do danes. Univerzum zadetih likov opredeljuje kronična de-realizacija, ki jih ti filmi navežejo na uporabo prepovedanih drog. Liki so v trajnem konfliktu s svetom okrog sebe, saj se vanj umeščajo kot popolni naivneži, postranci, deklasiranci. Najboljše iz sklopa teh komedij pokažejo svet onstran »zadetege« dispozitiva kot tistega, ki je v končni fazi najbolj prežet s simulakri in konstrukti. S tem razkrije samo-razumevanje sveta, realnost kot dozdevnost, vendar realnosti obenem ne nadomesti z jasnim uzrtjem resnice, temveč z novim simulakrom. Znameniti uvidi zadetih likov v smisel življenja tako vselej izpadejo kot nov videz, ki pa vendarle daje vpogled v dozdevnosti izgotovljenega sveta, družbenega reda itn.

objekte, kakršen je v urbanem prostoru nedvomno tudi stolpnica, in predstavi možnost sprevračanja njihove uveljavljene funkcije. Pri tem se zdi najbolj pomembno to, da prekine s spontanimi zvezami med objekti in rabo, s samo-razumevanjem sveta.

Na to med drugim opozarja tekst Luke Arsenjuka. V njem predstavi tezo o tem, da se je Ejzenštejn, eden od najpomembnejših ustvarjalcev in teoretikov sovjetskega montažnega filma, pri svojem projektu zgledoval po ameriški burleski. Pri tem je določen revolucionarni potencial videl v produkciji novosti v specifičnem montažnem postopku sopostavljanja podob, ki spontano gledano nimajo povezave (Arsenjuk 2009). To je obenem ena od ključnih potez burleske, ki se ji na neki točka »odtrga«, tj. dobesedno odtrga svetu njegov pomen, njegovo lastno reprezentacijo. Burleska tako tvori nek konceptualni obrat, ki ga nemara ne gre tako hitro zavreči kot »zgolj burlesknega«.

Gilles Deleuze se je v vplivni razpravi *Podoba-gibanje* ukvarjal z burlesko in filmsko komedijo na svojevrsten način. V ta del (obstaja še drugi, *Podoba-čas*) se umešča tudi klasični hollywoodski film. Iz obsežne razprave, katere namen je kategorizirati in sistematizirati široko polje filmske umetnosti, si bomo izposodili formuli, ki zadevata dva načina obstoja filmske komedije. Gre za komedijo v majhni formi in veliki formi, kot to označi Deleuze. Majhna forma pritiče zlasti burleski oziroma z njo povsem sovpada. Gre za razvrstitev ASA' (akcija A, ki proizvede situacijo S prek nove akcije A'). Ta praviloma ni umeščena v zgodovinski, družbeni, geografski prostor. Kot rečeno, svoj univerzum proizvede tako rekoč »na novo«. Burleska sovpade z nemo komedijo, kar pomeni, da proizvaja komiko skoraj izključno na ravni podobe (čeravno mednapisi prav tako funkcionirajo kot mehanizem proizvodnje komičnega učinka). V tej razvrstitvi je komičen mali odmik v akciji, ki proizvede neko presenetljivo situacijo, kar bomo še pojasnili. Veliko formo je po drugi strani moč najti v komedijah, ki komične like vstavijo v določeno pred-obstoječo realnost, če poenostavimo, in to realnost s svojim delovanjem spremenijo. Razvrstitev velike forme Deleuze označi s formulo SAS'. Gre za situacijo S, ki privede do nove situacije S' prek akcije A (Deleuze 1991, 10. poglavje). Dodajmo, da je mogoče komični postopek velike forme uzreti takole: vstavljanje komične akcije v neko situacijo temeljito transformira to situacijo. Komični lik, ki izvaja akcijo, svet nazadnje preoblikuje po svojem principu. V nadaljevanju bomo skušali z Deleuzovima konceptoma pojasniti, kako je mogoče uzreti komično v filmski pripovedi.

4. 4 Komedija indica

Deleuzov pojem *majhne forme* zadeva reprezentacijo, ki je razvrščena na način, v katerem se med dvema različnima akcijama razkrije situacija kot njen nereprezentirani delec, proizvod (Deleuze 1991, 10. poglavje). To je do določene mere mogoče brati skupaj z Bonitzerjevo opredelitvijo slepega polja. Sopostavitev dveh kadrov tvori zev, zaradi česar je podoba vedno parcialna in ne razkrije celote situacije (Bonitzer 1985).

Paradigmatična filmska tehnika tovrstne razvrstitve podob je elipsa, ki jo je mogoče z Vrdlovcem opredeliti kot »izpustitev določenega dela dogajanja« (Vrdlovec 1999, 169). Torej, situacija v majhni formi ni dana; dan je zgolj njen indic: »Iz akcije v akcijo bo situacija po malem vznikala, se spreminjala in se navsezadnje pojasnila ali pa obdržala svojo skrivnost« (Deleuze 1999, 209). Novi Deleuzov pojem za označbo takšne kompozicije je indic. Natančneje, razločevati je mogoče še med dvema vrstama indica. Prva zadeva razkritje situacije bodisi z neposredno dedukcijo bodisi s kompleksnim sklepanjem. To implicira luknjo v pripovedi, ki jo lahko indic nazadnje dovolj bliskovito zapolni in s tem prinaša osuplost, presenečenje (Deleuze 1999). Sprva pogledimo, kako to funkcionira v komediji.

V stalni rabi te prve vrste indica je moč videti postopka, ki sta ju uporabljala dva avtorja filmskih komedij Charlie Chaplin in Ernst Lubitsch. Kot je znano, se je za specifične režijske postopke slednjega uveljavila precej enigmatična označba »the Lubitsch touch«, kar je mogoče prevesti kot »Lubitschev prijem«. Čeravno se interpretacije tega razlikujejo oziroma je Lubitschev prijem preplet vrste dejavnikov, je videti, da to posebej zadeva režijo, ki je polna namigovanj, elips in indicev.²⁷ Na kratko rečeno, Lubitsch (običajno) ne kaže zakonskih preprirov, eksplicitne spolnosti, erotične želje, žalosti in psihološke razpetosti, jih pa implicira v pripoved prek konstantne uporabe elips. Ta režijski postopek skupaj z nekaterimi drugimi postavlja tudi določeno mejo med komičnim in tragičnim. Lubitsch, na kratko rečeno, zna izigrati tragično in pokazati na njegovo mejo.

Matjaž Klopčič, slovenski režiser in teoretik, ki se je pri nas izdatno ukvarjal z Lubitschem, elipso ali prikrivanje dela dogajanja razume kot način, kako je Lubitsch proizvedel veselo zgodbo, ne da bi pri tem tvegala zasuk v »nevarne vode« ali čisti eskapizem, to je, ne da bi izbrisal iz zgodbe vsakršno nelagodje, ki utegne biti povezano z dovolj melodramatičnimi

²⁷ Podati dokončen odgovor na to, kaj je Lubitschev prijem, je sicer nemogoča naloga, saj gre za preplet vrste dejavnikov: gre za način režije igralcev, za poseben tip naracije, za ponavljajoče motive ljubezni, spogledovanja, t.i. spalnicih tematike, po drugi strani pa spet za dobro napisane scenarije po gledaliških in knjižnih predlogah.

življenjskimi situacijami (varanje, laganje in podobno). Navedimo enega od odlomkov, v katerem skuša Klopčič zapopasti, kaj je Lubitschev prijem:

/.../ opazujemo ta očarljivi in nenevarni preplet dejanj; celo v trenutkih, ko se v teh operetah dejanje zaradi kakšne intrige nevarno odvija, ne dovoljuje direktne prisotnosti, mnogo raje jih izpeljuje skozi oči tretje osebe, s pomočjo elips ali s pomočjo zvočne kulise, ki je ali neslišna, če je pomemben dialog, ali pa je pregosta, če se dejanje odvija v drugem, tretjem planu posnetka. Na ta način ima vse barvo nečesa nenevarnega, vse je igrivo (Klopčič 1972, 45).

Če strnemo, funkcija indica je, da gledalec iz sopostavitve dveh akcij deducira izpuščeno situacijo, pri čemer je komična raba indica v klasični filmski komediji izjemno pogosta. Lubitsch je bil mojster tega, kako z izpustom proizvesti »distanco« do nelagodnih situacij, obenem pa prav z uvidom v lahkotnost, možnost tega izpusta implicirati neko mejo nelagodja. Lubitscheva »tragedija« ostaja tako rekoč dobesedno »na drugi strani vrat«, za katerimi se dogajajo odločilni trenutki zgodbe, kjer se odvijajo pretresi. Komedijska je v tem, kako to pokazati, se postaviti na drugo stran, če prebesedimo Klopčiča. Morda ni pretirano, če v takšnem postopku vidimo formalno lastnost tendencioznega vica. Napeljana je tako, da objekt prepovedi prek tehnike izzove ugodje. V določenem oziru se smejimo sami tehniki, ki je uspela implicirati objekt prepovedi in ga preobraziti v objekt ugodja. Videti je, da je Lubitsch vic pretvoril v indic.

Drugi Deleuzov tip indica je »indic dvoumnosti«, ta pa je nekoliko kompleksnejši in zadeva vrzel, ki jo implicira indic. Torej: prvi tip indica napotuje na izgubljeno situacijo, ki jo indic sploh šele vzpostavi. Pri drugem tipu pa je iz ene same akcije, indica je mogoče sklepati na dve različni situaciji ali več njih. Deleuze tu vztraja na tem, da indic dvoumnosti ne implicira manka v pripovedi; ne gre za elipso, temveč za razdaljo med dvema možnima pripovedima, lahko pa se tudi povsem upre možnosti njunega razlikovanja. Gre na primer za to, da je vedênje določene osebe dvoumno. Indic kot svoj učinek proizvede razliko med situacijama: oseba z majhnimi gestami navaja k dvema različnima interpretacijama. Pomemben učinek indica dvoumnosti je, da naposled ni mogoče afirmirati ne ene ne druge interpretacije, pa četudi se film zavzame za eno od njih (na primer tako, da konec prinese eno od teh interpretacij) (Deleuze 1999, 10. poglavje).

Primer tega Deleuze najde v Chaplinovem filmu *Veliki diktator*. V liku diktatorja Hynkla in revnega židovskega brivca se pojavlja en in isti igralec, to je Charlie Chaplin. Njuna podobnost je takšna, da na koncu omogoči njuno zamenjavo. Med dvema situacijama se torej

ustvari razdalja, ki je morda premostljiva na ravni teksta, ne pa na ravni njenega učinka, konotacije.²⁸ Posebej komično je torej prav to, da sta si lika tako podobna. Takšen indic lahko naposled doseže učinek, da se ena in druga situacija (interpretacija) bliskovito izmenjujeta. Še drugače, razdalja je v tem primeru nerešljiva, ne da se je zvesti niti na eno niti na drugo interpretacijo. Deleuze zaslugo za to vidi v drobnem odklonu indica (Deleuze 1999, 10. poglavje). Drobní odklon tukaj zadobi neproporcionalne razsežnosti. Videti je, da drobnejši kot bo odklon, večji bo problem razločevanja. Presenečenje se umešča v ta moment dvoumnosti.

Navedimo primer, ki ga ospredje postavi tudi Deleuze. Gre za prizor v Chaplinovem filmu *Lena družba* (*The Idle Class*, 1921). Chaplina v tem prizoru zapusti žena, ki je naveličana njegovega pitja. Chaplin malce nostalgčno pogleda ženino fotografijo, nato pa kameri pokaže hrbet. Njegova ramena se prično tresti in avtomatično sklepamo, da zapuščeni mož joče. Chaplin se po nekaj trenutkih obrne h kameri in izkaže se, da v resnici trese *shaker*, s katerim si pripravlja nov koktejl.

Povezava dveh akcij sprevrne prvotno razumevanje, na katerega napeljuje prva akcija. Na tem mestu je mogoče postaviti hipotezo o ne-komični pripovedi iste zgodbe. Če bi Chaplin potem, ko ga je zapustila žena, preprosto začel mešati koktejl, bi sopostavitev teh dveh podob utegnili razumeti kot nekaj melodramatičnega. Šlo bi za neposredno zvezo in svoj pogled bi umestili v običajno konfiguracijo afektov: Chaplin meša koktejl zato, da se opijani in v koktejlju utopi bolečino razhoda. Opravka bi imeli z linearno serijo, s serijo podob, ki jih je mogoče dovolj hitro organizirati v konsistenten pogled. Chaplinov komični genij je v tem, da te konfiguracije niti ne afirmira niti je ne ukine, temveč jo umesti v sredino ene same podobe natanko kot indic, ki šele omogoča vso komiko te situacije. Spomnimo torej, da se filmska komedija igra s travmatičnimi prizori – na nek način zato, ker se lahko, saj filmska tehnika omogoča fantastične vzročne zveze. V tem primeru gre za igrico v dedukciji, sklepanju. Zaradi narativne težnje sklepamo na likov psihični zlom, dobimo pa komedijo; tokrat kot nekakšno sprednjo plat tragedije, ki je zaradi preišljene postavitve kamere prej ni bilo mogoče uzreti. Vsiljenje napačnega sklepanja je nujno: vložek napačnega indica je nujna bariera, ki šele omogoči komično sprostitvev. Napačni indic tako dobi svojo komično dimenzijo.

V večini filmov Busterja Keatona (sicer dolgoletnega rivala Charlesa Chaplina), se ponavlja geg s podobno strukturo presenečenja. Ponavadi gre za otvoritvene prizore. Keaton pokaže

²⁸ Temu Deleuze nikoli ne reče komični učinek, pa vendar gre prav za to.

eno podobo, nato pa uvede splošni plan, ki prvo postavlja na glavo; ali pa v isto podobo uvede novi element, ki ga prej v tej podobi ni bilo. V obeh postopkih gre za to, da razkritje nove, »prave« situacije postavi na glavo gledalčevo interpretacijo (Robinson 1973, 1. poglavje). Enako, kot opozori Deleuze, se zgodi v enem od filmov Harolda Lloyda. Sprva vidimo Harolda v razkošnem avtomobilu, nato pa avto spelje in prikaže Harolda na bornem kolesu (Deleuze 1999, 221). To je mogoče povezati s Freudovo tezo o investiciji, ki skrepeni v premalo-preveč. Gre za uvid razlike na mestu, kjer bi pričakovali določeno enotnost. Investicija pogleda, ki skušal v podobi ali med dvema podobama uzreti določeno koherentnost, se je izkazala za presežno, odvečno, nesmotrno. Druga akcija obenem nastopi prav zato, da sploh uveljavi to razliko: komedija to stori namenoma in nemara se, če ponovno predlagamo to razumevanje, smejemo tudi sami tehniki.

V izogib nesporazumu razčistimo še z Deleuzovo klasifikacijo dveh »tipov« filmskih komedij. Razlikovanje med malo in veliko formo ne ustreza razliki med burleskno komedijo, ki pogosto ne implicira zgodbe, in komedijo s pripovedjo, zgodbo. Komiki, ki so začeli z burlesko, denimo Chaplin, so določene burleskne momente obdržali tudi, ko so »preklopili« na format celovečernega filma. Komedija v veliki formi prej implicira to, da filmska akcija ni osredotočena zgolj na dogodke v življenju komičnega lika, temveč se umešča v določeno zgodovinsko, družbeno, geopolitično situacijo: pogojno bi lahko dejali, da gre za komedijo v nekem drugem žanru, ki ni lasten komediji. Gre za umestitev komičnega lika v določeno širšo zgodbo, ki pa z intervencijo lika vanjo naposled postane prežeta s komičnim (ali še, ta širša realnost postane sami sebi tuja, poteče neka de-realizacija). Deleuze filme Busterja Keatona celo tudi izpostavi kot edinstvene v tem smislu, da so komedijo vpisali v veliko formo. K temu se bomo v naslednjem poglavju še vrnil. Recimo še, da Deleuzova pojma nudita aparat, kako razmisliti komično v filmskem narativu, tj. kako komičnim zasukom v filmskem narativu podeliti koncept. Kot rečeno, gre v principu za razlikovanje v tem, kako poteka komično gibanje, na kateri ravni poteče komično presenečenje.

