



Od Shakespeara do Oglaševalcev ali če bi bil Shakespeare danes živ, bi delal kakovostno televizijo

Intervju Elisabeth Bronfen

Nina Cvar, Jasmina Šepetavc

Elisabeth Bronfen je profesorica angleških in ameriških študij na Univerzi v Zürichu. Njen kanon obsega vse od Shakespeara do Sylvie Plath, od klasičnega Hollywooda in njegovih fatalk do vojnih filmov in pa modernih serij, kot so **Oglaševalci** (*Mad Men*, 2007–2015). V svojem predavanju na Jesenski filmski šoli v Ljubljani bo govorila o Sturgesovi

Lady Eve (*Lady Eve*, 1941), kultni komediji prevarantskih iger, in temu, zakaj je treba komedijo jemati resno.

V svoji knjigi *Spektri vojne: Spoprijemanje Hollywooda z vojaškim konfliktom* (*Specters of War: Hollywood's Engagement with Military Conflict*, 2012), izdani

leta 2012, pokažete, da se je Hollywood vzpostavil kot mesto, kjer se oblikujejo nacionalne zgodbe: te gledalcem omogočajo soočanje s fantazijami, ideologijami in nelagodji, ki vznikajo v določenih družbeno-političnih obdobjih. Po drugi strani pa se danes srečujemo s procesom intenzivne hibridizacije filmskega medija z drugimi medijskimi formami. Kako torej gledate na vlogo Hollywooda v tem kontekstu: je filmski medij – tako kot je bilo v 20. stoletju – še vedno privilegirani medij, skozi katerega se kanalizirajo različne tenzije širše družbe oziroma kulture?

Ne, v tem trenutku omenjene tematike, v zvezi s katerimi se razpravlja na globalni ravni, niso več izključno vezane na Hollywood. Pravzaprav me v zadnjih letih preseneča, kako je to funkcijo prevzela t. i. kakovostna televizija. Očiten primer slednjega je serija *Skrivna naveza* (The Wire, 2002–2008), ki je postala predmet intenzivne akademske obravnave šele po zaključku predvajanja, kar je nedvomno zanimivo, glede na to, da se s preučevanjem serije lahko ukvarjajo številne discipline – od urbanih do literarnih študij, ki so serijo obravnavale kot DVD-roman, do vizualne kulture. Prav tako je zanimivo, vsaj tako je bilo v nemško govorečih okoljih, da so se ob izbruhu rasnega nasilja mnogi, ki so spremljali serijo, čutili dovolj kompetentne za izrekanje sodb v zvezi z danimi dogodki. Bili so prepričani, da se spoznajo tako na delovanje baltimorške policije kot na tamkajšnjo politično situacijo. Drug tak primer bi bila zame serija *Oglaševalci*, o kateri ravno zaključujem knjigo. Bolj kot katerikoli film sodobne produkcije je serija primer zgodovinske reimaginacije, s katero sem se ukvarjala v preučevanju filmov, ki obravnavajo ameriško vojaško zgodovino, le da gre v tem primeru za šestdeseta leta kot prelomno obdobje, ki s tem, ko se artificialno vrne na zaslone (to pomeni, da na to obdobje gledamo skozi prizmo tega, kar mu je sledilo), zgodovino razume kot nekaj, kar ostaja nedokončano.

Kaj je po vašem mnenju osrednja značilnost filmskega medija – je to montaža; ali je to, kot pravi Francesco Casetti, sposobnost medija, da snema realnost, hkrati pa ob tem oblikuje poseben »mentalni filter«, skozi katerega se naučimo zaznavati in razumeti realnost?

