

FILMSKA KOMEDIJA

NOV NASLOV
V ZBIRKI IMAGO

Zunaj in...

Razveseljujoče izhajanje Ekranovih knjižnih edicij **Imago** je na knjigarniške police naplavila v oktobru nov, to je šesti zvezek.

Solidnemu dejstvu v prid, da namreč v tem primeru ne gre za nikakršne ad hoc projekte Ekranovih urednikov, ki so se naenkrat uspeli znajti pred nevarnim zapolnjevanjem knjižnega formata namesto člankarskih kolumn, je tudi tokrat vlogi kompilatorja ter »urejevalnika besedil« strelgel **Zdenko Vrdlovec**. Zelo značilno in preizkušeno: če se pozorni bralec zaustavi pri kazalu, bo ugotovil, da pri zborniku **Filmska komedija** ne gre samo za običajno povzemanje predavanj Ekranove filmske šole. Tak pristop je, denimo pred (tremi) leti s precej zvestim sledenjem na kolokvijev povedanega, pokazal tretji zvezek **Imaga** pod naslovom **Montaža**. Toda – vmes je z duhovitim naslovom **40 udarcev** izšel historični prerez domače filmske publicistike z ambicijo *podeliti kompiliranju tekstov status avtorskega početja*, kar je uredniku Zdenku Vrdlovcu tudi uspelo.

Povsem na mestu je odtlej bilo pričakovati avtorsko obeleženost vseh edicij **Imaga** – tudi tistih kompiliranih. Zbornik tekstov o komediji in njenih izvajalcih je tovrstna pričakovanja v celoti izpolnil in bo zato za interese s poenostavljeno bralsko enačbo, ki zahteva *komičnost tekstov o komičnem*, naporno razočarane. Kadar namreč zbornik ni teoretski, je informativen, nikoli pa banalno všečen. In kakršenkoli že je, presega okvir izvedenega repertoarja lanske filmske šole, s čimer se pomembno dviga nad kronističnost. Ali drugače, znova z enačbo: tema lanskoletne filmske šole (*filmska komedija*) proti temi letošnje (*Francoska filmska teorija*), ... je enako vsebina lanske filmske šole proti njenemu zborniku! Enoletni zamik v izdajanju predavanj je tako letos poskrbel za lasten humorni efekt!

... Znotraj

Arbitrarnost vsebinske delitve na sekciji **Komiki** in **Komično** z devetimi oziroma štirinajstimi avtorji se izkaže za precej posrečen poseg, ki pa ga kazi filmski napaki »prepovedanega« igralčevega pogleda v kamero podoben publicistični prekršek nekaterih avtorjev: opravičevanje zaradi bodisi izpolnjene bodisi neuspele omenjene bralske enačbe okoli *komičnosti tekstov o komičnem*. V tem pogledu se je za morda najuspešnejšega izkazal začetek teksta **Silvana Furlana** z naslovom **Obraza**, ki se ne smejeta: »Svoj prispevek o nekaterih vidikih filmske komedije bom zavaroval s paradoksalno ugotovitvijo **Benedetta Croceja**, ki pravi, da so vsi poskusi opredeljevanja komičnega koristni predvsem zato, ker izzivajo smeh, se pravi, prav tisto občutje, o katerem naj bi reflektirali...« Vendar je bila avtorjeva previdnost v tem primeru odveč, saj so vtis nasilnega priličenja v komiko pustili

nekateri drugi, zunaj-filmsko motivirani teksti. Prvi vsebinski sklop je v primeri z drugim bolj portretno-informativne narave, zastopani so **Chaplin**, **Keaton**, bratje **Marx**, **Tati**, **Jerry Lewis** ter **Abbott** in **Costello**. Zelo skrbni in funkcionalni preleti čez opuse omenjenih izvajalcev se v drugem delu umaknejo teoriji, vendar je delitev nemehanična, povsem lepo berljiva in predstavlja soliden strateški rezultat urednikove organizacije tekstov.

V tem sklopu tako izstopajo prispevki **Alenke Zupančič** *Der Humor* (**Monty-Python**, **Freud**), **Jožeta Vogrinca** *Aristotelova teorija filma*, kot tudi **Mihe Zadnikarja** *Štirje »komični« glasbeni učinki...*, ki vsi o siceršnjih, beri: ne-filmskih humanističnih zanimanjih njihovih avtorjev, podučijo tudi najnaivnejšega bralca ter pojmu *uporabna vsebina* dodajajo novih bogastev duha. S čimer se najbrže kaže tudi strinjati.