V uvodu k temu poglavju smo vzpostavili, da se je filmska komedija začela z (nemo) burlesko, nadaljevala pa v celovečerni (in zvočni) formi. Brez upoštevanja tega zgodovinskega tehničnega oziroma produkcijskega obrata filmske komedije ni mogoče zaobjeti. Gre za to, da nemo obdobje množično prinese (v neki meri) novo artikulacijo komedije, ki lahko obstaja zgolj v okvirih filmskega medija, filmsko burlesko. Filmska tehnika omogoči vrsto »nerealističnih« komičnih zasukov, ki v drugih medijih niso mogoči oziroma se artikulirajo na malce drugačen način. Zato burleskna domislica, kot smo dejali,

predstavlja problem ob prihodu celovečernega filma. Gre, prvič, za ta problem, da je glavni lik v burleski očiščen vsakršne identitete. Ta forma ne predvideva motivacije likov, njena naracija je fragmentirana, epizode med seboj niso v nikakršni smiselni povezavi; zveze med epizodami so bolj ali manj naključne. Medtem ko je za burlesko značilna kratkost, saj so bile burleske večinoma enokolturne (dvajsetminutne) oziroma dvokolturne (štiridesetminutne) komične epizode, pa temporalnemu kriteriju celovečernega filma – ta naj traja kakšno uro in pol – burleskna akcija ne more biti kos. Kot piše Furlan: »Burleske kot kratki filmi omogočajo, da neprestano padamo v smeh, toda doslej še ni nastala komedija komika, kjer bi dobro uro in pol neprekinjeno umirali od smeha« (Furlan 1989, 149). Za celovečerno komedijo je potrebno nekaj več, potrebna je zgodba; toda zgodba mora biti formulirana na komičen način.

Zgodba se pojavi kot nujna opora komični epizodi, saj omogoči, da filmska komedija kot zvrst obstoji tudi v na novo vzpostavljenih merilih filmske produkcije in prikazovanja (Trahair 2004, 6). Zahteva po temeljiti renovaciji produkcije večino karier ustvarjalcev filmske komedije do tistega časa pokoplje. Ena izmed redkih komikov, ki linearno naracijo v svoje filme uspešno uvedeta, sta Buster Keaton in Charlie Chaplin. Slednji kasneje prestane še eno preizkušnjo filma in filmske komedije, uvedbo zvoka oziroma govoreče podobe, pri čemer Keatonu spodleti. Ta produkcijska zagata filmske komedije v določeni meri pojasnjuje glavno preokupacijo filmske teorije z razmerjem med gegom in filmskim narativom. Teorija v tem smislu premišljuje o natanko enakem problemu kot filmski producenti, režiserji, komiki.

4. 5 Geg, narativ in mehanična razvrstitev dogajanja

Če se je filmska komedija na začetku uveljavila z akcijskim, burlesknim momentom, potem nova forma celovečernega filma zopet angažira pripovedno enotnost, o kateri produkcija filmske komedije v tistem času ni poučena. Tako s praktičnega kot s teoretskega vidika prevajanje komičnega v celovito pripoved na novo prinaša problem, kako ustvariti in misliti komično v filmski pripovedi. Prinaša vprašanje, kako serijo domislic, šal, gegov pripeti za en sam predmet, témo, motiv.

Problem filmske teorije je mogoče najprej strniti z vprašanjem, kako se geg umešča v linearno pripoved. Teorije bomo predstavili v nadaljevanju, uvodoma pa recimo le, da sta se uveljavili dve dovolj različni, celo nasprotujoči si interpretaciji tega razmerja. Pogledi si nasprotujejo tudi v oziru na iste filme; Robert Knopf se tako v svoji študiji Keatonove kinematografije

zoperstavi tistim, ki v komikovih filmih ne vidijo zveze med geji in zgodbo (Knopf 1999). Ena interpretacija je tako ta, da sta zgodba in geg nasprotji, ki se izključujeta. Geg se vsiljuje zgodbi, zgodba pa gegu. Dve ravni pripovedi obstajata tako rekoč ločeni ena od druge. Kar torej od filmske komedije na koncu dobimo, je na eni strani njena zgodba, na drugi strani pa nekaj burlesknih momentov, ki naj bi film pretvorili v komedijo. Komedija, kot smo skušali pokazati v prvih poglavjih, pa zahteva določeno kontinuiteto smisla v nesmislu. Če zadevo pogledamo z drugega vidika: imamo dovolj komedij, kjer geg prekinja dogajanje, vendar ga pri tem pusti neomadeževanega. Tako bi bilo mogoče njuno ne-pomešanje brati kot nepopolno komedijo ki prinese nekaj šal na račun konkretnega, če znova spomnimo na pogled Alenke Zupančič (Zupančič 2004). Komedija terja nekaj več. Druga interpretacija, ki jo zasledimo v filmski teoriji, je torej malce bolj kompleksna od prve. Geg nastopi kot logika, ki je v določeni meri vsiljena zgodbi, toda vanjo vnaša diskontinuiteto in jo tudi radikalno preoblikuje.

Sprva opredelimo, kaj sploh je geg. Ena od najpreprostejših in hkrati najučinkovitejših definicij gega je Sadoulova: »Geg je vizualni komični učinek« (Sadoul v Furlan 1989, 44).²⁹ Geg ima izrazito vizualni značaj, kar smo obravnavali v prejšnjem poglavju o burleski.

Razmerje med naracijo in gegom je mogoče formulirati kot dve ravni filma. Narativ ali lepše rečeno glavna pripoved tvori horizontalno raven filma in zadeva linearnost, razvoj ideje, zgodbe in likov. Pripoved je tisto, kar poganja razvrstitev gibajočih podob naprej. Geg se umešča na vertikalno raven in se v narativ vsiljuje kot njegova notranja diskontinuiteta, je motnja v naraciji, hipni izbruh nelinearnega ekscesa (Crafton v Knopf 1999, 1. poglavje). Opredeliti ga je mogoče kot nični moment narativa; gre za to, da narativ tu izgubi smisel za prostor, čas in vzročnost.

O gegu kot vizualnem komičnem učinku razpravlja tudi teoretik filmske komedije Tom Gunning. Z dodatnim poudarkom: gega ne gre brati ločeno od narativa. Narativ lahko absorbira geg. Poleg tega je ključna Gunningova teza, da geg pravzaprav prinaša od prvih filmskih narativov. To pomeni, da ima geg svojo dramaturško strukturo, ki je resda izjemno kratka, pa vendar. Gre za sosledje (vsaj) dveh elementov, vzroka in posledice, ali drugače, določene situacije, v katero poseže *punchline* (Gunning 1995, 94). Sosledje je pravzaprav

²⁹ Kljub poskusom, da bi pridobili monografijo *Histoires de l'art du cinéma* Georges Sadoula, so se ti naposled izkazali za neuspešne; zato opredelitev navajamo prek sekundarnega vira.

podobno vicu, če znova angažiramo Freudov aparat; lahko bi dejali, da je geg vizualni vic, vic v akciji.

Vizualni značaj gega obenem napotuje k prvobitnemu filmske umetnosti, k umetnosti kazanja, monstracije, ekshibicije. Ko se geg pojavlja znotraj širšega pripovednega okvira, ga je mogoče brati kot vračanje k filmu atrakcije, kar na kratko pomeni vdor vizualnega in s tem specifično filmskega v naracijo.³⁰ Gunning geg razlaga kot eksces, ki se postavlja onstran narativa in njegove kavzalnosti, je strogo vzeto nefunkcionalen za narativ. S tem ko se geg pojavlja v sredini narativa, pa utegne spreveriti njegovo vzročno-posledično logiko (Gunning 1995).

Videti je, da imamo opravka z določeno transgresijo. Raven gega v filmu tvori svoj lasten diskurz, ki spreverča »realističnega«, kot se izrazi Jean-Paul Simon. Avtor filmsko komedijo uzre v razmerju do kodov, ki jih vzpostavljajo drugi žanri. Simon trdi, da filmska komedija v izhodišču nima svojega lastnega koda, temveč tvori transgresijo kinematografskih kodov drugih žanrov. Komedija naredi nedelujoče kode drugih: »/.../ ko prekrši neko implicitno normo, proizvede razmik, ki razkrije to normo« (Simon 1989, 44). Edini komični kod, ki je značilno filmski, je prav geg. Geg se tako v začetkih filmske »narrativne« komedije vzpostavi kot drugi diskurz diskurza realistične (klasične) naracije, pri čemer si lahko slednjega bodisi prilasti bodisi pri tem spreverčanju spodleti. V tem primeru filmska komedija skrepeni v komični film, v komičnost sredi drugega žanra. Za komedijo je potrebno, da geg razvije svoj lastni diskurz, ki je hkrati karakterizacija norme in njeno odstopanje (Simon 1989).³¹

Simonova teza o komediji kot žanru transgresije prinaša še eno predpostavko komike v filmskem narativu. To je po eni strani gledalčevo poznavanje kulturnih kodov in po drugi filmskih kodov drugih žanrov. Seznanjenost implicira pričakovanje, ki ga filmska komedija razbije. Komedija ima potemtakem komični učinek, ker: »/.../ implicira dvojno pričakovanje: pričakovanje normalnega 'poteka' sekvence in pričakovanje, ki je povezano s tem, da gledalec

³⁰ Gre za Ejzenštejnov pojem. Film se v začetku svojega obstoja, do leta 1906 oziroma 1907 proslavlja kot ekshibicionistični medij, ki zadeva monstracijo oziroma kazanje. Film kot medij monstracije uporabljata tako Méliès kot Lumière. Šele kasneje se pojavi težnja po narativu. Geg, ki se v obdobju po letu 1907 pojavlja znotraj hollywoodske filmske komedije, funkcionira kot nekakšno vračanje h kazanju, k atrakciji, ki se bori z vseprisotno težnjo po diegezi. Splet gega in narativa je tako mogoče brati kot subverzijo znotraj hollywoodskega sistema, saj gre za moment, v katerem se ta sistem obrne proti lastni težnji, ki se kasneje prelevi v vseprisotnost klasične naracije v hollywoodskem filmu – slednjo seveda konceptualizira David Bordwell (Gunning 1995; Knopf 1999, 1. poglavje).

³¹ Kot že rečeno, komedije bratov Marx so narejene po tem kalupu, da vselej dekonstruirajo družbene kode. Kot trdi Simon, to pogosto počnejo tako, da se nanašajo na pred-obstoječe kode drugih filmskih žanrov (Simon 1989).

ve, da gleda komični film in da se 'mora zgoditi nekaj smešnega'« (Simon 1989, 45). Pri bratih Marx je dovolj očitno, da mora biti gledalec dobro seznanjen z jezikovnimi in družbenimi kodi (in poleg tega znati dobro angleško). Komedija v nasprotnem primeru ne deluje, saj je v popolnosti uperjena v zamenjavo besed, v proizvajanje novih pomenov in sprevračanje družbenih konsenzov (Simon 1989). Če strnemo Simonovo poanto, komedija je žanr transgresije, ker demontira implicitno logiko koda in povezne nadenj svoj lastni diskurz.

Ta konceptualna linija gega in narativa ne razume kot dve ravni, ki sta ločeni druga od druge. V filmski komediji je važen njun spoj, integracija. To enostavno pomeni, da geg (komični učinek) pelje naprej pripoved in zgodbo.

V nadaljevanju se bomo posvetili dvema tehnikama filmske komedije, za katera sta se vzpostavila izraza »trajektorični geg« in »mašinski geg«; slednji prinaša dovolj pogosto organizacijo pripovedi v vrsti filmskih komedij. Z obema se v *Podobi-gibanju* ukvarja tudi Deleuze. Trajektorični geg po Deleuzu vzgiba celo umetnost hitre montaže. Gre praviloma za eno daljšo, zaključeno sekvenco, katere paradigmatični primer je zasledovanje, dirka v burleski. Trajektorij v principu pomeni sekvenco, torej v sebi zaključeno dogajanje, pri čemer je »pravi« trajektorij takšen, ki se je vzpostavil z burlesko: je bliskovita zgostitev dogodkov, ki so časovno ali časovno-prostorsko enotni. Trajektorij je v osnovi akcijski, opredeljuje ga gibanje. Zato trajektorij ni tako redek mehanizem v pripovedi akcijskega filma, kjer junak v eni sekvenci prebrodi vrsto ovir (Deleuze 1999, 10. poglavje).

Drugi tip značilne sekvence se je uveljavil pod pojmom mašinski geg. Poimenovanje izvira iz paradigmatičnih sekvenc Busterja Keatona, ki je v svoje filme vedno vtaknil element stroja.³² Če strnemo, gre za serijo diskontinuitet, ki se lahko strogo vzeto nadaljuje v neskončnost (Trahair 2004, 2). V eni epizodi se vzpostavi zaplet, čemur sledi drugi, temu tretji itn. Ti se lahko vrnejo nazaj k prvi epizodi ali pa vztrajajo naprej in se sklenejo na povsem drugi ravni, katere iztočnica v prvi epizodi sploh ni bila prisotna. Po Deleuzu Buster Keaton doseže v tej formi mojstrstvo, ker gre za »čiste kontinuirane trajektorije« (Deleuze 1999, 227). Ti lahko vsebujejo montažo, lahko pa so tudi brez montaže, kar za pogled funkcionira še bolj fascinantno, saj zajamejo heterogenost učinkov in okolij v enem samem posnetku.

³² Deleuze si pojem izposodi od že omenjenega teoretika Davida Robinsona. Pri tem je mogoče postaviti še dodatno ločnico med Chaplinom in Keatonom, namreč to, da Chaplin uporablja orodja in se postavlja po robu stroju (na primer v *Modernih časih*), Keaton pa »stroj iznajde« in postane njegov del. Na kratko očrtajmo Deleuzovo fascinacijo nad Keatonom in Keatonovo fascinacijo nad stroji. Gre za to, da si Keaton velike stroje prisvoji, tako da »pomajjša« njihovo funkcijo. To je politična dimenzija Keatonovih filmov. Veliki stroji se sprevrnejo v majhne z njihovo anarhistično uporabo, tako da pripadajo vsem, sleherniku (Deleuze 1999, 230).

Kako je to načelo konkretno vidno? Pred nadaljnjo obravnavo mašinskega gega podajmo primer trajektorične risbe Rubyja Goldberga (1928), ki za Deleuza in Lise Trahair predstavlja lep trajektorij. Sekvenca risbe (dogajanje gre z leve k desni) prikazuje aparat profesorja, ki je skonstruiral naslednjo mašino z namenom, da bi se med njegovim obiskom kina umazana posoda oprala »sama od sebe«. Navajamo tekst ob sliki:

Ko razvajena mačka opazi, da je sama, spusti krik, ki prestraši miš, ki skoči v košaro, s tem povzroči, da se nasprotna stran tehtnice (na kateri stoji košara) dvigne in povleče vrvico, ki sproži avtomatični vžigalnik. Plamen sproži škropilec. Voda steče na posodo in curlja v korito. Želva se, misleč, da sliši žuborenje potoka, pri čemer nima nobenega smisla za orientacijo, začne premikati v nasprotno smer in povleče vrvico, ki prižge stikalo in sproži električni sušilnik. Vročinski žarek posuši posodo (Goldberg v Trahair 2004, 2).

V tem Deleuze vidi Keatonov postopek. Mašinski geg je »povratna serija«. To pomeni, da sklep za nazaj »osmisli« dogodke, pri čemer ne ukine njihove arbitrarne zveze, temveč to na nek način šele v polni meri potrdi. Učinek te risbe je, da končni smisel trajektorija (posoda se posuši) vidimo kot privesek dogajanja, ne njegov začetni motiv.

Struktura mašinskega gega spominja na označevalno verigo, ki hoče spodrsniti, vendar ji na koncu prav prek serije spodrsnjajev, po njihovi zaslugi uspe priti do presenetljivega cilja. Začetek in cilj sta tako bodisi izjemno nepovezana bodisi je njuna nepovezanost učinek tega, da je bila zveza med njima spletena tako nerealistično, prek številnih presenečenj in naključij. Mašinski geg se najpogosteje vrhunsko izrazi v risankah. Po tej lastnosti risanka osvetli določeno plat komičnega postopka, ki realizira to, kar se je v izhodišču kazalo kot nefunkcionalno, moteče, odveč in to požene v gibanje. Mašinski geg pri tem funkcionira kot povratna zveza med nesmisлом in smislom, torej ima prej strukturo vica, ki za nazaj dve pomenski verigi »osmisli« s presenetljivim izidom.