Tu gre za več vidikov. Zelo bi se strinjala z ugotovitvijo Stanleyja Cavella, čeprav se ta navezuje na obdobje klasičnega Hollywooda med letoma 1930 in 1965, da gre film razumeti kot kulturni okvir, ki večji skupini ljudi predstavlja skupno referenco, kar pomeni, da proizvaja imaginarno skupnost, podobno kot jo je nekdaj literatura oziroma jo še do neke točke. Mainstream film me je vedno zanimal prav zaradi tega, ker je popularna kultura; prav tu lahko namreč razbiramo strahove, želje, fantazije, negotovosti neke kulture. Drugi vidik zame je način, kako film razširja prostor pred zaslonom in za njim. Privlači nas čarobnost igre svetlobe in sence na ravni površini, četudi vemo, da gre za fantazmagoričnost. Vedno znova ostajam presenečena nad tem. Torej prostor pred zaslonom se razširja proti nam, čeprav vemo, da to, kar vidimo, ni nič drugega kot igra podob; naša sposobnost imaginacije nam omogoča, da sodelujemo v tem svetu iluzije. In tretjič, strinjala bi se s Casettijem, da nam film skozi zbir intelektualne in



Skrivna naveza



Lady Eve



Oglaševalci

afektivne vednosti ponuja formule čustvovanja, narativne konstelacije, zvezde itd., s pomočjo katerih lahko dostopamo do sveta (in do sebe samih), ga osmišljamo, se z njim soočamo.

Jean Baudrillard s konceptoma »simulaker« in »simulacija« ponuja zanimivo analizo Coppolovega filma *Apokalipsa zdaj* (Apocalypse Now, 1979). Baudrillardova teza je, da gre za film (seveda kot simulacija vojne), ki je postal konstruirani avtorefleksivni modus, s pomočjo katerega Zahod misli vietnamsko vojno. V vaši knjigi *Spektri vojne: Spoprijemanje Hollywooda z vojaškim konfliktom* pravite, da so filmi, ki predstavljajo vojno, avtorefleksivni. Ali bi lahko pojasnili, na kakšen način so ti filmi avtorefleksivni?

Svojo tezo o avtorefleksivnosti vojnih filmov argumentiram tako, da gre za filme, ki z osredinjanjem na lasten medij prinašajo vednost o dogodkih tistim, ki v njih niso bili udeleženi. Za boljše ponazoritev: četudi so bili John Ford in njegova filmska ekipa na dan D na plaži Omaha, so med večurnimi spopadi imeli le delni vpogled v dogajanje. Šele

ko so se boji zaključili, so se lahko skupaj s preživeli ozrli proti morju in ugledali tri tisoč mrtvih. Zaradi tega oziroma prav zaradi tega je v vročici bitke nemogoče imeti jasen pregled nad celotnim dogajanjem. Zato so me zanimali prav ti filmi – in *Apokalipsa zdaj* je eden od teh filmov –, ki ponazarjajo predlagano tezo. Ti filmi so »le« prikaz vojne ne zaradi tega, ker ponujajo estetske reformulacije resničnih, grozljivih dogodkov, ampak prav zato, ker to počnejo. Ker vstopajo v predhodne reimaginacije, imajo dostop do recikliranja, prav za to recikliranje pa je mišljeno, da ga opazimo. Prav zaradi tega razloga me je še posebno zanimal prizor v *Reševanju vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1997, Steven Spielberg), v katerem Tom Hanks med srditimi spopadi na Omahi uporabi žepno ogledalce, ki je z žvečilko pripeto na nož, zato da bi svojim možem razkril položaj nacističnih strojnic. Vendar v tem posnetku ne gre toliko za žepno ogledalce (vsakomur je jasno, da v resničnem življenju s takšnim ogledalcem nihče ne more videti tako daleč), kot gre za posnetek, ki deluje kot nekakšen periskop. Kar namreč dobimo v tem ključnem trenutku filma, je dogodek »filma v filmu«, v katerem sta nasprotnika postavljena v isti kader. Prizor, četudi traja le nekaj sekund, večina gledalcev pa ga verjetno zazna na bolj nezavedni kot pa zavestni ravni, je lep in učinkovit primer dejstva, da je kinematografsko uprizorjanje igra vizualne iluzije.

