



televizija

Ivana Novak

O Louieju kot komediji

Seriji **Louie** (2010–) je uspelo združiti – morda – vse podtone komedije, ki so na prvi pogled nezdržljivi. Na eni od ravni pogosto tematizira reči, ki vzbujajo bolečino in tesnobo: gre za spodletelo komunikacijo, neuspešna razmerja, ločitev, katastrofo, minevanje, končnost, izgubo, smrt ... V skladu s tipično eksperimentalno formo serije, z vajami v slogu, je 3. sezona nekakšen priklon absurdu, ki je na televiziji redkost. Zato smo lahko tako presenečeni, ko pokaže svojo docela nasprotno plat v lanski 4. sezoni, kjer brez posebnega prehoda postane ljubezenska, družinska, intimna ter tudi socialna drama. Tam ponudi nekaj čudovitih kader-sekvenc:

Ljubezenski prizor v restavraciji, kjer se Louie, Američan, in Amia, Madžarka, ki se jima zaradi jezikovne bariere dolgo ni usojeno sporazumeti glede najosnovnejših zadev, končno dokopljeta do intimnega pogovora, ki ga dobesedno dirigira in omogoči šele natak – ta je nato prisiljen k prisostvovanju pri večerji in za omejen čas pridrži odprto okno, da si nova ljubimca izmenjata vsa potrebna ljubezenska sporočila. Kot bi na delu videli »avtomehaniko« ljubezni, ki za stek potrebuje dobro motorno olje, neko zunanost, svojega natakara, ki omogoči ljubezensko govorico. Druga izjemna kader-sekvenca je violinski duet Louiejeve hčere Jane in iste

ženske, Amie, na hodniku Louiejevega newyorškega bloka, kjer virtuozi na ravni glasbene uigranosti poskrbita za združitev, ki v resničnem življenju te serije absolutno ni mogoča. 4. sezona se tako rekoč dviguje v romantično delo. In zato smo lahko ponovno presenečeni, če nam serija še ni zlezla pod kožo, ko to raven zlomi nič več kot telesna komedija, moderna burleska, slapstick, kot vemo, pa ta prva oblika filmske komedije uporablja najnižje možne gege. Torej imamo na eni strani poseganje k postopkom in idejam višjih žanrov (celo filmskih gibanj, recimo realizma, in številnih hommagev filmski zgodovini), na drugi pa sklanjanje k subverzivnemu, nekorektnemu, bolj smešnemu kot komičnemu. Serija se nikoli ne odloči za eno samo perspektivo, kar bi ji bilo mogoče šteti v minus. Kljub temu v raziskovanju neizčrpane lestvice višin komedije nekako uspe ohraniti fokus – celo takrat, ko se spušča na samo dno komedije, kjer telesnost in končnost izpodbijajo bistva, ima neki tipičen odnos do komedije. Dneve po zaključku 5. sezone lahko izkoristimo za to, da serijo na kratko naslovimo kot komentar svojega žanra, komedije.

Louis C.K. je svetu znan predvsem kot stand-up komik, serija *Louie* pa je v najboljšem primeru komična v manj znanem ali izkoriščenem pomenu besede, saj obstaja na ravneh, ki so v komediji sicer pogosto implicirane, niso pa pogosto glasno izrečene, izrečene so celo zelo redko. Na tej točki, kjer se ne oklepa več ugodja, je očitna tudi nenadna sprememba naše izkušnje gledanja serije – zelo dobro čutimo tesnobo ob številnih nenadnih obratih žanra in perspektive, v trenutku, ko komedija ne steče. Komedija je pravzaprav nevarna igra z najbolj realnimi občutki, s tesnobo¹.