Kavzalna struktura mašinskega gega je takšna, da elementi v seriji nimajo eden z drugim nobene neposredne, organske zveze. Splošna teza Lise Trahair je, da gre v temelju za anti-klasičen pristop k pripovedi (Trahair 2004).³³ Mašinski geg je pripovedni mehanizem, ki

³³ Če fragmentiramo klasično naracijo, potem se zgodi nekaj hecnega, vidimo, da so tudi kavzalne zveze med enim in drugim dogodkom pretirane, tj. dogodki so heterogeni, podobe parcialne, naključne, občasno tudi bebasto patetične, kadar so iztrgane iz konteksta, ki jih je organsko hranil in jim vdihoval neko avro. Z določenimi postopki je to homogenizirano v konsistentno, organsko, »naravno« celoto (omenjali smo, da k temu učinku prispeva zlasti konsistentna montaža z montažnim spojem). Gre za potujitveni efekt, ki ni tuj filmskemu ustvarjanju, če to hoče opozoriti na pripovedni mehanizem in njegovo nevidno predpostavko. Spomnimo na tezo, da glasbene točke ogrožajo narativ; takšen efekt ima tudi spolni akt v erotičnem filmu. Bolj kot hoče biti slednji prikazan realistično, bolj imaginarni učinek ima (Furlan 1989).

opozarja na to, pa še na nekaj drugega. Gre za to, da je utemeljen na heterogenosti vzročne verige, angažira presenetljive zveze med dogodki, epizodami, liki. Elementi strogo vzeto nimajo nobene funkcije in jasnega razmerja s ciljem; njihovo funkcijo v pripovedi določa le razmerje z drugim elementom. Ali bolj enostavno rečeno, geg tu pada ven iz zgodbe, izpostavljen je kot sekundaren v razmerju z glavni pripovedjo; toda nato se vanjo vključi in pade na neko presenetljivo mesto, s katerega je mogoča določena razrešitev.

To na ravni klasične naracije ni izpostavljeno, ravno nasprotno, vzročna zveza tam izpade organsko. V mašinskem gegu imamo zato opravka z neorganskim, mehanicističnim gibanjem (Trahair 2004). Opozorimo, da določena logika kljub diskontinuitetam ostaja. Elementi niso nametani skupaj, imajo določeno vezivo. To vezivo pa ne pripada domeni konsistentnosti, temveč padanju ven iz nje, če se lahko tako izrazimo, vezivo je sama »linearnost«
diskontinuitete (Zupančič 2004). Zdi se, da je to za komedijo pomembno, saj bi narativ komedije sicer razpadel na nepovezane koščke. Ti koščki so v filmski komediji povezani prek presenetljivih sovpadanj. Kontingentni posledici enega elementa sledi druga, ki je prav tako kontingentna itn., toda na neki točki določen element nepričakovano ponudi rešitev za enega izmed prejšnjih. Ali še, gre za zadovoljitev nečesa, česar zahteva, želja na začetku sploh ni bil izrečena, če povzamemo tezo Alenke Zupančič (Zupančič 2005).

Enega najlepših primerov uporabe mašinskih gegov in trajektorija najdemo v celovečernem filmu *General* (*The General*, 1923) Busterja Keatona. Obenem gre za eno od temeljnih klasičnih filmskih komedij. Film sodi, z Deleuzom rečeno, v veliko formo, saj se umešča v zgodovinsko situacijo ameriške državljanske vojne. To je prvo vezivo, ki drži skupaj kontingentno kavzalno verigo. Zgodba gre tako, da Keatonov lik dela kot strojevodja in ljubi dve stvari, kot nas pouči mednapis: svoj stroj, lokomotivo z imenom General in svoje dekle, s katerim se želi poročiti. Idila je nekoliko šepava; njegova ljubezen do lokomotive je za drugo ljubezensko razmerje skrajno moteča (Keatonova romantična ideja je, da zaročenki podari sliko, na kateri sta on in General). Toda v že tako šepavo idilo poseže še državljanska vojna; Keatona na naboru zavrnejo, češ da bo bolj koristen na tirih in ko zaročenka vidi, da se Keaton ni podal na fronto, ga razočarana zapusti. Keatona na fronto požene golo naključje, tako da sam s svojo lokomotivo pristane na prvi bojni črti. Odslej se odvija spopad med njim in lokomotivo ter vojsko nasprotnikov, ki imajo svojo lokomotivo. Trajektorij v nekem smislu obstaja tudi na ravni filmske zgodbe in prostora, saj gre od konca že omenjene zasnove do sklepnega prizora filma za potovanje na tiru (z nekaj postanki). Dodajmo, da Keatonov lik ni povsem enodimenzionalen, pravzaprav je zelo heterogen in raztresen, če uporabimo ta

Bergsonov pojem. V prvi vrsti ga seveda usmerja ljubezen do lokomotive, ki pa je ne obvlada povsem (prej lokomotiva obvlada njega); obenem skuša poskrbeti za več stvari. Ena je vojna zmaga, druga je, da pridobi nazaj svoje dekle, tretja, da reši svoje življenje, četrta, da lokomotiva ne razpade itn. Raztresenost dogajanja je poglavitni vir komedije. Opisati velja enega od trajektorijev, ki imajo montažo.

Keaton ostane sam s svojo lokomotivo; doslej je izgubil vse vagona, na lokomotivo je pripet le še en majhen, na katerem stoji top. Keaton v top umesti smodnik ter kroglo in se vrne na lokomotivo. Top izstrelji, toda nima zelenega dometa, tako da krogla pristane na lokomotivi, torej tik ob Keatonu. Lik vrže kroglo z lokomotive. Medtem ko pripravlja novo ofenzivo, krogla nekaj deset metrov za lokomotivo eksplodira. Keaton se prestraši in pospeši početje, v top vtakne celo škatlo smodnika in novo kroglo. Ko se vrne na lokomotivo, dojame, da je top zdrsnil s svoje pozicije in je sedaj uperjen naravnost vanj. Urno razpusti vez med lokomotivo in vagonom, na katerem je top. Nastopi splošni plan: v ospredju Keatonova lokomotiva, v globini kadra pa nasprotnikov vlak. Tir se ukrivi ravno toliko, da se Keatonova lokomotiva umakne proti levi, medtem ko sta vagon s topom in nasprotnikov vlak sedaj v ravni črti. Top izstrelji in zaobide Keatona.

Top v tem primeru ne doseže svoje tarče, jo pa – po seriji novih in novih spodrseljajev in skorajšnjih uspehov, ki so podobni zgoraj opisanemu trajektoriju – metaforično rečeno doseže na koncu filma. Sklep prinaša vojaško odlikovanje Keatonovega lika in ljubezensko idilo, ki ga sedaj moti to, da je Keaton vojak. S tem film tudi ni klasično zaključen, »zašit«, saj Keatonov mehanični moment noče popustiti. Medtem ko se zaljubljenca poljubljata, Keaton nejevoljno, kot robot salutira četici mimoidočih vojakov.

Kot rečeno, gre v okviru zgodnje filmske komedije za enega od najbolj uspešnih spojev gega in narativa, kjer vizualni komični učinek usmerja zgodbo. Pretresti velja, kakšen je v tem paradigmatičnem primeru odnos med komičnim in pripovedjo.

Videti je, da so zahteve klasične naracije v izhodišču sprevrnjene. Namesto likove usmerjenosti k cilju imamo nemotivirano delovanje, ki se enostavno posreči: Keaton ni heroj, temveč naključni slehernik. Namesto kavzalnosti, ki bo k srečnemu koncu vodila na organski način, to je na ozadju namere, imamo opravka s serijo nemotiviranih, naključnih in posrečenih delovanj. Po Lisi Trahair tako elementa naključja in sreče vodita narativ. Če strnemo njeno tezo, to naključno delovanje negira dožemanje pripovedi kot produkcije smisla (Trahair 2004).

Pojasnimo. Naključje kot vodilo pripovedi spodkopava težnjo, ki smo jo omenjali v zvezi z učinkom Kulešov in Bonitzerjevim razumevanjem klasične filmske reprezentacije. V najbolj osnovnem primeru narativne težnje asociacija funkcionira kot vezivno tkivo med dvema kadroma: gledalec poveže dva kadra in »halucinira«, da je dojel smisel sopostavljenih podob, če postopek pojasnimo na malce grob način. Lisa Trahair poda dovolj lepo misel, da je mogoče Keatonov film opisati kot »trud, da bi povezal en dogodek z drugim« (Trahair 2004, 2). Komedija s tega vidika v fizični svet izboči asociativno težnjo, ki jo ima gledalec, »napravi vidno delovanje narativa« (Trahair 2004, 20). Keatonovo tkanje naključij za naključjem napotuje na neko gradnjo smiselne celote, ali še, na proces označevanja. Pri tem spomnimo na eno od tez Alenke Zupančič, ki opredeli komedijo kot ponovitev. Gre za tezo, da je komedija – poleg tega, da je njena temeljna tehnika ponovitev, tudi sama ponovitev, in sicer označevalnega procesa: »... reaktivira sam temelj ali predpostavko dane strukture in jo prikaže kot objekt« (Zupančič 2008, 178). Komedija kot celota s svojimi mehanizmi in tehnikami »ponavlja« neskladje subjekta.

Teza Lise Trahair je, da Keaton narativ ne prikaže kot organski spoj elementov, temveč kot nekaj mehničnega. To je kajpak zajeto že v Keatonovi uporabi strojev in zamenjavi komičnega lika s strojem (Trahair). Keaton, človek in General, stroj delujeta vzajemno, pri čemer je delovanje enega učinek dela drugega in obratno.

Videti je, da je označba mašinskega gega povezana z Bergsonovim pojmom mehničnega, zato velja ponovno razmisliti Bergsonovo koncept mehnične razvrstitve dogajanja skupaj z mašinskim gegom. Pri Bergsonu je primer mehnične razporeditve naslednji: »Napeljati je treba tako, da je neki materialni predmet (na primer pismo) odločilnega pomena za nekaj oseb in ga je treba za vsako ceno najti. Ta predmet, ki se izmuzne vsakokrat, ko človek misli, da ga drži, se potem vali skozi igro in po poti pobira nase zmeraj hujše, bolj in bolj nepričakovane pripetljaje« (Bergson 1977, 55). In še, ta mehanizem je: »...smešen že, če poteka v ravni črti; še bolj smešen je, če postane krožen in če oseba z vsemi svojimi napori po usodnem prepletu vzrokov in učinkov doseže samo to, da se stvar kratko malo povrne na isto mesto« (Bergson 1977, 56). Na to je mogoče napraviti dodaten komentar. Mehnična razvrstitev dogodkov je predvsem nasprotje singularni, edinstveni razvrstitvi, ki opredeljuje tragedijo, če si dovolimo to misel izpeljati iz Bergsonovega teksta. Je v narativu artikulirana, v kontinuum vzrokov in posledic vpeta komična »splošnost na delu«. Gre predvsem za to, da dejanje ni eno in usmerjeno, kar daje vtis homogenosti, temveč je na delu določena heterogenost: dialogov (pri tem spomnimo na komične dialoge, v katerih liki pogosto govorijo eden mimo drugega),

dejanj (ta so pogosto partikularna, celo banalna, ne odsevajo neke enkratne, univerzalne geste), kavzalnosti (součinkovanje partikularnih delovanj več likov: stranske epizode in stranski liki ponavadi niso zgolj podpora glavnemu, ampak imajo denimo učinek vertikalnega gega: motijo glavno pripoved, preusmerjajo v komične vode).

Keatonov postopek, kakor tudi dovolj ostalih (predvsem nemih) klasičnih komedij, dovolj plastično uprizori ta Bergsonov opis ene od bistvenih narativnih organizacij filmskih komedij. Ali še, to prevedeno v pojme zgodbe pomeni umetnost bliskovitega menjavanja epizod, ki jim pritičejo vedno novi preobrti. Idealno-tipsko gledano, to rezultira v vpeljavi stranskih zgodb oziroma *subplot*-ov z vse več stranskimi liki. Ti so lahko povsem nepomembni ali pa na koncu po spletu naključij omogočijo tudi razrešitev glavnega zapleta (zdi se, da slednje terja, da je komični scenarist oziroma režiser mojster na svojem področju).³⁴ Stranski ploti hkrati ne obvisijo v zraku, prav tako običajno ne dajo nove informacije, ki bo zapolnila zgodbo, zaokrožila dialog itn., temveč vodijo to v vedno nove nepričakovane smeri.

Toda za kaj na koncu koncev sploh gre, kaj je takšnega v mehanični razvrstitvi dogajanja, ki se vedno znova presenetljivo izide?

Mašinski geg je nemara mogoče razumeti kot koncept, ne kot specifično Keatonovo tehniko. Gre za to, da v principu določa več ravni komedije, na primer grajenje zgodbe, dialoge in montažo. Ta dovolj priljubljen postopek komedije v principu ne utemeljuje sebe, temveč prikazuje določeno gradnjo strukture. Lahko bi dejali, da prevprašuje to, kako je mogoče prikazanemu življenju na platnu podeliti vso potencialno heterogenost: kako situacijo še malo obrniti, ugledati njene možne artikulacije in zarisovati geometrične podobnosti. Pri besedni komiki je koncept mašinskega gega prav tako prisoten: izhodišče te vrste komike je, kako je mogoče iz jezika vedno znova tvoriti presežni potencial, ki ga neposredni instrumentalni jezik ne zajema.³⁵ Gre, kot že rečeno, za strukturo, ki se hoče nadaljevati v neskončnost.

Komično je učinek neuravnovešenega razmerja med pričakovanim, izrečenim, in dejansko izpeljavo, ki zadovolji, zadosti onstran pričakovanja ali celo v nasprotju z njim, če

³⁴ Ta tip komedije je dovolj pogost tudi v okviru sodobne filmske in televizijske produkcije komedij. Kot enega od najlepših primerov navedimo tv-serijo Larryja Davida *Ne tako živahno (Curb Your Enthusiasm)*. V njej se zgodba tako rekoč odvija na naključnem materialu, v polju vsakdana, kjer glavni lik stopa v raznolike konflikte s svetom okrog sebe. Ta serija ima še bergsonovsko krožno strukturo, saj se objekt, ki ga na začetku sprožil dogajanje, vrne nazaj na nepričakovan način. To ponavadi pomeni, da težav ni konec.

³⁵ Roland Barthes, eden od utemeljiteljev semiotike, je bil velik oboževalec komedij bratov Marx. Povzemamo po Patriciji Mellencamp: »Kakšna tekstualna zakladnica, ta *A Night At the Opera!* Če kak kritični prikaz potrebuje alegorijo, v kateri divja mehanika besedila-za-zabavo eksplodira, jo meni zagotavlja ta film ... vsaka od teh epizod je emblem logičnih subverzij, ki jih predstavlja besedilo« (Barthes v Mellencamp 1989, 55).

preoblikujemo Freudovo tezo. To je dovolj lepo vidno v praktično vseh epizodah Keatonovega *Generala*, denimo tam, kjer se top po srečnem naključju obrne v smer nasprotnika. Pri tem bi lahko dejali, da ta tako rekoč *deus ex machina* moment odraža neko upogibljivost komične predstavitve sveta.³⁶ Ni usode, pre-determiniranosti; tudi v besedni komiki je mogoče jezik upogibati na tisoč in en način. Keaton to premeša s strojem, Chaplin pa, po drugi strani, je sam kar najbolj upogibljiv, saj se nasprotnikovim udarcem (skoraj) vedno izmuzne. Elastičnost komedije je lahko projicirana v materialni svet, vzeta na telo komika ali pa vržena v dialog.