Če ameriški filmi, ki obravnavajo vietnamsko vojno (po Mimi Thi Nguyen gre na vietnamsko vojno gledati kot na utelešenje politik t. i. liberalnega imperija), navadno izražajo dokaj kritično stališče do geopolitičnih politik, ki jih vodijo administracije, nas bi zanimalo, kako ocenjujete odnos današnje produkcije (film in TV) do ameriške vpletenosti v vojne v Afganistanu, Iraku ipd.; kako torej sodobna produkcija pristopa do političnih vprašanj?

Za razliko od filmov o vietnamski vojni, katerih velika večina je bila posneta po koncu vojne, v kontekstu njenega ostrega obsojanja, se filmi o Afganistanu in Iraku lansirajo v času, ko spopadi še trajajo. Gre za filme, v katerih je zelo malo dejanskih spopadov, njihove zgodbe pa le redko temeljijo na zbiranju enote, ukazani nalogi zbrani enoti in končni razrešitvi (bodisi enota preživi bodisi ne). Pri *Ostrostrelcu* (American Sniper, 2014, Clint Eastwood) gre bolj za zgodbo Zahodnjaka, v mini seriji *Rojeni za ubijanje* (Generation Kill, 2008) in *Bombni misiji* (Hurt Locker, 2008, Kathryn Bigelow) pa je v ospredju poudarjanje kaotičnosti, ki spremlja vojno, toda brez namer po vzpostavljanju dramaturške učinkovitosti, kot da bi se s tem želelo podčrtati umazane cilje teh vojn. Gre za produkcijo, ki se osredinja na težave veteranov, s katerimi se ti soočajo, potem ko se vrnejo nazaj v civilno življenje, obravnava pa tudi tematike, povezane s terorizmom, nacionalno varnostjo in pravico do zasebnosti ter v tem oziru postane še posebno aktualna. Prav tako še ne moremo govoriti o spominu, saj ne gre za končane konflikte, pomembno pa se je tudi zavedati, da gre za filme (produkcijo), ki morajo upoštevati drugačno medijsko okolje – kanal YouTube, iPhone, tekstovna sporočila; spomnimo se na primer na *Cenzurirano* (Redacted, 2007) Briana de Palme.



Reševanje vojaka Ryana



Rojeni za ubijanje

Vaša knjiga *Onkraj njenega mrtvega trupla: Smrt, ženskost in estetika* (Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic, 1992) ponuja lucidno analizo relacije med smrtjo, ženskostjo in estetikom – kako se ta relacija nanaša na genealogijo zahodnih patriarhalnih struktur, ne nazadnje tudi na Foucaultovo analizo produkcije pogleda in samega skopičnega režima?

Pri raziskovanju obsedenosti zahodnih kultur s smrtjo ženske, ki jo ponazarja Poejeva maksima, da ni nič bolj poetičnega od smrti lepe ženske, so me vodile prav različne strategije premeščanja, ki jih dovoljuje vidno. Ob predstavljanju in uprizarjanju (na odru, zaslonu, papirju, platnu) smrti drugega se tolažimo, da smo sami še vedno živi, toda tako da se smrt po estetsko preoblikovanem telesu, ki sta mu odvzeta grdota in strahota razpadajočega telesa, preobrazi v lepo smrt. S pripisovanjem ženstvenega smrti se na smrt pripenjajo dodatni pomeni, ki so povezani z žrtvovanjem, posvečeno vednostjo, ki mora ohranjati skrivnostno komponento, s krizo in tveganjem, s katerimi se povezujejo cikli vračanja, okrevanja in obnavljanja. Pomeni smrti se vzpostavljajo na različne načine, prav pogled pa je še posebno uporabna tehnika za njihovo utrjevanje. Foucault na primer ugotovi, da so okoli 1800 začnejo producirati različne drugosti, s katerimi se ohranja novi red stvari, radikalno razliko med smrtjo in življenjem, ženskim in moškim, nedovoljenim in dovoljenim. Če povzamem, tisto, kar je v vizualnem telesu označeno za »drugo«, podpira logiko žrtvovanja, in to navkljub temu, da je določeno za izbris.

Analiza koncepta *femme fatale* je eno od pomembnejših področij vašega teoretskega podvzetja. Kako se je ta koncept (reprezentacije) spreminjal z leti, zlasti v razmerju do percepcije žensk v današnji zahodni kulturi?