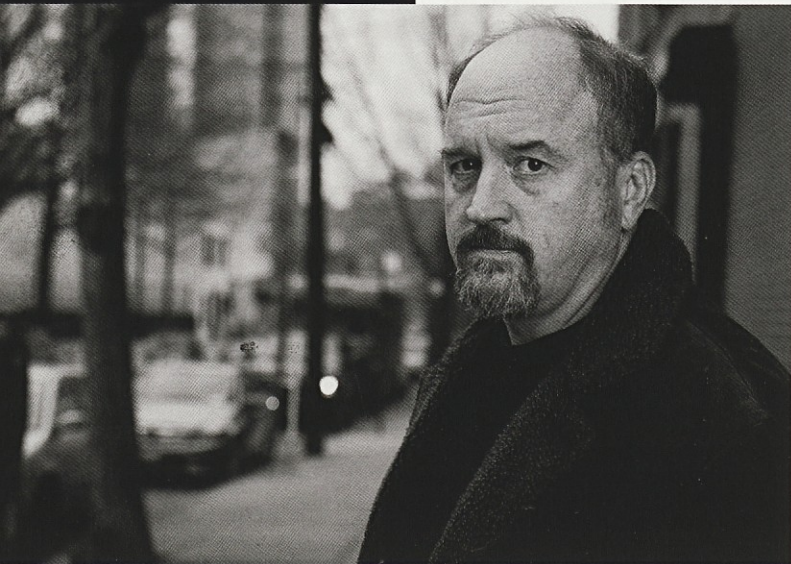
Glavna naloga resne komedije pravzaprav je, da ne obupa nad katastrofo, grozo, protislovji. V slednjem bi lahko celo videli neko neposrednost, frontalnost komedije. Bistvo žanra ni v opustitvi tesnobe oziroma njene fikcijske izpeljave v hororju, v optimizmu do sveta, ki naj bi ponujal toliko lepega za vidno fasado katastrofe. *Louie* je prav ta serija, v kateri skoraj brez izjeme prevlada pesimizem, črna napoved brezizhodnosti in nemožnosti katarze, ki sta enkrat bolj in drugič manj očitno prestreljena s komično razsežnostjo, celo z neko pesimistično vedrino. V naslednjem primeru vidimo, kako to izpodbija vsak *newagerski* optimizem. Gre za motiv zdravnika, ki ga igra najbolj hudobni in teatralni komik Ricky Gervais; glavni lik Louie je v seriji pogosto, lahko bi rekli komično mrtev in oživiljen kot žrtev gega, drugi igralci pa jo obsijejo s pravimi komičnimi značajmi. Gervaisov zdravnik je ta, ki popolnoma zdravemu subjektu, pacientu in prijatelju Louieju, poda celo serijo lažnih mračnih diagnoz; te vsakič vzame nazaj tik pred pacientovim popolnim zlomom. Vsaka napoved otipljivo

skrajša Louiejevo življenje, najprej trpi zaradi aidsa, nato tumorja itd.; pacient zdravnikovim besedam seveda vsakič nasede. Geg je zanesljivo eden najbolj brutalnih, hkrati pa popolnejših primerov prekinitve z identifikacijo, zloma vrednot vseh vrednot: nič mu ni sveto, niti življenje samo. Gervais svoj nizkotni geg, ki tarčo sili v trpljenje vseh trpljenj, pelje v neskončnost, in svojo lastno zabavo čisto za vsako ceno ohranja pri življenju; je smrtno resen in brutalno hladen spričo situacij, v katerih se naravno zatekamo k tolažbi. V njegovem hudobnem samozadovoljstvu bi lahko videli zanesljivo znamenje živega komičnega duha, bistvenih pretkanosti in zvitosti, ki ju komedija ohranja spričo katastrofe.

Louis C.K. v osnovi izhaja iz realizma – to je vsaj njegov osnovni slog. V tem je skrajno občutljiv: slog in dramaturgijo prizora, sekvence ali celotne epizode prilagaja situacijam in edinstvenim osebam, na katere po »naključju« naleti pred vrati stanovanja, na mestni ulici, v restavraciji, greenwiškem lokalu Comedy Cellar in tako naprej. Muhavost vsakdanjega okolja, ki je neskončno heterogeno polje impresij in nesporazumov, v celoti pooblasti kot glavnega dramaturga serije, s čimer v ospredje filma oziroma serije pride včasih zgolj neobvladljiva slika realnosti.

Kako je to povezano s komedijo? Slabo. Najprej se zdi ta prevod džezovske improvizacije v film popolno nasprotje procesu komedije. Komedija kot (ustvarjalni, umetniški) proces se nahaja natanko v oblasti ali nadzoru, ki ju um prevzame nad različnimi ravnmi realnosti, jezikovno, fizično itn. Če na neko arbitrarno izbrano lokacijo v realnosti postavimo kamero, lahko zgolj po naključju posnamemo kaj komičnega. Lahko bi rekli, da sta C.K.-jev realizem (tudi realizem na splošno, sicer v ohlapnem, vendar filmskem pomenu besede) in žanr, komedija, postavljena v protislovje. Kakor da zanesljivo ni nobene stične točke med realizmom in komedijo. Še drugače, groza, tesnoba, tudi bolečina ali gnev, ki nas pogosto prevzamejo ob realističnem posnetku, v komediji zanesljivo ne nastopajo kot glavni »glas«. Avtor komedije ima nalogo, da primerno nadzoruje te glasove in jim daje ustrezne časovne iztočnice, tempo. C.K.-jev prispevek k temu žanromu je že preprosto neka zvestoba prepričanju, da realizem in komedijo od začetka nekaj veže skupaj, senzibilnost, nagib, »filozofija«, morda celo zelo specifična oblika sočutja. Tako ves njegov eksperiment nemara doživimo kot komedijo v nastajanju, kot priklon žanru, katerega realistični »podtoni« in »harmonije« (v glasbenem, ne religijskem pomenu besede) so sicer spregledani oziroma so, vsaj dandanes, močno podhranjeni. Velika večina prizorov, sekvenc ali celotnih epizod tematizira srce parajoče pomanjkanje naklonjenosti razumevanju, ljubezni, pripoznanju, sočutju – lahko bi rekli: tipično newyorška dispozicija. Osnovna, občutna napetost serije zna biti tukaj: na eni strani že neobvladljiva tenzija vsakdanje realnosti, njena, konec koncev, Sodoma in Gomora, na drugi strani pa formalno načelo, ki bi vse skupaj nabilo s »sporočilom«