V sklepu k temu poglavju očrtajmo osnovne ugotovitve glede komičnega in pripovedne organizacije v filmu. Kot vic tudi komedija napotuje na novost v organizaciji vzročno-posledične logike. Tako bi lahko dejali, da je komedija strukturno vedno organizirana na enak način: v osnovi gre za diskontinuiteto, ki določa vse ravni njene naracije. Ali še, komedija idealno ves univerzum prikaže kot razcepljen. V mediju filma to sprva zadeva naracijo na ravni podobe oziroma specifičen pristop k montaži. Na primeru *Generala*, ene od paradigmatičnih filmskih komedij, hkrati vzremo, da komična diskontinuiteta ni zgolj vertikalnega značaja, ne obstaja preprosto zato, da zmoti zgodbo, temveč zgodbo oziroma pripoved tudi pelje naprej. To pomeni, da obenem onemogoča harmoničen sklep: tudi v sklepu se zavzame za »nemogoči« komični objekt. Idealno gledano filmska komedija tako tudi prinaša določen poseg v delovanje klasične naracije, ki temelji na konsistentni razvrstitvi podob in koncu, ki za nazaj iz pripovedi izvrže vrzeli. Pripoved v osnovi angažira več diskurzov, jih postavi v določeno neravnovesje in potemtakem izkustvo subjekta vpne v pripoved, v trajanje. Komedija se na ravni pripovedi zavzame za vrzel, toda v njenem presežnem »potencialu«: čim lik naleti na določeno oviro, to že vodi v novo akcijo. Poudarimo, da določena konsistentna razvrstitev v komični naraciji obstaja in da komedija ne ukinja pomena, če se lahko tako izrazimo. V principu gre za proizvodnjo pomena na mestu, kjer ga sploh ne bi »smelo« biti. Specifika organizacije pripovedi v komediji je ta, da pri tem

³⁶ In še, da je tudi *deus ex machina* po svoje vedno smešen, saj svetu odtegne njegov, z Bergsonom rečeno, »splošno resen tok« in vanj vskoči na nezaslišan, predrzen način, zmoti notranjo logiko dogodkov, ki jo je zgodba s trdom vzpostavljala. Uveljavljeno razumevanje je, da gre za leno šivanje narativa. Gre za element antične drame, ki dobesedno pomeni »bog iz stroja«: v rabi tedaj, ko je bil zaplet tako hud, da ga je utegnila razrešiti zgolj nadrealna instanca, ki so jo mehansko z višine spustili na odrska tla. Danes pojem uporabljamo figurativno v zvezi z nenaravnim zaključkom teksta, dogajanja (Kmecl 1977, 267). To pri sodobnem bralcu, gledalcu sproža odpor. Razmisliti bi lahko, ali ni mogoče koncepta uporabiti tudi drugače. V okviru komedije je moment dovolj pogost. Tako pri Keatonu kot pri Chaplinu ta mehanizem nastopi v vsem svojem komičnem potencialu. Premisliti je mogoče tudi takole: nemara *deus ex machina*, kadar je uporabljen premišljeno, ponudi odgovor, ki ga ne moremo »ne sprejeti« prav zato, ker se ne umešča v noben vzpostavljen sistem odgovorov, je »out of the box«. Še ena možnost je, da je *deus ex machina* tako imaginaren, da deluje kot refleksija samega sebe.

ves čas ponuja še preveč pomena, če se lahko tako izrazimo. Odsotnost smisla torej naposled prikaže v njegovi materialni, konkretni, vsebinski dimenziji.

V zadnjem poglavju se osredotočimo na analizo petih primerov sodobne filmske komedije. Sprva nekaj besed o tem, zakaj se zdi to potrebno. Zelo široko rečeno, sodobna *mainstream* kinematografija tvori nek dovolj množičen delež kulturnih tekstov, ki jih ni pretirano označiti kot ideološke. Čeravno koncept ideologije v principu ni bil osnoven pri konceptualizaciji komedije, nas je ta vseskozi spremljal v ozadju. Klasična filmska naracija prinaša to bistveno ideološko strukturo, da gledalcu ponudi konsistentno razvrstitev pripovednih linij in napravlja »nevidno« delo reprezentacije. Filmska komedija uveljavi malce drugačen pogled, saj spodnaša to imaginarno skladnost tudi na ravni dramaturške razvrstitve in se na koncu praviloma zavzame za moteči objekt.

V nalogi smo navedli nekaj primerov klasičnih komedij, ki sodijo v obdobje klasičnega hollywoodskega filma. Film je od začetka do danes preстал dovolj korenitih sprememb na ravni filmske tehnike, načina produkcije, estetike ... Predpostavljamo, da je določena sprememba potekla tudi na ravni načina pripovedi in zgodb, ki jih angažira. Sodobno komedijo velja pretresti tako, da si ogledamo način, kako komično v sodobnem *mainstream*-u sploh funkcionira.

5 Komično v pripovedi sodobne filmske komedije: analiza šestih primerov

Aplicirajmo teoretska izhodišča na primere nekaj konkretnih filmskih komedij. Pri osnovnem kriteriju za izbiro primerov smo bili pozorni na to, da je ta čim bolj objektiven. Odločili smo se, da za kriterij izberemo blagajniški izkupiček, izbiro pa omejimo na zadnji dve leti (vključno z letom 2010). To v principu pomeni, da gre za reprezentativne primere sodobnih trendov v filmski komediji, seveda pa to trdimo z določenim potrebnim zadržkom. Ob tem namreč velja poudariti, da kriterij dobička zajame hollywoodsko studijsko produkcijo, ki za produkcijo in promocijo filmov tudi nameni največ denarja. To pomeni, da imamo opravka s presekom sodobne ameriške komedije.

Seznam vključuje naslednje naslove (vsota ob naslovu označuje svetovni blagajniški izkupiček, in ne zgolj ameriškega):

- *Njuna družina* (*Little Fockers*, režija Paul Weitz, 2010), \$ 310.650.574,
- *Dekliščina* (*Bridesmaids*, režija Paul Feig, 2010), \$ 288.759.091,

- *Prekrokana noč 2 (The Hangover 2*, režija Todd Phillips, 2011), \$ 586.464.305,
- *Kako se znebiti šefa? (Horrible Bosses*, režija Seth Gordon, 2011), \$ 214.538.559,
- *Odrasli (Grown-Ups*, režija Dennis Dugan, 2010), \$ 272.223.430,
- *Seks v mestu 2 (Sex and the City 2*, režija Michael Patrick King, 2010), \$ 294.680.778,
(*The Numbers* 2012).

Dodati velja nekaj točk v zvezi z metodo izbire filmov. Prvič, blagajniške izkupičke sem preverjala na več spletnih straneh: *Internet Movie Data Base*, *Metacritic*, *The Numbers* in *Box Office Mojo*. Prvi dve nudita vpogled v najbolj priljubljene komedije, vendar iskalnik *IMDb* ni dovolj kompleksno razvit, da bi lahko pobrskala zgolj po določenem žanru v zamejenem časovnem obdobju. Problem *Metacritic*-a je, da blagajniške rezultate preplete s kritiškimi in publiškimi. Zato sem iskanje nadaljevala na drugih straneh, katerih primarna skrb je obravnava blagajniških števil. Med *Numbers.com* in *Box Office Mojo* razlike med izkupički obstajajo, toda so minorne. Na ti dve strani napotujejo tudi na straneh *IMDb* in *Wikipedia*, kar razumem kot dovolj spodbuden razlog, da strani jemljem kot verodostojne. Obe strani sta referenčni, zelo obiskani in podvrženi kritičnemu očesu tako publike kot filmskih inštitucij.

Drugič, na kratko ponovno naslovimo problem žanrske oznake. Kot rečeno v prejšnjih poglavjih, je naše zanimanje usmerjeno k celovečerni komediji, ne pa k filmom, ki vsebujejo komične odvode. Pri seznamu se prvič »zatakne«, ko producenti oziroma distributerji oznako »komedija« lepijo na raznorodne filme brez ozira na zgoraj zapisano razliko.³⁷ Pri sestavi seznama sem zato stremela k temu, da vanj vključim filme, ki so čim bližje idealno-tipski oznaki »čiste komedije«. To pomeni, da niso pretirano pomešani z vrsto drugih žanrov, ki komedijo v principu izključujejo, pa tudi, da ne gre zgolj za ironični ali duhoviti pristop k obravnavani tematiki. Iz seznama sem izločila nekaj filmov kljub njihovem visokemu kotiranju na blagajnah. Izločila sem izjemno dobičkonosnega *Zelenega sršena (The Green Hornet)*, ki primarno sodi v znanstveno-fantastični žanr. Največ črt sem naredila čez animacijo, saj animirane komedije strogo vzeto ne sodijo v domeno igrane komedije, s

³⁷ Zgolj za primer nakažimo, da je film Mika Leigha *Another Year*, ki ga je moč označiti kot socialno, prijateljsko, družinsko dramo, v bazi *Metacritic* dobila oznako komedija (Metacritic 2012). To bržkone zaradi specifične avtorske obravnave tematike. Ta sicer ni tragična, toda tudi komična ni; prej bi ta izraz označili za ironičnega.

katerimi smo se seveda ukvarjali tekom celotne naloge, pa čeprav gre za izjemno priljubljene filme, ki so lahko dovolj komedično narejeni.³⁸

Tretjič, izločila sem film *Ted* (2012), ki v času nastajanja dela igra v slovenskih kinematografih, na podlagi njegovega ogleda in ocene, da gre za romantično komedijo, ki večinoma vključuje parodične momente iz obnebjja popularne kulture, kar sta oba elementa, ki ju srečamo v dveh od filmov na seznamu in jih bomo kot takšne tudi pretresli (*Kako se znebiti šefa?*, *Dekliščina*). Končni seznam žanrsko gledano prinaša dve pogojno rečeno romantični komediji (*Dekliščina* in *Seks v mestu 2*), eno črno komedijo (*Kako se znebiti šefa?*), eno, zopet pogojno rečeno, družinsko komedijo (*Njuna družina*) in pa dve komediji, ki ju je žanrsko malce težje opredeliti. Ena je na prvi pogled »buddy« (prijateljska) komedija, vendar je tema prijateljstva v ozadju, gre za najuspešnejšo komedijo od leta 2010 (*Prekrokana noč 2*). Tretja je mešanec med družinsko in prijateljsko komedijo, je pa tudi komedija komika, saj v njej nastopa dovolj priznan ameriški komik Adam Sandler (*Odrasli*).

Predpostavljamo, da ta seznam prinaša dovolj raznolike pristope k pripovedi v komediji in da bomo v sklepu analize zmožni začrtati nek splošni trend sodobne *mainstream* (ameriške oziroma hollywoodske) komedije.

Analiza bo posvečena obravnavi razmerja med komičnim in pripovedjo. To na kratko pomeni, da bom pozorna na:

- »balansiranje« med zgodbo in gegom, če ti v sodobni komediji sploh še obstajajo. To je povezano z drugo točko:
- je komika bolj humoristična, besedna, fizična? Kako takšna komika utegne sprevrniti uveljavljene pomene? Pri tem bomo komiko zvezali z vsebino zgodbe in skušali odgovoriti na vprašanje, kako se »komedizira« glavni motiv filma.
- ali te komedije prinašajo znane organizacije pripovedi ali pa izumljajo nove?
- kako je z eno od ključnih pripovednih prijemov, s »sneženo kepo«, zapletom na zaplete, nezgodo na nezgodo v teh produkcijah? Ali v sodobni komediji obstaja burleska?

³⁸ Animacijo morda pustimo za nadaljnje raziskovanje, saj gre, če si dovolimo izraziti to misel, za dovolj zanimiv pristop h komični pripovedi. Zanimivo je to, da si lahko animacija dovoli materialni univerzum uporabljati na burleskni način. Animacija tudi prinaša stereotipne like, privošči si lahko dovolj teatralno »igro«.

- kakšen sklep prinašajo neskladja? Ali film eliminira moteči komični objekt ali neskladje na koncu afirmira?

- ali so liki komični in po kateri lastnosti? Kako se lik umešča v svoj univerzum? Je univerzum v celoti načrtan kot komičen, razcepljen ali je komična zgolj pojavnost lika v njem? Katero je nasprotje, ki je izvor komedije in med katere elemente je razcep vpet? Pri slednjem vprašanju bomo nemara lahko locirali tudi zagate v zvezi s sodobnimi prisilami.

Ob vsakem filmu bom navedla krajši sinopsis. Predpostavljam, da v vseh filmih vsi komični postopki niso enakomerno prisotni, zato se bomo pri vsakem posamičnem filmu morda osredotočili na tiste, ki so v zadevnem filmu bolj izraziti od drugih. Namen analize primerov je skleniti, ali sodobna komedija še prinaša klasični filmski komični postopek in kako ga v pripoved sploh vpne. V principu gre za problem strukturnega značaja, toda morda ne pretiravamo, če rečemo, da bi lahko bile te analize kazalec statusa komedije in njenih nevrogičnih (vsebinskih) točk v sodobni kulturi.

5.1 Njuna družina (*Little Fockers*)

Zadnji posneti del trilogije prinaša variacijo na temo zagatnega razmerja med zetom in tastom. V vseh delih skuša mladenič Greg Focker pridobiti naklonjenost bodočega tasta, upokojenega agenta CIE, militantnega in konservativnega Jacka Byrnesa. Jack je prepričan, da Greg ni dovolj dober partner za hčerko. Razmerje je vir nešteti nesporazumov in zadreg. Jack Byrnes Grega postavi pred tisoč in eno preizkušnjo, pri čemer Greg nikdar ne more doseči tastovih pričakovanj. Bolj kot se skuša prikupiti tastu, večje napake dela, zato tast postaja vse bolj sumničav in nestrpen. Sinopsisa tretjega dela ne velja posebej izpostavljati, saj gre za natanko isto premiso kot v prvih delih, le da je zgodba postavljena v obdobje, ko imata Greg in Jackova hčerka že svojo družino. Greg je tako del družine Byrnes, naj to Jacku ustreza ali ne.

Komedija prinaša dva komična lika in ju postavi v razmerje, ki vedno znova pomeni zgrešeno srečanje. Gre za igro pričakovanj in zadovoljitve, ki je v osnovi določena s spodletom. Lika sta dovolj klasična v tem smislu, da imamo opravka z dvema psihološko nepoglobljenima, stereotipnima figurama. Tast ima neizpodbitni status *pater familias*, svojo družino razume deloma kot primitivno, klansko organizacijo skupnosti, deloma pa kot vojaško formacijo. Družino imenuje »Byrnesov klan«, tako da mu vsi ostali priimki delajo težave, še zlasti Fockerjev. Je konservativnost na dveh nogah, zagledan v svojo univerzalno resnico, če se

lahko tako izrazimo. Greg je, po drugi strani, dovolj liberalen in labilen, tako da se (pogosto tudi samemu sebi) prikazuje kot prazno mesto, ki ga od srečanja s tastom dalje naseljujejo zgolj tastove zahteve, želje in pričakovanja. Mogoče je reči, da je Gregova komična substanca njegov tast: bolj kot se v tem odnosu skuša vzpostaviti kot subjekt, bolj odvisen od gospodarja je, tako da gre v osnovi za histerično figuro.

Komično je najprej to, da z izjemo Grega nihče ne opazi, da so Jackova prepričanja zares partikularna, saj jih vsi liki vselej vzamejo za izjavo o resnici. Gregov lik tako tudi tvori prizmo za to, da gledalčev pogled skozi uzre Jackovo komedijo. Ta je namreč komedija univerzuma, ki svet razume dobesedno, naseda pasicam, geslom in klišejem, od sveta terja organizacijo po svojem subjektivno-objektivnem kalupu. Ali še, kamorkoli pride Jack, Jackov subjektivni univerzum preraste v objektivno merilo, pri čemer je Greg, lik »razuma«, vselej obstranec, tujek, ki se skuša tej objektivaciji najprej upreti, nato pa se vanjo neuspešno stlačiti. Komično pri liku Grega je njegovo rezoniranje: v Jacku skuša vzbuditi kanček razuma, pri čemer ga ta vedno znova napačno razume in ga postavi v zadrego. Jack obenem ni toliko maščevalen, kolikor v svoja prepričanja prav zares verjame. V tem oziru sta lika v dovolj klasičnem pomenu organizirana v komični tandem. Eden drugega potrebujeta zato, da prideta do »realnega« svojih osebnosti: eden ni »dober oče«, temveč konservativni patriarh, drugi ne nosilec razuma ali liberalec, temveč omahljivi oportunist.

Enostavna struktura komičnega tandema obenem teoretično ne terja širšega pripovednega okvirja, pa čeprav v vseh treh delih določena linija naracije s klasično dramaturško strukturo obstaja. Komično tudi ni vpeto v dialog (besedne komike je malo), temveč v situacije, ki jih proizvajajo neuravnovešeni tandem. To je tudi okvir, v katerega se potem umeščajo epizodične zgodbe, ki vsakič iz malo drugačnega zornega kota pogledajo na to razmerje in izpahnejo družinsko ravnovesje. Iz epizode v epizodo se to stopnjuje, postaja vse bolj vidno in hoče, da se lika na koncu popolnoma zasovražita. Ker pa sta v družinskem razmerju (»družine ne izbiraš«), sta tako rekoč doživljenjsko prilepljena eden na drugega. V tretjem delu se njune strasti krešejo ob vprašanju varanja in zakonskega spolnega življenja, saj je Jack prepričan, da Greg vara ženo, Jackovo hčerko. V to nerodno situacijo se vmeša Gregova nova sodelavka, ki Jackovo prepričanje potrdi, pri čemer gre seveda »zgolj« za lahkoten nesporazum z razsežnostmi, ki hočejo biti katastrofalne.