Koncept *femme fatale* je star vsaj toliko kot judovsko-krščanska kultura, z njej pripadajočo zgodbo o Evi kot Adamovi zapeljivki, v kateri se kaže naša želje po iskanju odgovorov. V današnji zahodni kulturi se »preživetje« koncepta *femme fatale* kaže na dveh področjih. Najprej je to neo-noir, v katerem smo lahko opazili zmagoslavje *femme fatale*, ki srečno preživi padec prevaranega ljubimca – ta se zanj žrtvuje. Podobno je tudi v Fincherjevem filmu *Ni je več* (Gone Girl, 2014), le da tokrat prevarani ljubimec spletkari z njo. Če je v kontekstu ameriškega žanrskega filma *femme fatale* vedno predstavljala hrbtno plat ameriškega mita o svobodi, lastnini in pravici do sreče, pri čemer je privedla do skrajnosti, celo do točke, ko je ogrozila svoje lastne življenje, v sodobni kulturi prav *femme fatale* najbolj razume naravo medijev. Njena smrtnost nam zrcali našo lastno željo po tem, da smo prevarani, da stremimo h krizam kot načinom prelomitve z vsakdanjim, celo našo željo po smrti. Gre za nadaljevanje tradicionalnega izenačevanja ženskega z destrukcijo, propadom, varljivostjo, morda celo z neoliberalnim obratom. Drugo področje *femme fatale*, ki me je začelo zanimati, pa vključuje reprezentacijo ženske politične moči. Ne glede na političarko, ki jo izberemo za analizo, naj gre za mini serijo *Častna ženska* (The Honorable Woman 2014), za Clare Underwood v

Hiši kart (House of Cards, 2013), ali pa za Elizabeth v seriji Američani (The Americans, 2013), ki z zavajanjem spravlja v past sovražnike USSR, vsem je pripisana izjemna moč, toda tako z namenom njihovega demoniziranja kot tudi same moči, ki jo utelešajo. Toda z logiko fetišista, ki pravi »Saj vem, pa vendar hočem«, gre za podvajanje želje. Prav demoniziranje moči jo namreč dela tako fascinantno. Prav to pa je že od samega začetka na delu v logiki *femme fatale*: *femme fatale* je fascinantna ne zaradi tega, ker bi bila sama nevarna; fascinantna je zaradi tega, ker nevarnost dela za fascinantno s tem, ko jo vpisuje v lastno žensko telo, kar pa ženska gledalka lahko uporabi kot način opolnomočenja.

V svojem tekstu *Femme fatale – Pogajanja tragične želje* (Femme Fatale – Negotiations of tragic desire, 2003) predstavite zanimivo tezo o *femme fatale*, ki se ji približate na preseku med delovanjem (agency), usodo, željo in tragedijo. Zakaj bi morali, če sledimo vašemu delu, govoriti o *femme fatale* skozi prizmo tragične senzibilnosti in gona smrti ter kaj je funkcija te tragične senzibilnosti v emancipatornih bojih?

Cavell ponudi definicijo tragedije, ki se mi zdi posebej uporabna: Zgodi se zaradi oziroma ko karakterji ne morejo videti in se ustaviti, da bi razumeli, zakaj so ujeti v krogu ponavljanja. *Femme fatale* – v filmu noir, pa tudi v Shakespeareovih igrar in operi 19. stoletja – lahko beremo kot karakter, ki druge poskuša pripravi do tega, da vidijo in se ustavijo, da prepoznajo, kaj je tisto, kar jih sili k ponavljanju dejanj, ki se lahko končajo le tragično. Tako *femme fatale* ni tragična le v očitnem pomenu, da uteleša smrt, prinaša smrt drugim, jih omreži v fatalno zapeljevanje. Njena tragična kvaliteta ima opraviti tudi z Lacanovo poanto o lažni izbiri kot izbiri, ki je ne moreš ne narediti, četudi bo smrtonosna (denar ali življenje), hkrati pa s takšno izbiro tudi aktivno deluje. Shakespeara je mogoče vpeljati v to diskusijo na način, ki ponuja alternativo tragediji kot nujnemu pogoju delovanja, predvsem v tistih igrar, v katerih so karakterji prignani na rob uničenja, ki pa se mu v zadnjem trenutku izognejo (temne komedije, kot je *Mnogo hrupa za nič*), ali v katerih jim je dana še ena priložnost po tem, ko so sprejeli destruktivno moč tragedije (tukaj je *Othello* protitekst *Zimski pravljici*). Možnost okrevanja temelji natanko na dejanju videnja, ki povzroči zaustavitev in prekinitev tragičnega kroga, a to ima smisel le, če tragični krog že obstaja.