¹ Gre za morda enega najtežjih, pa tudi najosnovnejših problemov teorije komedije, glede katerega lahko napotimo na filozofska besedila Alenke Zupančič, predvsem tja, kjer je razvijala tezo o komediji kot pravem »doziranju tesnobe«.



ali pomenom in omogočilo neke vrste interpretacijo, razrešitev. C.K. rad pokaže, da ima na tej točki neko neprecenljivo vrednost prav komedija. Spet drugač ni tako usmiljen, prepušča se vprašanjem in dvoumnosti.

C.K. se zaveda, in to daje vedeti, da ne obstaja odprta logika komedije. Če ga želimo umestiti v komedijo, je mogoče reči, da je pred-komičen. Včasih je naravnost anti-komičen. Vici brez punchlinov, antiklimaksi, prezgodnji, napačni rezi, kot da vse to služi prekinitvi komedije ali pričakovanju pripravljenosti avtorja, da končno požene njen proces – da dobi priložnost, da rafinira smisel za humor, definira slog in dospe do neke zaključene sekvence, zgodbe. Zato za to pred- ali anti-komično serijo ni nenavadno, da je pogosto preobremenjena s suspensom, s katerim ne razpolaga enako kot komedija. Eden od ključev do te serije, za katero je treba reči, da je po lastnem receptu neskončno izmuzljiva, je, da v njej preberemo meta-zgodbo same komedije, oklevanje na groznem, predlogičnem, žanrsko nedefiniranem, pogosto »absurdnem«, anti-komičnem pragu.

Komedija in z njo glavni igralec, lik, bosta zato dosegla svojo ustrezno lucidno raven šele takrat, ko se bo ta povzpел na oder in izvedel svoj stand-up – s čimer rehabilitira žanr in izjemoma ponavlja neki motiv. Stand-up ni več nerafinirana drama, je produkt izjemne rafiniranosti duha, ki se je bil zmožen – nemara že neznansko izmučen – povzpeti nad neposredno vsakdanjo eksistenco in ustvariti dobro, duhovito zgodbo.

Funkcija stand-up nastopov v igranih epizodah je na prvi pogled ta, da nudi zloglasni komični *relief*, torej odrešitev. Po tej definiciji komedije je žanr v neki funkciji. V resnici gre v *Louieju* za nekaj povsem drugega. Če je

danes treba rehabilitirati komedijo, tega ne bi radi počeli zato, ker je komedija odsotna kot neka funkcija, veder »odziv« na grozljive razmere, temveč nemara kot delo, ki se je pojavilo *ex nihilo* in za nazaj postalo nadvse nujno, logično.

Zgodovinsko referenco Louiejevega odnosa do komedije je nemara mogoče videti v glavnem motivu enega največjih filmov Charlesa Chaplina **Odrske luči** (*Limelight*, 1952) – cirkuški točki. Zgodba govori o ostarelem, zlomljenem cirkušantu, ki je izgubil voljo do življenja oziroma umetniškega ustvarjanja; upokojeni cirkušant pomaga pri okrevanju mlade nadarjene balerine, hkrati pa ga tudi ona spodbuja h comebacku, ki naj bi mu pomagal obnoviti staro živo razmerje z občinstvom. Film in njegov neznanski, občutni patos se torej vrtita okrog napovedane cirkuške točke, ki je za svet najmanjšega pomena, dokler se ne zgodi; pa tudi potem, ko se, za svet pravzaprav ni važno, ali se je ali ni zgodila. Bolje rečeno, morda ni poanta točke, da se njeno delo vpiše v zgodovino, da si ustvarjalec zagotovi takšno mesto. Chaplinu namreč ni treba doživeti aplavza občinstva – poudarek filma je odločno na sami točki, ustvarjalnem naporu. Glavna Chaplinova arena je na koncu filma – ne oder, temveč – zaodrje, kjer cirkušant umre, balerina pa je tista, ki na odru ustvarja zgodovino umetnosti. Okrog točke se razvije drugače otipljiva potreba, ki jo Chaplin prestreli z resnično ontološko dimenzijo: na odru mora nastopiti, da ustvari odmev svojega lastnega bistva, do katerega je skozi različne življenjske okoliščine izgubil voljo, strast, zanimanje ... Podoben čut, podoben odnos ustvarjalnega napora, ki je kot pri Chaplinu povezan z nastopom in komedijo, najdemo v *Louieju*, v tej seriji neke potrebe po komediji res ni treba iskati z lupo.