Kar zadeva pripovedno organizacijo v kontekstu komedije, film angažira tradicionalne elemente, saj gre za serijo fantastičnih nesporazumov. Realni učinki napačnih dojemanj,

nasedanje videzom tvorijo tudi hrbtenico pripovedi in peljejo zgodbo naprej. V tem oziru določena »prava« komedija obstaja, pri čemer je šibko to, da se preveč zanaša na šale in gege na prvo žogo. Gegi iz naslova telesnih funkcij, tekočin in pa najpogosteje s spolnimi organi povezanih nerodnosti so obvezen del te komedije. Vprašanje je, ali so ti gegi ključni za pripoved, saj obstajajo morda zgolj zato, ker publika pada na seks. Pri tem se seveda velja vprašati, čemu. To morda opozarja na neko širšo kulturno dvoličnost glede seksualnosti: po eni plati gre za njeno »razgaljanje«, ki vedno implicira določeno zagato, po drugi plati pa je *mainstream* še vedno heteronormativen in v nekem oziru »čist«, ali drugače, puritanski. *Njuna družina* prikaže to zagato. Zanimivost filma je, da imajo praktično vsi gegi homoerotično ali, širše gledano, seksualno dimenzijo: gre na primer za prizor, v katerem mora Greg vcepiti adrenalinsko injekcijo v Jackov penis, ta prizor vidi Gregov sin, se prestraši, misleč, da imata dedek in oče spolno razmerje itd.

Ta linija filma tvori dispozitiv, ki obstaja tudi širše v pripovedi. Gegi so zgrajeni iz zagat v zvezi z ekscesom seksualnega (ko se pokaže, reče preveč, kot bi liki hoteli), zgodba pa je zagata v zvezi z odnosom (med zetom in tastom), kjer mora biti to seksualno zakrito, potlačeno. Kar zadeva seksualno, se film v sklepnem delu deloma izkaže za stereotipno družinsko »komedijo«, saj moteči objekt eliminira. Fizično je sprejeto kot nujni del življenja, pri tem pa družina lahko neomadeževano živi naprej (seks sodi v spalnico, za zaprta vrata). Eden od likov tudi pove: »Moramo se smejati napakam, saj smo ljudje.« S tem liki uzrejo svoj lastni konkretni moment, kar v principu pomeni konec komedije. Po drugi strani pa film ne ukine bistvenega komičnega razmerja med zetom in tastom, saj Jack Byrnes napove, da se bo priselil v Gregovo ulico. To pomeni, da bistveni komični objekt ostaja v soseski.

5. 2 Dekliščina (*Bridesmaids*)

Film prikazuje nelagodno obdobje v življenju nevrotične Annie, ki ni posebej srečna: ne v ljubezni, na delovnem mestu pa še manj. Pred kratkim je izgubila vse svoje premoženje in največjo strast, saj je šla v stečaj njena pekarna. Še dodatno jo spravi v nelagodje novica najboljše prijateljice Lillian o zaroki s fantom. Lillian hoče Annie za poročno pričo, kar dandanes pomeni organizacijo deklinščine in pomoč pri vele-poroki. Nevesta na kup zbere nekaj družic: poleg Annie še v vseh pogledih popolno Helen, ekscentrično Rito, cinično mater dveh pubertetnikov Megan in romantično idealistko Becky. Annie se izkaže za slabo organizatorico, saj ji gre vse po zlu. Potem ko družbo pelje na večji obrok v brazilsko restavracijo, se ta odpravi na poizkušanje oblek v razkošnem poročnem salonu, kjer vse po

vrsti dobijo zastupitev s hrano, tako da v kopalnici napravijo velik kaos. Družina naj bi pospremila Lillian pred oltar, toda zdi se, da imajo vse svoje napake. Eden od zapletov nastopi, ko nepopolna Annie postane tako ljubosumna na popolno Helen, da se med njima razvije pravcata psihološka vojna. Medtem se Annie zaplete v krajše razmerje s simpatičnim policistom, ki izkazuje veliko podporo njenemu pekovskemu projektu, ji hoče vrniti življenjski elan. Annie se sama sebi preveč smili, da bi ga sprejela kot življenjskega partnerja. V procesu se zaradi ljubosumja do nevestine druge prijateljice z njo spre in tako ostane čisto sama. Sklep prinaša pobotanje prijateljic in začetek srečnega razmerja z likom policista.

Romantična komedija vplete v zgodbo raznolike humoristične momente, ki večinoma napotujejo na poanto, da nihče ni popoln. Ko Annie vidi Helen jokati, se nasmehne, rekoč, da je Helen prvič videti grda. Skozi Anniejin stavek se izreka tudi film, ki hoče predstaviti človeški svet kot svet z napako. Vsak lik ima svoj ekscesni preostanek, toda to v principu ne eliminira lika kot subjekta. Z drugimi besedami, ta napaka ni prikazana kot motor lika, temveč kot njegova obstranska dejavnost, umazana konkretnost. Dodajmo, da to velja za glavne like – Annie je v resnici preveč psihološko poglobljena, da bi bila zares stereotip – ne pa tudi za stranske, saj ti v nekaj primerih vztrajajo ravno kot napake, če se lahko tako izrazimo.

Glavna junakinja pri soočanju z lastno napako naleti na ključno oviro, ali jo to sploh osrečuje. Refleksija lastnega početja in pozicije je sicer večino filma izpeljana duhovito in šaljivo. Slednji moment kljub temu razumemo kot izrazito nekomičnega, sploh če upoštevamo, da se komični lik svoje komedije ne zaveda in da konec komedije nastopi, ko lik napako sprevidi *kot* napako, in ne kot objekt, ki ga kot lika sploh ohranja pri življenju. Film angažira zakonitost, ki je značilna za pripovedni prijem sodobne romantične komedije, da v zadnji tretjini filma naslovi junaka kot trpečega subjekta, s katerim naj se občinstvo identificira. S tem tudi odpravi komični razcep.

Imamo več različnih značajev: ciničarko-pesimistko, idealistko-optimistko, sanjavko, realistko, patetičarko, domišljavko itn. Komika značajev je križana z različnimi pogledi likov na življenje, na raznolikost t.i. »življenjskih filozofij«, pogledov na vrednote, predvsem pa seveda na ljubezensko in spolno razmerje. Dodajmo, da gre za nekakšen »cosmopolitanski« panteon pripovednih linij, kar pomeni, da prikazuje več vidikov zagat sodobne urbane (ameriške) ženske v njeni gonji za srečo. Pri tem vplete v naracijo vse ključne elemente: kulturo pitja in hrane, mode, dileme glede prijateljstva, ljubezni in seksa. Film velja za komedijo, ker to pomeša z nekaterimi ekscesi konkretnosti, ki je v idealnem univerzumu pitja,

hrane, mode, prijateljstva in ljubezni prepovedana. V tem oziru gre za situacijske in telesne gege, ki prikažejo konkretno dimenzijo določene ideje ali vrednote. Ko liki pijejo, se dejansko napijejo in rigajo; jedo in potem izločajo ter bruhajo; ljubezenska srečanja in vzvišeni pogovori so prežeti z nerodnimi momenti.

Napetost je torej vpeta med konkretnosti na eni strani in določen univerzalni ideal na drugi. Fizična, »zadnja« plat, če se lahko tako izrazimo, se likom večinoma vsiljuje mimo njihove volje in onemogoča, da bi te ideale dosegli. Z vso resnostjo recimo, da je to hkrati opredelitev fizisa, ali natančneje, črevesnega premika kot takšnega, saj je ta onstran zavestnega nadzora. Primer je prizor, v katerem nevesta ne preizkušnji poročne obleke izkusi enega takšnih spontanih premikov in sredi prometne newyorške avenije sede na straniščno potrebo, kar prikrije s prelesto belo obleko. Nekaj takšnih straniščnih gegov skupaj nato tudi vodi v dramatično odkritje, da je treba življenje vzeti v svoje roke, kar, rečeno s prisposodbo, pomeni, da je treba »geg«, človekov konkretni moment, ukrotiti. To je hkrati povod za dramatični zaplet, zaradi katerega je komedija v najboljšem primeru polovičarska.

Geg – ali raje vse konkretno, šaljivo, duhovito, absurdno, ekscentrično, bizarno, deviantno – v tem filmu na vseh ravneh pripovedi nastopi kot moteči Problem. Ali še, z motečim elementom se v tem univerzumu ne da živeti, zato si je treba izmisliti način, kako ga odstraniti. Ta način si je izmislil žanr sodobne romantične komedije, ki na koncu odpravi realno subjekta in ga predstavi v njegovi imaginarni dimenziji. Gre za figuro harmoničnega ljubezenskega razmerja.

5.3 Odrasli (*Grown Ups*)

Nekoliko krajšo analizo temu filmu posvečamo zato, ker ima teoretično enako razmerje med gegom in pripovedjo kot *Dekliščina*. Zgodba zadeva nekaj odraslih prijateljev z družinami in raznolikimi ekscentričnimi značaji, ki se po pogrebu bivšega skupnega srednješolskega trenerja zberejo v počitniški hiši in skupaj preživijo konec tedna. Tu se krešejo raznoliki pogledi na svet, na primer na starševstvo, družino in skrb za gospodinjstvo, predvsem pa se odvije konflikt med različnimi ekonomskimi in simbolnimi položaji. Glavni lik je bogat hollywoodski producent s popolno ženo, skoraj vsi preostali pa imajo bolj običajne poklice, grše žene in manj artikulirane otroke. Razliko z *Dekliščino* tvori še to, da film tudi zamenja tradicionalne položaje moškega in ženske v spolnem razmerju: na primer prikaže moškega kot histerično gospodinjo, žensko pa kot karieristko, ki v gospodinjstvo prinaša denar.

Pripoved je kljub rdeči niti, ki jo tvori osnovna premisa (liki morajo skupaj preživeti konec tedna) razpršena na krajše epizodne sekvence, zato jo je težje povzeti. To obenem nekaj tudi pomeni za komedijo. Recimo, da je napetost, ki je deležna prej duhovite kot pa komične obravnave, vpeta predvsem med videz prelestnega, zanimivega, razkošnega na eni strani in povprečnega, ekscentričnega, konkretnega na drugi. Najbolj skrajna lika sta žena glavnega lika, modna oblikovalka, ki prisega na formo (vzvišeno, elegantno, vljudno in dostojno) ter dežurnega ekscentrika, novodobnega maserja, ki nima nobenih formalnih zadržkov, zato lahko tudi prikaže vso svojo konkretnost. Na ravni teh dveh likov se svita komični zametek, ki obenem ni do kraja izpeljan. Pripoved gege vpleta v zgodbo, toda praktično vsi so uperjeni v poudarjanje, da je vsak od teh likov pod fasado uradnih videzov in naslovov konkreten človek. To obenem ne omadežuje subjektov in njihovega imaginarnega dostojanstva, ali natančneje, ne omadežuje glavnih likov, medtem ko stranske postavlja v določeno zadrego. Sklep še dodatno utrdi konkretnost vsakega udeleženca. To z zgodbo tvori določeno reakcionarno poanto, da kljub razrednim delitvam, kulturnim in spolnim razlikam vendarle vsi stojimo v istem čolnu. Razmeroma žalostna poanta je, da formacija družine, ki je v ospredju zgodbe, lahko živi svoje idealno življenje še naprej, medtem ko so vsi ostali liki žrtve svojih ekonomskih položajev in so ekscentrični predvsem v oziru na družbeno porazdelitev bogastva. Film angažira t.i. slabo komedijo, ki je, če ponovimo, ta, da pojma ne privede do njegovega razcepa in konkretnosti, ne premeša univerzalnega in konkretnega, temveč ohrani (domnevno liberalno, demokratično) idejo na eni strani, medtem ko na drugi strani pokaže na konkretnost človeka kot skupni imenovalc vseh likov. V razpletu ponudi več motivacijskih govorov, ki rezonirajo z univerzumom razlik, nanje pa pogledajo z dostojanstvom, ki si ga lahko privošči zgolj »en procent«. Ali še, film s serijo gegov osmeši bogate le toliko, da lahko ti za hip s privilegirane pozicije uzrejo svoj privilegij. Morda ni pretirano reči, da gre za zlorabo komičnega v namene ohranjanja *statusa quo*.

5. 4 Prekrokana noč 2 (*The Hangover Part 2*)

Gre za drugi del *Prekrokane noči* (*Hangover*). Obnovimo najprej prvi del. Štirje prijatelji – Stu, Phil, Alan in Doug – se zberejo na Dougovi fantovščini v Las Vegasu. Zasnova prinaša nekaj uvodnih prizorov fantovščine, vendar iz pripovedi izpusti vse ključne zaplete. Naslednje jutro se fantje zbudijo v absoluten kaos, ki je dodatno začinjen s kolektivno amnezijo. Dojamejo, da so izgubili vsakršno sled za ženinom, pridobili pa dojenčka in tigra. Medtem ko skušajo priti samim sebi (in posledično ženinu) na sled, posledice njihovih nočnih dejanj

dobivajo vse bolj bizarne razsežnosti. Nenadoma se znajdejo sredi narko-mafijskega obračuna, kjer so na kocki vrtoglave denarne vsote in tudi njihova življenja. Sledi beg tako pred policijo kot pred mafijo. Znajdejo se sredi »norega sveta«, ki so ga, ne da bi to vedeli, prav oni pognali v tek. Tik pred zdajci najdejo Douga na hotelski strehi, tako da ga po seriji nezgod privedejo pred poročni oltar.

Drugi del je variacija na isto temo. Tokrat se poroča Stu in z namenom, da bi se izognil ponovitvi eskapade, povabi prijatelje zgolj na predporočno malico. Na predvečer poroke, ki se bo zgodila na tajskem otoku, skupaj spijejo »zgolj eno pivo«. Naslednji dan se zbudijo sredi Bangkoka in dojamajo, da so izgubili brata Alanove neveste. Zopet se začne iskanje izgubljenca, zapletejo se v več intrig v zvezi s prepovedanimi drogami, mafijci, deviantnimi seksualnimi dogodivščinami in ugrabitvami. Dodajmo še, da drugi del prinaša še malce bolj šokantne zaplete, na primer truplo sredi hotelske sobe, seks s transseksualno prostitutko, živali, ki so vpletene v mafijske obračune itn.

Gre za univerzum, v katerem prednjači določena destrukcija, še zlasti telesnega značaja. Opica se vede kot človek in kadi cigarete; v hotelski sobi najdejo odrezan prst; na svojih telesih odkrivajo bizarne tetovaže, pobrite glave in hude poškodbe. Njihova telesa so prestala fantastične ekscese, nemalokrat povezane z alkoholom, drogami, seksom itn. Travma (poškodba) je ključni fokus gega. To obenem ni predstavljeno kot negativno, saj je nevarnost v osnovi zvezana z določenim užitkom. Prekrokana noč je dispozitiv, v katerem se uveljavi eksces ugodja. To tudi pomeni, da imamo v tem filmu opravka z nekim delom subjekta, ki svoj obstoj uveljavi onstran morale in družbenih vrednot, kjer torej prav zares »izgubi glavo« in gre v svojem užitku do konca.

Glavni in stranski liki so ekscesi v polju simbolnih vlog, ki jih zasedajo in s tem na nek način oblikujejo nove (stereo)type. Budistični menih, ki je zaobljubil molčečnost, se z blaženim smehljajem na obrazu prepusti, da ga glavni liki vodijo naokrog po svojih seksualnih eskapadah; šef mafije je psihopatski sadist; mati enega od glavnih likov je presežek idealne matere-gospodinje, ki odraslemu sinu nosi kosilo v njegovo sobo (»kraljestvo«) itn. Ta ekscesni univerzum je strukturno gledano burlesken, o čemer priča tudi za burlesko značilna igra zasledovanja, dirke in bega pred zlikovci, ki za seboj vselej pusti razdejanje in kaos. S temi ekscesi, kolikor brutalni in radikalni utegnejo biti, so liki tudi de-subjektivirani. Film prav tako destabilizira, v protislovje postavi imaginarno idejo o popolnem univerzumu, ki obstaja na ravni brezhibne poroke. Ta v naracijo vsake toliko vskoči kot nasprotje temu kaosu

in zahteva po njegovi takojšnji korekciji, ko nevesta in svatje po telefonu kličejo izgubljenice in paničarijo. Nasprotje med idealnim, brezmadežnim in kaotičnim, ekscesnim univerzumom prvega tudi postavlja v določeno zadrego. Harmonija ne obstaja, še zlasti tedaj, ko človek naredi vse, da bi jo dosegel. Gegi tako niso zgolj vertikalni, ne postavljajo se v zgodbo zgolj zato, ker so smešni, temveč temeljito posežejo v premiso same zgodbe, v idejo o popolnem, čistunskem svetu.