Če se obrnemo h kinematografiji in geografiji: v svoji knjigi *Dom v Hollywoodu: Imaginarna geografija kinematografije* (Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema, 2004), govorite o imaginarni geografiji doma, ki jo proizvaja hollywoodska kinematografija in je za gledalca sočasno znana in tuja. Predlagate zanimiv presek kinematografskega in psihoanalitičnega diskurza v odnosu do konceptov doma. Bi lahko elaborirali povezavo obeh in kako ste se sploh odločili analizirati to povezavo skozi koncept doma? Najočitnejša povezava med psihoanalizo in idejo doma v hollywoodskih filmih ima opraviti s Freudovo idejo nedomačnega – *unheimlich*. V zgodnjem filmu o psihoanalizi, Pabstovih *Skrivnostih duše* (Geheimnisse einer Seele, 1926),

je povezava skorajda preveč eksplisitna. Junak, prežet s čustvi slabe vesti zaradi zavisti družinskemu prijatelju in želje po tem, da bi umoril ženo, se dobesedno ne more vrniti domov, dokler psihiater ne osvetli soban njegovega mentalnega doma, njegove duše (Freudov psihični aparat). Moj prvotni interes je bil raziskati mnogovrstne tematske povezave med hollywoodsko žanrsko kinematografijo in psihoanalitičnimi pojmi, kot so želja, anksioznost, fantazija, sublimacija, vendar pa je koncept, ki se je stalno vračal, razvezanost od kraja (*entortung*), ne imeti kraja, ne imeti doma. Če je Freud vztrajal, da nezadovoljstvo in nesreča spodbujata fantazijo, potem se mi je zdelo nujno to povezati z idejo, da nimaš doma, nisi doma, se počutiš neudobno v svojem domu, torej z mnogimi platmi nedomačnega, ki so del in okvir tega, kar naj bi Hollywood v svojem bistvu bil: dom daleč od našega doma, v kinodvorani. Daje nam občutek doma na ravni simbolične funkcije. Proizvaja imaginarni dom, soočen z realnostjo, prepojeno z razliko, kontradikcijami, antagonizmi. Tako sem postala pozorna na različne načine, na katere hollywoodska žanrska kinematografija preoblikuje dom v fantazijski kraj na diegetski ravni in ekstradiegetski ravni: kraj, v imenu katerega se karakterji borijo (western, borbeni film), kraj, kjer se predelujejo vprašanja rase, razreda in spola (melodrama), kraj, kjer so nadnaravne motnje znova uprizarjane in zamišljene (v psihološki grozljivki).

Koncepti doma so tudi spolno zaznamovani in v tem smislu še toliko bolj ambivalentni. Če je za moškega protagonista (ali gledalca) dom velikokrat zatočišče, to ni vedno res za žensko protagonistko. V eni od svojih analiz se ukvarjate s filmom *Batman se vrača* (Batman Returns, 1992), ki prinaša zanimiv premik v konceptu doma in spola – Catwoman se iz introvertirane Seline spremeni v mački podobno junakinjo, ki se ponoči potika po mestu. Nekaj emancipatornega je na njej, celo toliko, da začne gledalka razmišljati – in to je tudi najino vprašanje za vas –, čigava fantazija je investirana v domu, kakšna imaginarna konstrukcija je v domu na delu in zakaj gledalke velikokrat ne sanjajo o vrnitvi, temveč o pobegu od doma?