Pomembnost prispevka **Zupančičeve** je na kratko v tem, da poleg **Freudovega** dela *Šala in njen odnos do nezavednega* iz l. 1905, ki ga navajajo skoraj vsi v zborniku podpisani, razdeljuje tudi še produktivnejše učinke mojštrovega kasnejšega spisa *Der Humor* iz l. 1927. Med šalo, komiko in humorjem kot tremi različnimi načini pridobivanja ugodja, je ravno humor po svojih distinktivnih potezah odklonitve zahtev realnosti in uveljavitev ugodja blizu regresivnim postopkom psihopatologije. »Humor ni torej znotraj človeškega duhovnega življenja nič manj kot edini postopek uveljavitve načela ugodja plus preprečevanja trpljenja, ki s tem uspeva, ne da bi pri tem zadevna oseba znorela.« Mehanične humorja nato **Zupančičeva** cepi na njegovo genezo, predvsem pa na *The Meaning of Life*, ki je pozno-Pythonski produkt. Podobno ekspozitivno je film za prikaz stičišč med

Bergsonom in **Lacanom** uporabil **Stojan Pelko**, medtem ko v tekstu **Marcela Štefanciča Jr.** z naslovom *Komedija osemdesetih*, avtorju **Hollywood** predstavlja delovno sredstvo kot tudi referenčno polje za analitično žanrsko razmejitev trilerja in komedije. Teza temelji na upoštevanju in učinkovanju *off-prostora*: v trilerju, v katerem je to zaželeno in nujno, medtem ko na zunanost filmske slike komedija ne sme in ne more igrati. Vse je kajpada podkrepjeno z avtorjevim pregovornim in učinkovitim enciklopedizmom. S povsem drugačnim načinom in z enim najboljših tekstov zbornika, v govor o filmu vstopa **Jože Vogrinc**, čigar tekst *Aristotelova teorija filma* je duhovit prav zaradi stroge imanenčnosti, ko si z izjemo *Aristotelove Poetike*, zastavljeno temo prepove izpeljati s čimerkoli drugim! **Dragocena** je potem zlasti aporija posnemovalnega momenta v tragediji, vezana na njeno uprizoritev, opis: »... Ker pa je za **Aristotela** tragedija pesniška umetnost, mora materialno nujnost tega, da se posnemanje dejanja utelesi v dejanju, reducirati na čisto možnost in na zgolj zamišljeno aktualizacijo..., z druge strani pa mora vsako empirično izvedbo virtualno reducirati na izvedbo, ki aktualizira zgolj tisto, kar je bilo vsebovano že v besedilu...« Iz nadaljnje izpeljave se zaradi vztrajanja tragičnega pesniškega dela v svoji idealni istosti onkraj sleherne posamične izvedbe rodi ideja, da film to univerzalnost tragedije izgubi, saj »bo imela **Helena** na vseh predstavah filma o trojanski vojni lepoto piko na istem mestu na licu...« **Eleganca Vogrinčeve** izpeljave je obenem ubranitev umetniške časti filma, saj je po njegovem aporija opis v filmu odpravljena, režija in mitopojja namreč v njem sovpadeta. **Darko Štrajn** kot naslednji avtor ugotavlja, da je komedija narobe obrnjena tragedija in od specialista za *melodramo* in priključen opus **Douglasa Sirka** smo tako dobili narobe obrnjen tekst o melodrami – v njej avtor najde elemente komičnega, navadno s statusom narativnih uvodov v film. Prispevek **Mihe Zadnikarja** se glede na avtorjevo zanimanje za filmsko glasbo posveča usodi **Rossinijeve** tatarske srake na filmu, podkuri pa tudi glasbenim teoretikom: »... Zdi se, skratka, da je razlika v epistemološki samozavesti: filmska teorija se vedno trudi dokazati, da je kaj vredna tudi sama, in ne le filmska praksa, glasbena »teorija« pa je večno hvaležna in se vednostno opravičuje z ravnijsko pogovornega izraza...«. Zdi se, skratka, da je epistemološka samozavest aktualnih o filmu piščih Slovencev, utemeljena zelo različno. In če po besedah **Majde Širca** slovensko filmsko komedijo preveva nekakšna tragičnost, nam tega razveseljivo ni treba končati o slovenski filmski refleksiji. Grobo rečeno, severda.



JERRY LEWIS, DOKTORJA JERRYJA ČUDEŽNI NAPOJ

TOMAŽ KRŽIČNIK