Dramaturško gledano film angažira bergsonovski vzorec snežene kepe, kjer komični objekt dobiva vedno večje, v tem primeru spektakularne razsežnosti. Na ravni naracije gre za dovolj klasično dramaturško strukturo komedije: serija zapletov, ki producirajo nove in nove. Čim liki razrešijo en zaplet, se na njegovem mestu pojavi novi. V razmerju do osnovne premise, namreč te o kolektivni amneziji, pa ima film tudi določeno zanimivo komično »poanto«.

Komedija izvira iz napetosti med dvema naracijama: eno hipotetično in enigmatično, ki se je dejansko zgodila (prekrokana noč), in zdajšnjo, realno, ki pa mora prejšnjo, dejansko, šele povleči v obstoj (večina filma se odvije dan po prekrokani noči, na dan »mačka« oziroma *hangover*-ja, kot pove sam naslov; slovenski prevod se tu očitno postavi v napačen časovni moment, v hipotetično naracijo namesto v dejansko). Morda ne pretiravamo, če rečemo, da gledamo nastajanje narativa, sestavljanja realnih koščkov (neosmišljenih posledic prekrokane noči) v smiselno zgodbo. Vsako sekvenco povzroči vdor tujega momenta, ki mu je šele treba podeliti simbolni okvir, ga vpeti v logično vzročno-posledično verigo. Čim liki to kolikor toliko uspešno izvedejo, se pojavi novi, presenetljivi objekt, ki v to verigo zopet ne sodi in jo meče s tira; teoretično gledano je treba zato pre-aranžirati celotno verigo. Univerzum ves čas premenjava svoje dozdevne temelje. Princip delovanja takšne pripovedi je, da nobena zgodba ne doseže popolnega pokritja vseh dogodkov. Dogodek je odsoten, v izhodišču manjkajoč, zato strogo vzeto dogodek v tem filmu ni to, kar se je dejansko zgodilo, temveč strukturiranje tega dejanskega. Trud, da bi povezali en dogodek z drugim, ima takšen status dramaturškega zapleta, kakršnega smo omenjali v zvezi s Keatonovim *Generalom*.

Liki so marionete samih sebe oziroma svojega ekscesnega momenta: ves čas se sprašujejo, kaj se je zgodilo, kar je posebno smešno, kadar se zavejo, da so v temporalno-kavzalnem paradoksu. To so že doživeli, to so povzročili oni sami, oni sami so vzrok lastnega iskanja smisla. Tako bi lahko dejali, da je film odločno na strani konkretnega in materialnega; ni višje instance, ni višjega smisla, svet gledamo kot prazno shemo, ki jo ti konkretni liki šele pred našimi očmi izgrajujejo. Vtis, ki ga takšna pripoved daje, je, da sklep ne bo prišel logično in

samoumevno, ampak je treba njegovo logiko šele izumiti. Nedovršena, neizgotovljena naracija je tako tudi komična »poanta« te filmske komedije, ki ima očitno strast do spontanega, naključja, lahko bi rekli realnega.

Prerestri velja še sklep, ki prinaša srečni konec. Nevestin brat je naposled najden, vsi skupaj se odpeljejo nazaj na otok, srečni, da so ponovno ukanili smrt. Pri tem zgodba grozi, da bo konkretno zopet pospravila v lično škatlico, ga skrila, da bo v sklepu vzpostavljeno idealno, ne-komično ravnovesje med človeškimi napakicami in subjektom, ki lahko vendarle živi naprej. Nevestin oče ženina končno sprejme v svojo družino, saj v njegovi eskapadi (in tetoviranem obrazu) vidi dokaz, da je njegov zet v resnici »pravi moški«. Sklep s tem seveda precej osladno zdrsne v moralko in prinaša tezo, da se je treba včasih znoreti, sprejeti eksces, toda naslednji dan popraviti napake in se vrniti k »normalnemu« življenju. Takšno izjavljanje je za komedijo nevarno, ker s tem za nazaj tudi ukine komični objekt.

Filma pa vendarle ni konec. Kar to tezo o sprejemanju motnje vseeno malce vrže s tira, so fotografije, ki se zvrstijo v odjavni špici in prikazujejo realnost prekrokane noči. Zgodba je, da so se fantje ves čas fotografirali, pri čemer dokazuje na koncu zgolj enkrat pogledajo in se dogovorijo, da jih bodo nato za vedno izbrisali. Gre za bizarne podobe, ki jih skupaj z njimi vidimo prvič in so še bolj ekscesne, kot smo pričakovali. Zgodba ima torej še svoj dodatni presežek, ki ga dosedanja naracija ni mogla zajeti, sprejeti vase. Lahko bi rekli, da je to zavzetje za nemogoči komični objekt, ki obstaja zgolj kot presežek; prav toliko ga je nemogoče eliminirati, kot ga umestiti v logiko zgodbe. Naracija se tudi s sklepom ne dovrši povsem.

5. 5 Kako se znebiti šefa? (*Horrible Bosses*)

Zgodba črne komedije se vrti okrog treh prijateljev Nicka, Dalea in Kurta, ki vsak po svoje trpijo zaradi svojih šefov. Nickov šef David Harken je narcisoidni, sadistični direktor večje korporacije; Daleova šefica je zobozdravnica, ki Dalea na dnevni bazi spolno nadleguje; Kurtovega preminulega šefa nadomesti njegov perverzni, egoistični in do dobrobiti delavcev ter podjetja povsem nezainteresirani sin. Prijatelji domislijo, da je edini način, kako izboljšati svoje življenje in življenja drugih ta, da šefe odstranijo z obličja sveta. Dogovorijo se, da vsak od prijateljev ubije prijateljevega šefa. Zaplet nastopi, ko Nickov šef napačno sklepa, da Kurtov šef spi z njegovo ženo, zato ga umori. Policija želi umor naprtiti trem prijateljem, toda reši jih to, da so na magnetofonski trak ujeli Harkenovo izpoved umora. Zlo dobi zasluženo

kazen, trije prijatelji pa napredovanje (Kurt), plačan dopust (Dale) in novega »dobrega šefa« (Nick).

Najprej zbode v oči to, da ni izdelanega konstantnega komičnega motorja, ki bi se pomešal z zgodbo. Šale in domisljice svojo smešnost povečini vlečejo iz rabe kletvic in označevanja šefov za »sprevrženega sadističnega prasca«, »noro glupo prasico« itn., toda to ni v neposredni vsebinski zvezi z zgodbo. Je nek tendenciozni odvod, ki te like osvobaja izpod prisile na delovnem mestu (kar tvori enačaj z univerzumom tega filma: univerzum je poln družbenih zahtev, kulturnih prisil). Vic je odsoten oziroma izključno v domeni prekoračevanja zapovedi politične korektnosti: se razjeziti, kjer se ne bi smelo, pokati šale na račun marginaliziranih skupin (hendikepiranih, debelih itn.). To pada ven iz zgodbe, zato bi lahko dejali, da imamo dve naraciji, ki med seboj nočeta sovpasti in proizvesti nekega presenečenja, o katerem smo govorili v zvezi s klasično komedijo. V skladu s tem tudi dialog ni komičen, saj ne omogoči nobenega besednega preobrata: na nek način ponuja zgolj vračanje k infantilnim eksklamacijam, liki so zelo redko v kakršnikoli subjektivni zadregi.

Vprašanje je, ali je to strogo vzeto sploh komično in to tudi tvori določen problem za analizo. Žanrska oznaka »črne komedije« je bržkone pravilna, saj liki na nek način nimajo komičnega elana, lahko bi jih celo označili za nemočne žrtve. Če sledimo Freudovi klasifikaciji, bi lahko rekli, da se liki hierarhičnega razmerja lahko osvobodijo samo s šalo ali igro, kar strogo vzeto seveda ni komično. Gre za »padanje ven« iz smisla, za kršenje zapovedi, proizvajanje nezaslišanih ekscesov v okviru dovolj resnih in dramatičnih kontekstov, npr. umora, policijskega zasliševanja in gneva malega človeka. Film hoče določeno avtoriteto zrušiti ne tako, da prikaže njeno protislovno gibanje (njeno komedijo), temveč tako, da se od diskurza avtoritete na nek način povsem odmakne, izstopi iz njega. To strogo vzeto ni komični postopek, prej otroška igra, zato pa tudi vizualni in situacijski gegi povečini izpadejo narcisoidno in infantilno v Freudovem pomenu besede.

Kot rečeno gre na nivoju pripovedi za izskok iz zgodbe, kot da je to tudi edini način, kako nemočnemu liku omogočiti zmago: novi diskurz, s katerim se je mogoče temu upreti, je prav vračanje k narcisoidnemu diskurzu, ne pa komičnemu ugodju. Tako so gegi tudi večinoma šibki v razmerju do zgodbe, pri čemer je kontinuiteta med gegi ta, da enostavno odstopijo od premise. Vprašanje je, kakšno osvoboditev to prinaša. Dejali smo, da je komični postopek vselej na svoj način osvobajajoč, saj onemogoči identifikacijo in predstavi življenje v njegovi tujosti, ki vendarle pripada subjektu govorice, je nekakšna notranja tujost. Burleskni moment

je tukaj prignan do te skrajnosti, da na nek način z govorico sploh nima več zveze: gre za uveljavljanje najbolj potlačenih strasti, torej za ostanek govorice, ne prignanje le-te do njene meje (najti smisel v nesmislu). Primer je prizor, v katerem Nick in Dale brskata po hiši Kurtovega šefa, pri čemer raztrosita njegov kokain po zraku in se pošteno zadeneta. To strogo vzeto ni komično, pa vendar je eden od najbolj smešnih momentov v tem filmu; toda ker to ni pripeto v zgodbo, obvisi v zraku kot prizor, ki je moral biti posnet »kar tako«. Vsake toliko kateri od likov obstane in pove kaj nezaslišanega, kar očitno cilja onstran pripovednih koordinat. Absurdni odvodi so pogosto povezani s popkulturnimi referencami. Lahko bi dejali, da raba slednjih napotuje na avtoreferenčno ugodje: užitek je na strani tistega, ki najde povezavo in se ob njej naslaja. Vprašanje je, kaj ima od tega publika razen vtisa, da so komični liki eni izmed nas. Eden takšnih odvodov je še, ko kolega glavnim likom prizna, da je v resnici filmski zvezdnik in ne profesionalni morilec; spet drugi, ko se liki nanašajo na Hitchcockov film *Tujca na vlaku*. Dodajmo, da so absurdi nekoliko nerodno raztrošeni po filmu, tako da ne dosežejo skokovitega dramaturškega ritma komedije.

Liki šefov so karikature, ki jih žene sla po avtoriteti, zato bi tudi lahko dejali, da so pravi komični liki šele ti šefi, ne pa glavni junaki. V polju humorja, ki ga ti proizvajajo (t.i. stranišnega humorja) se večinoma sproščajo homoerotične in šovinistične napetosti, denimo med moškim delavcem in žensko delodajalko, širše gledano pa med višjim (delodajalskim, kapitalističnim) in nižjim (delavskim) slojem.

Kaj se zgodi z zgodbo, če to neprestano prekinjajo vertikalni skoki v pravem pomenu besede? Film očitno prikaže nekonsistenten univerzum, ki je razdeljen na dvoje: motiv likov je umor, izpeljava pa nerodna. Tudi družba je razdeljena na dvoje: na bogate in revne, na prisilni diskurz delodajalcev in diskurz »osvoboditve« od tega. Po tej plati strukturno film ni nezanimiv, še zlasti, če upoštevamo deželo produkcije, kjer je razredna delitev deklarativno neobstoječa. Abruptno povedano pa je premisa pripovedno izpeljana tako, da v tem razcepu ne proizvede komičnega presežka. V *Kako se znebiti šefa?* se vsa »komedija« odvije zgolj zato, da bi lahko ti liki dobili dopust, napredovanje in boljšega šefa. V resnici gre za narcisoiden projekt. V tem oziru sklep prinaša določeno reakcionarno videnje teh delitev, kar gre pripisati tudi temu, da komično nikoli ni bilo na strani avtoritete, ampak na šaljivi strani osvoboditve od nje.

Kljub temu dodajmo, da sklep pripovedno gledano ni nekomičen (žal pa, poudarimo, zaradi neizdelane dramaturgije nima komičnega učinka). Dva lika sta dobesedno postavljena na

mesti bivših šefov. Pri tem eden izlije vse mogoče kletvice šefici in sprosti vse potlačene tendence. Drugi postane šef in se prične vesti enako megalomansko kot njegov bivši šef; to je zanimiv moment, ker odpira prostor za novo komedijo, saj gre za vračanje istega v novi preobleki. Mar je v vsakem delavcu tudi nekaj »groznega šefa«? Tretji začne uživati v podrejenem položaju do novega, dobrega šefa, za katerega pa se izkaže, da je »stari sprevrženi kurec«. Morda se bo vse še enkrat ponovilo? Vrača se ista konfiguracija, s tem da liki v njej zavzemajo druga mesta. Sklep tako prinaša zametek novega gega, srečen konec z madežem, utopijo z napako. To je eden od klasičnih komičnih postopkov, vendar je ves čas stavil na napačnega konja: na neskladje med prisilo na eni strani in »dadaistično« osvoboditev na drugi. Klasična komedija je izrazito komedija govornice: gre za to, da govornica naleti na svojo lastno karikaturu, razcep. Tu je »komedija« na strani šaljenja, ne na strani vica, zato naposled tudi ni tako subverzivna v razmerju do vsebine, ki na ravni sinopsisa obeta kritično obravnavo razrednih delitev.

5. 6 *Seks v mestu 2 (Sex and the City 2)*

Lahko bi dejali, da *Seks v mestu* ni film; je fenomen. Brez določene seznanjenosti z ozadjem ene od najbolj priljubljenih tv-serij v zadnjih dveh desetletjih pa filma nemara tudi ni mogoče zapopasti. *Seks v mestu* prinaša štiri like, urbane, newyorške ženske, prijateljice, ki se vsaka po svoje in skupaj, kadar o tem diskutirajo ob kosilu, soočajo s t.i. cosmopolitanskim naborom življenjskih situacij. Kot pove že sam naslov, gre zlasti za vprašanja ljubezenskega oziroma spolnega razmerja, kar se tako v nadaljevanji kot v filmu meša z ljubeznijo junakinj do visoke mode, družabnih dogodkov in socialnega prestiža (junakinje pripadajo »zgornjemu srednjemu« razredu) ter zagat glede kariere. Obe formi naslovita še identiteto sodobne ženske, transformacijo spolnih vlog, romantike, telesa ter seksualnosti v teoriji (ko o tem govorijo, gre za njeno percepcijo) in praksi (ko to počnó, gre za dejanski prikaz delovanja naštetih »polj«). Gre torej za teoretično širok, pa vendarle konsistenten – nekateri bi dejali celo etnografski – pejsaž določenega segmenta sodobne (ameriške) kulture. Ko rečemo etnografski, seveda nimamo v mislih prave etnografske študije, pač pa prikaz tega, kako se ti diskurzi običajno prikazujejo v množičnih medijih. *Seks v mestu* je kompendij teh diskurzov; morda tudi pionirski projekt na svojem področju. To področje, rečeno na kratko, zadeva samorefleksivnega individuuma, gre torej za njegovo samoraziskovanje; rečeno še bolj na kratko, gre za vprašanje, kako živeti svoje življenje, kakšno mesto imam v družbi, kaj zame sploh je ljubezen, seks in tako dalje. S tega vidika *Seks v mestu* raziskovalno ni nezanimiv, še posebej za sociološko in kulturološko področje, saj določene diskurze dojema »od spodaj

navzgor« – treba jih je šele zgraditi, vzpostaviti –, spet druge pa »od zgoraj navzdol« – gre za to, kaj družba od posameznika na teh področjih sploh pričakuje.

Kaj to pomeni za komedijo oziroma zakaj je to komedija? Začnimo pri likih. Vsaka od štirih junakinj (Carrie, Miranda, Charlotte in Samantha) ima svoj značaj in zato v razmerju do drugih likov unikaten, iz gledalčevega vidika pa tipičen pogled na življenje. Ti pogledi se krešejo, ko imajo junakinje druga z drugo pogovore in denimo vidimo, da nikakor ne morejo doseči sporazuma. Ne obstaja naravni vidik seksa, ljubezni, pri vseh teh konceptih gre za proizvod, ki dejansko šele nastaja pred našimi očmi. Neujemanja med njihovimi pogledi so torej eden od osnovnih virov komike. Recimo, da je bila ta vrsta komedije v nadaljevanju nekoliko bolj prisotna kot v filmu.

Malo starejše junakinje so v drugem delu filma v temelju še vedno iste. Natančneje, večina njih se sedaj ne ubada več s samskim življenjem, temveč: Carrie je poročena, toda z možem ne želita otrok (zaplet je, kako obdržati iskro v razmerju, kjer bosta za večno zgolj dva), Miranda ima družino, povrhu tega pa težave s šovinističnim šefom (zaplet je feministične narave), Charlotte skuša v praksi preseči ideal (tega dobre matere, žene in gospodinje; zaplet je, ko mora naposled le priznati, da ideala ne more doseči), Samantha pa ne popusti pri principu samskosti, seksualnem svobodnjaštvu in perverzijah.

Zgodba prinaša eno glavno pripovedno linijo, namreč to, da junakinje odpotujejo na bližnji Vzhod, ki naj bi bil »novi bližnji Vzhod«, to je bližnji Vzhod z newyorškim pridihom. Tam vsaka od junakinj naleti na svojo oviro, zaplet, ki je povezan s temo iz značajske zasnove. Kljub temu, da določena klasična dramaturška struktura obstaja, pa to obenem ni glavna zgodba, če se lahko tako izrazimo; gledamo predvsem značajske, enodimenzionalne like, ki ne morejo ven iz svoje kože oziroma ima vsaka od njih določeno zadrego v zvezi z naštetimi témami. Struktura zgodbe je torej epizodna, nanaša se na vsako junakinjo posebej, na dvojice itn., obenem pa so te epizode dovolj uspešno integrirane tudi v glavni pripovedni tok.

Videti je, da gre za uveljavitev določenih bistvenih prvin žanra sofisticirane romantične komedije.³⁹ Pojdimo po vrsti. Sprva gre za poudarek na besedni komiki; scenarij prinaša iskrive dialoge. Komično ni zgolj to, da se govori o seksu, temveč, kako se o tem govori. Dialog ima zato tudi svojo lastno dramaturgijo; določeni *punchline*-i služijo kot komična presenečenja. Gre za to, da so resnično presenečenja, se pravi povežejo dve stvari, ki na videz

³⁹ Pod tem izrazom se je uveljavila klasična komedija Ernsta Lubitscha. Poudarimo torej, da ne gre za vrednostno sodbo, temveč za žanr, ki pogosto premleva dovolj resne, »velike« teme na duhovit način.

ne sovpadata ali ne smeta sovpadati. Primer je prizor, v katerem junakinje pristanejo na letališču v Abu Dhabiju (Združeni arabski emirati), kjer jih pričaka gostoljuben muslimanski voznik. Ta jih vpraša, če so že kdaj bile v Abu Dhabiju. Samantha reče, da ne, in lahkotno pripomni, da so v tem pogledu device, kar voznika in prijateljice seveda spravi v veliko zadrego. S tem film tudi zaneti pričakovanje, da bo Samanthino svobodnjaško vedenje nekoč, tekom filma preraslo v velik problem.

Drugič, za ta žanr je značilna raba vzvišenega besedišča in zapoved sofisticiranega, formalnega vedênja. To je glede na ostale filme s seznama presenetljivo, saj govor v drugih filmih sploh ni podvržen komediji: komično je vse prej konkretno, ki se vsiljuje določeni ideji. Še več, film iskri jezik govori tudi, kadar gre za diskusije o nemogočem polju seksualnosti – ali še zlasti tedaj. Način govora je izumetničen, glasovi junakinj dobijo nenaravne, to je nespontane, nepogovorne razsežnosti. Te so – na svoj način – smešne že samo zato, ker so nenaravne, neorganske v razmerju do téme, vsebine. Seks (pa tudi druge reči, denimo družina, ljubezen itn.) se zdi najbolj naravno dejstvo, junakinje pa se o njem pogovarjajo, kot da odkrivajo Luno. Recimo, da bi poskus »knjižno-zbornega« govora o seksu utegnil biti komičen že samo zato, ker se nam intuitivno zdi, da seks sodi v posteljo, ne pa v vljudnostni pogovor. Junakinje, skratka, igrajo; igrajo svoj odnos do seksa, medtem ko do njega skoraj nikoli ne zavzamejo neposrednega razmerja.⁴⁰ Ali še, govor je v neprestanem zamiku z dejanjem, ki ga govor opisuje, s svojo vsebino. Eden od bolj komičnih prizorov je, ko Miranda prisili Charlotte (idealistko), da artikulira svoj resničen, pristen odnos do starševstva, saj Miranda vendar ve, da nikoli ni vse popolno. Namesto da dobimo pristno reakcijo, ki bi lika postavila v določeno ravnovesje (priznati moramo, da ni vse popolno), dobimo nekaj takega kot charlottovsko dozirano reakcijo, torej takšno, ki še vedno pazi na svoj videz. Liki ponudijo na ogled določen užitek v tem, da je mogoče o kočljivih (tudi travmatičnih) zadevah govoriti na način, ki kot svoj učinek (zaradi same možnosti artikulacije nečesa novega, kar prej v naravi ni obstajalo) proizvede določeno ugodje. V primeru ravnokar opisanega prizora gre pač za to, da se lik noče in noče ločiti od svojega komičnega obraza: obdržati videz ne glede na vse.

Geg, ki ima v vseh ostalih filmih seksualno razsežnost, kar ti filmi tudi prikažejo kot moteče, je v tem filmu pomešan z značaji likov, torej s kulturo seksa,⁴¹ ne pa s seksom kot motnjo, ki prekinja tok zgodbe (kulturo). Film v tem oziru idejne dimenzije subjekta ne postavlja v

⁴⁰ O podobnih filozofskih vidikih tv-serije *Seks v mestu* piše Robert Pfaller (Pfaller 2011).

⁴¹ Pri tem nimamo v mislih bontona seksa, temveč njegovo kulturno dimenzijo.

nasprotje s konkretnim momentom, temveč skuša narediti korak dlje, konkretnemu skuša podeliti formo. Zato tudi ni nenavadno, da so te zgodbe običajno – in tudi v tem primeru je tako – umeščene v tisto socialno okolje, kjer je forma bistvena (modna industrija, družabni dogodki) in na nek način tvori kulturni vzvod ugodja, ki je sicer, onstran družbenega, pač zgolj »umazan geg«. Lahko bi tudi dejali – pri tem pa dodajmo, da je bil ta način izražanja prisoten v žanru *screwball* komedije – da sam govor o seksu s tem postane veliko bolj seksualen, erotičen objekt kot pa sam seks. V filmu imamo denimo opravka z dvema diametralno nasprotnima prizoroma: ista lika enkrat govorita o seksu (ki se v tistem hipu niti slučajno ne sme zgoditi, ker njuno početje zgroženo opazuje muslimanski par), drugič pa se znajdetata v dejanju. Kaj vzremo? V prizoru pogovora se izkaže, da se vzbujata prav zato, ker ne more priti do dejanja. V prizor dejanskega seksualnega akta pa je vtisnjen določen kulturni moment, saj film ne prikaže njegove enkratne, sublimne dimenzije, temveč njegovo ponavljajočo dramaturgijo, ki je kajpak komična: Samantha in njen izbranec si med seksom podajata izdihe »Ja!« kot ping-pong žogico.

Morda ni pretirano, če ta način označimo za vračanje k določenim prvinam filmske komedije, ki jih je med drugim (nedvomno še vedno bolj vrhunsko, mojstrsko) vzpostavil Ernst Lubitsch. Medtem ko je zgodba dovolj banalna in na koncu tudi skrepeni v pomiritev vseh likov s svojimi udobnimi (ameriškimi) življenji, pa ima *Seks v mestu 2* vseeno dovolj iskrivih momentov, da v njegovih pripovednih mehanizmi vzremo določen preostanek klasične komedije.

5. 7 Delni sklep k analizi primerov sodobne komedije

Primeri najuspešnejših sodobnih komedij kažejo, da imajo te dovolj klasično dramaturško strukturo. Vsi filmi uveljavijo tradicionalne pripovedne elemente, kakršni so na delu tudi v okviru klasične pripovedi: gre za zasnovano, nastop motnje, ki poruši ekvilibrij in naposled za ponovno vzpostavitev ravnovesja elementov. Vprašanje, kako se komično umešča v pripoved in v kolikšni meri predstavlja komično novost, bi lahko sprva preoblikovali v vprašanje, kako temeljito komični gegi in liki preuredijo red univerzuma, v katerega so na začetku umeščeni. Glede tega so primeri dvoumni, tako pa bi tudi lahko dejali, da ima sodobna komedija s tem določen problem. *Njuna družina* še najbolj uporabi komični postopek, ko na koncu jasno afirmira moteči objekt, medtem ko je pri ostalih filmih, z določeno izjemo *Prekrokane noči*, razvidno, da ponujajo harmonični univerzum in za nazaj izvržejo konkretno iz pripovedi. Pri *Prekrokani noči* bi lahko dejali še, da ta kljub koncu, ki prikaže harmonijo med komičnimi

liki in okoljem, na osnovi temeljite reorganizacije univerzuma v sredini pripovedi in pa ekscesa v odjavni špici, prav tako ohranja komično neskladje.

Komedije, ki smo jih vključili v analizo, prav tako navajajo k pretresu tega, kaj je v sodobni kinematografiji videti komično. To v osnovi zadeva telesne gege, če se izrazimo še natančneje, nekakšno radikaliziranje telesnih ne-funkcij, tistega deleža subjekta, ki ga je nemogoče povzeti v simbolno. Gre za to, da je telo prikazano kot nekaj odvečnega, kar v principu moti subjektovo resno pojavljanje v svetu. Elementi, za katere gre, so poškodbe ter vse fizično in konkretno, kar običajno spravlja v zadrego. Gegi so povezani s šaljenjem na račun genitalij, analnega, hranjenja, seksualnega, pri čemer je slednje prikazano ne v imaginarni dimenziji, temveč v karseda fizični, konkretni in zato v osnovi zadeti z nekim spodletom. Kadar ne uporabljajo kletvic, kar je sicer redko, pa razpolagajo z jezikom na drugačen način, in sicer tako, da v dialog vnašajo nerodnosti: liki denimo rečejo malo, vendar »povedo« veliko. Raba kletvic je povečini inovativna, s čimer želimo reči, da je skoraj vedno v rabi v neprimernih situacijah in s tem like spravi v zadrego. Kletvica je lahko tudi predmet diskusije (gre denimo za vprašanje, ali jo je primerno uporabljati ali ne) in sama postane objekt, okrog katerega se zgradi duhovit dialog. Skoraj vsi primeri prinašajo tudi dovolj svobodno razpolaganje s pitjem alkohola in prepovedanimi substancami z izjemo *Njune družine*, ki pa na to mesto postavi farmacevtske proizvode (tablete, ki inducirajo spolno slo).

Skleniti je mogoče, da je obzorje sodobne ameriške komedije nekoliko ozko. Komično je predvsem to, da se konkretno vsiljuje likom in se hoče polastiti simbolnega univerzuma, ki jih ti filmi prikazujejo, denimo družine in ljubezenskega razmerja, po drugi strani pa večina fizičnih gegov ostaja na ravni »smetanove torte v glavo«. Čeravno ima burleskni moment določen pomen, saj opozarja na to, da se v obzorju sodobne komedije prisila vrši tudi na ravni telesa, pa s tem, ko se burleskni momenti nočejo dobro vpeti v zgodbo, na nek način ponuja tudi reakcionarno videnje subjekta: subjekt se lahko osvobodi prisile zgolj tako, da postane skrajno infantilni. Škoda. Dovolj zanimivi, celo subverzivni nastavki (*Kako se znebiti šefa?*) so zvedeni na analno šaljenje, pri čemer ne ponudijo ničesar novega. Ne gre za komično presenečenje v tistem pomenu pojma, kjer to izumlja določeno konceptualno novost oziroma prekinja s spontanimo samo-razumevanjem sveta. *Seks v mestu 2* je po drugi strani edini film, ki dovolj uspešno prinaša element klasične komedije – besedno komiko – in poleg *Prekrokane noči 2* geg (vizualni komični učinek) ali pa komično neskladje tudi uspešno integrira v zgodbo. Oba filma žal prinašata imaginarne sklepe.

V ta univerzum konkretnega se umešča še dovolj pogost element deleža homoerotike in seksualnosti, ki ne sodita v sicer heteronormativno naravnano klasično pripoved. Večinoma je tudi to predstavljeno kot nekaj, s čimer se liki ne znajo soočiti in dovolj pogosto potem tudi tvori podlago za zaplet in razplet. Da je sploh potegnjeno v pripoved (in tvori po naši grobi oceni dobro tretjino gegov v vseh primerih filmov), pa obenem ni nepomembno. Čeravno bi lahko potegnili sklep, da gre za dovolj pogosto paranoidno idejo heteronormativno naravnane dominantne kulture (ti filmi vanjo sodijo, so njen pomemben del), pa navajajo tudi k določeni de-naturalizaciji polja telesnega in seksualnega. To je, skratka, podvrženo določenemu prepraševanju. Lahko bi tudi dejali, da je v močno seksualizirani kulturi, kakršna je današnja, ta angažma sodobne komedije na svoj način logičen. In še, da se ti filmi očitno »bojujejo« ali, bolje rečeno, soočajo s kulturnimi prisilami, ki prinašajo vse bolj puritanski nazor do substanc, ki inducirajo užitek (alkohol, droge).

Če sklenemo z analizo, komično se v naštetih primerih večinoma ne pojavlja skozi vso pripoved, saj so veliko pogostejši takšni in drugačni gegi. Po tej plati je sodobna komedija morda manj progresivna od klasične, ki je poseben pomen videla v celostni prežetosti vseh ravni pripovedi (in njenih mehanizmov, od montaže, igre do mizanscene in režije) s komičnim postopkom. Zgodba se namreč ne zaključi pri strukturi pripovedi. Struktura še kako prinaša vsebinske nasledke: če geg figurira kot začasna deviacija (strukturno in vsebinsko gledano), potem je mogoče zgodbo in like dovolj hitro spraviti nazaj v določeno simbolno formacijo (denimo vrniti »noro žensko« k štedilniku, kar se po svoje zgodi tudi v *Seksu v mestu 2*, ki sicer neskladje razume kot nekaj trajnega, saj je razpotegnjeno čez vso pripoved). Ali še, geg, ki je usmerjen v samega sebe in nima zveze z značajem lika, širšo zgodbo in témo na nek način nikakor ne prizadene univerzuma, v katerega se umešča (primer *Kako se znebiti šefa?*). Pri tem je mogoče dodati opazko, da večina teh filmov tudi ne prinaša inovacij v scenariju, režiji, montaži itn. Na ravni vizualne reprezentacije se ti filmi ne poigravajo z montažo in ne uveljavljajo komičnega potenciala, ki smo ga omenjali v zvezi s klasično komedijo, na primer to Ernsta Lubitscha. Določeno izjemo vidimo v *Prekrokani noči 2*, kjer elipsa tvori decidiran moment naracije; na osnovi te elipse ima pripoved te komedije tudi določeno filozofsko razsežnost, saj samo zgodbo prikaže kot razcepljeno.

6 Sklep

Filmsko komedijo smo v nalogi skušali prikazati z vidika strukture njene pripovedi. Če znova načrtamo osnovno izhodišče, komedija je žanr, ki v principu (po Freudu) vrača k ugodju. Kljub temu, da gre komediji v izhodišču za ugodje, pa bi lahko dejali, da ne more obstajati onstran govornice, kar pomeni, da v osnovi zadeva neko temeljno dimenzijo (odraslega) subjekta. Z Bergsonom je mogoče opredeliti ključno posebnost komedije v razmerju do drugih umetnosti. Komedija abstrahira, ustvarja tipe in značaje v nasprotju s tragedijo, ki ima univerzalen učinek, saj angažira individualne strasti, ki so z družbenim potlačene. Splošnost je najti tudi v delu samem, kar natančneje pomeni, da značilne komične figure niso enkratne, temveč v osnovi zadete z določeno abstrakcijo, kar subjektu jemlje njegovo individualnost, sovpadanje s samim seboj. Na tej ravni je komično to, da je subjekt potujen od samega sebe, tj. od momenta, ki ga kar najbolj opredeljuje.

Na tej osnovi je mogoče podati nekaj možnih odgovorov na raziskovalno vprašanje, kako je mogoče konceptualizirati komično v filmski pripovedi, vendar z določenim obratom. Filmska komedija seveda angažira dovolj klasične elemente komedije, saj prav tako prikazuje splošnosti, če se izrazimo poenostavljeno: angažira tipe, značaje, na ravni pripovedi pogosto rabi tehniko ponavljanja, interference serij itn. Komične tehnike filmskega medija gre, po drugi strani, iskati v kontekstu tega, kar film loči od drugih umetnosti, ki jih je torej izumil in omogočil filmski medij. Sprva smo vpeljali razliko med splošnim planom burleske in bližnjim planom, ki v ospredje privede igralčevo doživljanje, afektiranost. Prvi žanr filmske komedije, burleska s planom ne zajema individualne usode, temveč dinamično gibanje več oseb naenkrat, lika tudi zajame v njegovem okolju in prikaže zlitje lika s predmetnim svetom. Za burlesko to ni nepomembno, saj s tem omogoči razpolaganje s širšim materialnim svetom, kar v drugih umetnosti nemara ne more biti tako »elegantno« izpeljano. Film ponudi, da gibanje postane eden od temeljnih motorjev komedije.

Princip filmske montaže obenem omogoči presenečenje (smisel v nesmislu) na ravni razvrstitve podob. Zgodnja komedija izkoristi to, da gre v filmu vselej za parcialno videnje in spodnaša gledalčeva pričakovanja tudi na ravni pogleda, tega, kaj v podobo vključi in česa ne. Za to obdobju komedije je videti, da se avtorji poigravajo predvsem z zmožnostmi novega medija. Lahko bi rekli, da gre pri teh postopkih tudi za določeno spoznavno inovacijo: če film daje vtis, da prikazuje realno življenje, se režiserji v komediji poigravajo s sprevrčanjem pričakovanj in investicij, ki jih gledalec zato v filmu tudi vložil; gre za narativno težnjo, da

uzre koherentno razvrstitev podob. To pogosto naslovi travmatično razsežnost zgodbe, ki jo z določenim zasukom (kamere, lika, razširjenja plana) prikaže v njeni komični luči. Videti je, da gre za privilegij filmske komedije, saj lahko bolečino dovolj hitro sprevrne v njeno nasprotje s, pogojno rečeno, preprostim angažmajem filmskih tehnik. V tem oziru je osnova filmske komedije tudi izrazito formalistična; ugodje je naposled odvisno od postavitve kamere, montaže in seveda režije. Ob tem lahko pripomnimo še, da določeno ugodje izvira iz same tehnike.

S pojavom celovečerne komedije pripovedna organizacija filmske komedije dobi svojo dodatno razsežnost, saj terja vpeljavo zgodbe v medij, ki je doslej temeljil na seriji gegov. V malce drugačnem konceptualnem okvirju smo omenjali – pa vendar se nam zdi to pomembno v sklepu izpostaviti –, da se zgodba filmske komedije pogosto umešča onstran komičnih prizorov, tj. mešata se dve naraciji, ki se ne pomešata povsem. Ali to tvori tudi splošno pravilo, da geg nikakor ne »omadežuje« te druge pripovedi, je morda nemogoče skleniti, saj bi ob tem morali preveriti vrsto filmskih komedij. Če zgolj na hitro ponovno vpeljemo enega od primerov, Chaplinove *Luči velemesta*, pravzaprav vidimo, da za komedijo ni nujno (ali celo tvori proti-učinek), da je vse dogajanje na komičnem nivoju. V tem filmu je namreč ena od glavnih pripovednih linij, ta o ljubezni med prodajalko rož in Potepuhom, prej v domeni ljubezenske drame. V eni od največjih filmskih komedij, Lubitshevem *Biti ali ne biti* imamo dovolj dolgo sekvenco, ki v zgodbo vpelje drugo svetovno vojno in ne prinaša komičnega učinka. Splošnega pravila ni, kar seveda tvori zagato pri analizi komičnega v filmski pripovedi.

Teoretično velja, da mora biti komedija razpotegnjena čez vso pripoved. Keatonov *General* je morda paradigmatičen primer takšne komedije, saj gre tudi za komedijo komika, ki se skozi vso zgodbo bori s svojo lokomotivo. V tem pogledu je Keaton izrazit formalist, če ne tudi konceptualist, kar tudi terja tako rekoč matematično (geometrično) razvrstitev dogodkov. Slednjo smo v nalogi predstavili s konceptom mašinskega gega, ki ima določeno filozofsko razsežnost. Gre za to, da sproti gradi narativ, pri čemer se stopnjuje tudi učinek komičnega objekta. Gre za prikaz zgodbe, ki je v neskladju s svojim ciljem (sklepom), tako rekoč za pot, ki preseže svoj cilj.

Toda, če komedija funkcionira kljub temu ali pa prav zato, ker v pripoved pripusti delež nekomičnega, sentimentalnega ali celo precej tragičnega (kar vzremo pri Chaplinu in Lubitschu), ali je zato njen učinek naposled kaj manj komičen? Zagate ni mogoče rešiti s

formulo, zato povejmo, da tudi komičnemu v filmski pripovedi ni mogoče do kraja podeliti koncepta. Lahko bi predlagali, da gre za to, kako se sentimentalno sploh umešča v pripoved, ali še, kakšen je splošni oziroma izhodiščni univerzum, v katerega film pripusti tudi možnost, da je gledalec afektiran. V določenih komedijah, kjer so vsi elementi v svoji komični konfiguraciji, se gledalec smeji in – tako rekoč obenem – tudi joče. Skratka, kot da afekt sledi ugodju; afekt ne sodi zares v območje nelagodja, temveč sledi temu, da gledalec v vso zadevo ne zre več neposredno. Katarzični moment komedije je torej mogoče predlagati za nadaljnje raziskovanje.

Na primerih sodobne komedije pa vidimo pravo zagato med komičnim in pripovedjo. Če pustimo ob strani vsebino, ki jo šaljenje prinaša v teh filmih, gre za problem, da komično večinoma prinaša zgolj »vertikalni« odvod in da je naposled, v sklepu tudi eliminirano. Morda to kaže na splošni status komedije v današnjem polju umetnosti; ni pretirano reči, da je komika skupaj s ostalimi metodami pridobivanja ugodja (vicem, šalo, humorjem) danes postavljena pred določeno preizkušnjo.

Zgolj predpostavimo lahko, da gre za več okoliščin, ki bodrijo izginjanje »prave« komedije – oziroma vsaj tistega koncepta komedije, ki ga je med drugim dovolj lepo nadaljeval filmski medij v prvi polovici dvajsetega stoletja. Ob tem napotimo na filozofske razprave avstrijskega filozofa Roberta Pfallerja, ki sodobno kulturo vidi kot izrazito narcisoidno, kar v psihoanalitskem okviru pomeni, da je subjekt usmerjen v zadovoljevanje Ega. To ima po Pfallerju politične konsekvence, saj instanca Drugega izginja iz obzorja subjekta, polje javnega pa je vse bolj prepojeno z zasebnimi interesi in partikularnimi diskusijami. Pfaller je obenem prevzel pojem »tragične paradigme« sociologa Georga Simmla; če povzamemo, gre za to, da je kultura dvajsetega stoletja tragična, uperjena k premlevanju neposrednega subjektivnega, individualnega izkustva (Pfaller 2009). Videti je, da v tej paradigmi komedija nima kaj iskati, saj gre za umetnost, ki, kot smo skušali pokazati v delu, še kako naslavlja družbeno dimenzijo subjekta. Pri komediji gre na neki temeljni ravni za premenjave označevalno-pomenskih verig, kar je pravzaprav instanca Drugega, jezika v subjektu. To obenem osvetli razlog za odsotnost besedne komike v primerih, ki smo jih analizirali v predzadnjem poglavju dela. Zdi se, da jezik v sodobni komediji ne omogoča več proizvajanja novih pomenov (in s tem komičnih učinkov). V najboljšem primeru se sodobna komedija sprašuje o tem, kako jezik sploh uporabiti, kaj določena beseda sploh pomeni, je primerna ali ne itn.

Hkrati sodobne komedije osvetlijo pomen, ki so ga imele scenaristika, igra, montaža in režija v klasičnem obdobju. Komedija je bila nekoč, če se lahko izrazimo malce klišejsko, prava umetnost, saj je terjala inovativno rabo filmskih tehnik. V nekem pomenu besede je šlo za pravcate inovacije in kreacije, o čemer priča to, da so si komični postopki prislužili svoje lastne koncepte, na primer »Lubitshev prijem« in »mašinski geg«. Koncept je, če še malo osvetlimo, nekaj, kar tvori zarezo v našem dojemanju stvarnosti; tvori določeno novost, ki prej ni obstajala, stvarnost prikaže v novi luči, ali še, prikaže grajenje nove stvarnosti. Zdi se, da komedija danes žal nima te funkcije, ki bi jo naposled lahko označili kot revolucionarno, saj prekinja s spontanim samo-razumevanjem sveta, z njegovo naravnostjo. Ali še, če je kdaj obstajala strukturna potreba po dobri komediji, je to v sodobni kulturi, ki hoče, da ideologijo poznega kapitalizma pripoznamo kot naravno zadnjo stopnjo v razvoju civilizacije.

7 Literatura

Aristoteles. 2005. *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba.

Arsenjuk, Luka. 2009. Eisenstein's Laughter. *KINO!* 7: 83-101.

Bergson, Henri. 1977. *Esej o smehu*. Ljubljana: Slovenska matica.

Bonitzer, Pascal. 1985. *Slepo polje*. Ljubljana: Studia humanitatis.

--- 1987a. O zunanostih polja. V *Lekcija teme. Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 149-162. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

--- 1987b. Zrno realnega. V *Lekcija teme. Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 163-180. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Bordwell, David, Staiger, Janet in Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge.

Bruckman, Clyde in Buster Keaton. 1926. *The General*. DVD. ZDA: Buster Keaton Productions; Joseph M. Schenck Productions.

Cavell, Stanley. 2003. *The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge; London: Harvard University Press.

Chaplin, Charles. 1915. *A Night at the Show*. 35 mm. ZDA: Essanay Film Manufacturing Company.

--- 1921a. *The Kid*. 35 mm. ZDA: Charles Chaplin Productions.

--- 1921b. *The Idle Class*. 35 mm. ZDA: Charles Chaplin Productions.

--- 1925. *The Gold Rush*. 35 mm. ZDA: Charles Chaplin Productions.

Chaplin, Charles. 2011. Chaplin je zapisal. *Kinotečni katalog* 9 (1): 53-54.

Chion, Michel. 1987. *Napisati scenarij*. Ljubljana: Revija Ekran.

Deleuze, Gilles. 1991. *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia humanitatis.

- Dolar, Mladen. 2004. Komedija in njen dvojnik. *Problemi* 42 (3-4): 257-281.
- 2012. Mimesis. *Predavanja v okviru predmeta Socialna filozofija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Dugan, Dennis. 2010. *Grown-Ups*. DVD. ZDA: Happy Madison Productions; Relativity Media.
- Ejzenštejn, Sergej M. et al. 2011. *Sovjetski montažni film*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Emerson, Jim. 2012. What is a rape joke, anyway. *Jim Emerson's Scanners Blog*. Dostopno prek: http://blogs.suntimes.com/scanners/2012/07/what_is_a_rape_joke_anyway.html (5. avgust 2012).
- Feig, Paul. 2010. *Bridesmaids*. DVD. ZDA: Universal Pictures; Relativity Media; Appatow Productions.
- Fey, Tina. 2006-2011. *30 Rock*. DVD. ZDA: NBC.
- Freud, Sigmund. 2003. *Vic in njegov odnos do nezavednega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Furlan, Silvan. 1989. Obraza, ki se ne smejeta. V *Filmska komedija*, ur. Zdenko Vrdlovec, 145-150. Ljubljana: Revija Ekran.
- Gantar, Kajetan. 2005. Uvod. V *Poetika, Aristoteles*, 11-75. Ljubljana: Študentska založba.
- Gehring, Wes D. 1983. *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University.
- Gordon, Seth. 2011. *Horrible Bosses*. DVD. ZDA: New Line Cinema; Rat Entertainment.
- Gunning, Tom. 1995. Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origin of the American Film Comedy. V *Classical Hollywood Comedy*, ur. Kristina Brunovska Karnick in Henry Jenkins, 87-105. New York: Routledge.
- Heerman, Victor. 1930. *Animal Crackers*. DVD. ZDA: Paramount Pictures.
- Helmstetter, Rudolph. 2005. The winter of our Discontent. Reflections on the Notion of Play with Five Examples Taken from Philosophy and Literature. V *Schluss mit der Komödie! Zur*

Schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur; Stop That Comedy! On the Subtle Hegemony of the Tragic in Our Culture, ur. Robert Pfaller, 221-250. Dunaj: Sonderzahl Verlagsgesellschaft.

Kant, Immanuel. 1999. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.

Klopčič, Matjaž. 1972. *Ernst Lubitsch*. Ljubljana: Jugoslovanska kinoteka.

Kmecl, Matjaž. 1977. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.

Knopf, Robert. 1999. *The Theater and Cinema of Buster Keaton*. Princeton: Princeton University Press.

Lacan, Jacques. 1996. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Lubitsch, Ernst. 1932. *Trouble in Paradise*. DVD. ZDA: Paramount Studios.

--- 1933. *Design for Living*. DVD. ZDA: Paramount Studios.

--- 1940. *The Shop Around the Corner*. DVD. ZDA: Metro-Goldwyn-Mayer Studios.

--- 1942. *To Be or Not to Be*. DVD. ZDA: United Artists.

Lubitsch, Ernst. 2010. Nekaj značilnih Lubitschevih misli. *Ernst Lubitsch: Ko sem bil mrtev; Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 8 (89): 36.

Mast, Gerald. 1973. *The Comic Mind. Comedy and the Movies*. Indianapolis; New York: The Bobbs-Merrill Company Inc.

Mellencamp, Patricia. 1989. Šale in njihovo razmerje z brati Marx. *Filmska komedija*, ur. Zdenko Vrdlovec, 49-58. Ljubljana: Revija Ekran.

Močnik, Rastko. 1997. Kaj je Molière za nas, kaj smo mi Molièru?. *Tartuffe, Jean Baptiste Poquelin Molière; Gledališki list MGL* 46 (2): 30-38.

Neale, Stephen. 1983. *Genre*. London: British Film Institute.

Newmeyer, Fred C. in Sam Taylor. 1923. *Safety Last!*. DVD. ZDA: Hal Roach Studios.

Pfaller, Robert. 2009. *Umazano sveto in čisti um*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2011. Seksualnost in resnica mesta: Filozofske lekcije *Seksa v mestu*. V *Proti koncu: sodobna TV serija in serialnost*, ur. Jela Krečič in Ivana Novak, 193-204. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Phillips, Todd. 2011. *The Hangover Part 2*. DVD. ZDA: Warner Bros. Pictures; Legendary Pictures; Green Hat Films; Living Films.

Robinson, David. 1973. *Buster Keaton*. London: Martin Secker & Warbug; British Film Institute.

Simon, Jean-Paul. 1989. Topika bratov Marx. V *Filmska komedija*, ur. Zdenko Vrdlovec, 41-48. Ljubljana: Revija Ekran.

Štrajn, Darko. 1989. Filmska komika, gibanje in spreminjanje. V *Filmska komedija*, ur. Zdenko Vrdlovec, 173-180. Ljubljana: Revija Ekran.

Trahair, Lisa. 2004. The Narrative-Machine: Buster Keaton's Cinematic Comedy, Deleuze's Recursion Function and the Operational Aesthetic. *Senses of Cinema* 33. Dostopno prek: http://sensesofcinema.com/2004/33/keaton_deleuze (5. junij 2012).

Turković, Hrvoje. 1989. Epistemološka funkcija komike. V *Filmska komedija*, ur. Zdenko Vrdlovec, 155-164. Ljubljana: Revija Ekran.

Vrdlovec, Zdenko. 1985. Spremna beseda. V *Slepo polje*, Pascal Bonitzer, 101-117. Ljubljana: Studia humanitatis.

--- 1989. Burleska (in še posebej Buster Keaton). V *Filmska komedija*, ur. Zdenko Vrdlovec, 21-36. Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Vrdlovec, Zdenko in Bojan Kavčič. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Zupančič, Alenka. 1998. La jetée ali ljubezen kot pulzija. *Problemi* 36 (7-8): 31-41.

--- 2004. *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2005. Reconstructing Comedy. V *Schluss mit der Komödie! Zur Schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur; Stop That Comedy! On the Subtle Hegemony of the Tragic in Our Culture*, ur. Robert Pfaller, 285-301. Dunaj: Sonderzahl Verlagsgesellschaft.

--- 2011. Chaplin filozof. *Kinotečni katalog* 9 (1): 11-14.

Weitz, Paul. 2010. *Little Fockers*. DVD. ZDA: Universal Pictures et al.