Od 19. stoletja naprej je dom področje žensk, s ciljem ločitve javnega in zasebnega ter javno narediti ekskluzivno moško domeno. Medtem ko se dom – v različnih medijih in žanrih – pojavlja kot zatočišče moških, je bilo tudi to od nekdaj ambivalentno. Je v kontrastu s delovnim mestom, je pa tudi prizorišče smrti moškega junaka v westernu in bojnem filmu kot tudi v serijah, kot je *Oglaševalci*. Don Draper naredi vse za to, da uniči svoje predmetno življenje z Betty in potem svoj razkošen manhattanski dom z Megan. Ampak – in to je zelo pomemben ampak, na katerem uspeva toliko fikcije 19. stoletja – tudi ko so ženske spremenjene v gospodinje in varuhinje doma, ta vznikne kot njihov zapor. Ibsenova Nora mora zapustiti dom in do takrat, ko pridemo do Catwoman, že razumemo, zakaj oditi verjetno ni dovolj. Mogoče bi ga bilo bolj zadovoljujoče požgati. Bilo bi zanimivo povezati vse požgane dvorce, ki si jih je Hollywood kdaj zamislil. Pobeg od doma je za junakinje lahko tako pobeg od vseh klišejev, povezanih z gospodinjo, ženo in materjo, kot tudi način vztrajanja na pravici do javne sfere, na delovnem

mestu, v politiki in celo v vojni. Zame so v hollywoodskih reprezentacijah velika slepa pega vojni filmi o ženskih pilotkah, ženskih vojakinjah, ženskih dopisnicah in vojnih prizoriščih.

Kot sami omenite v knjigi, je hollywoodski film povezan s heterotopijami, nekakšnimi paralelnimi kraji zunaj poznane prostora. Zdi se, da je ta povezava paradokсна in logična hkrati. Heterotopije so v grobem definirane kot kraji nehegemonih relacij, a hollywoodski film je navadno viden kot čisto nasprotje, struktura definiranih pomenov, hegemonih relacij itd. Vendar pa se film na splošno kot tudi hollywoodski film (ki ima tudi v svoji najtradicionalnejši obliki mnogo razpok v svoji strukturi, kot nas opomnita Comolli in Norboni) tudi zdi heterotopični kraj *par excellence*. Kako vidite to napetost – med strukturo in razpokami, vsakdanjo realnostjo in eskapizmom v hollywoodski film ali celo Sturgesove filme?

Sama pripadam tistim, ki poudarjajo, kako zelo je celo klasični Hollywood prežet s kontradikcijami, ki nam razkrijejo konstruiranost vseh hegemonih diskurzov, ki jih mainstream film v končni fazi vedno podpira. V tem pomenu sem bila vedno prepričana, da ti filmi, v Foucaultovem pomenu heterotopije, izzovejo realnosti, ki jih odsevajo, ponujajo reprezentacije, ki predlagajo alternative, četudi to naredijo tako, da pokažejo, kako nemogoče so. Pobeg, ki ga ponuja Hollywood, je utopičen (kot je Dyer pokazal za muzikle), ne v pomenu, da popolnoma blokirajo vsakdanjo realnost, temveč v pomenu, da jo presežejo; pokažejo, kakšna bi bila moralna popolnost, pravi pogovor med spoli, izpolnitev naših najslabših (ali najboljših) fantazij. Pobeg je kot tak tudi označen – v *Čarovniku iz Oza* je realnost v tonu sepia, Oz je fantazijsko zadovoljstvo vsega, kar ni moč rešiti v vsakdanjem. Natanko ta napetost med realnostjo in utopijo ustvarja tako užitek kot tudi intelektualno prepoznanje, ki bi ga pripisala najboljši hollywoodski produkciji celo danes. Ti filmi nas pripravijo k razmišljanju, ponudijo tematske konstelacije, vizualne motive za naše razumevanje samih sebe, tudi medtem ko se »zabavamo«. Nikoli nisem razumela, da zabava predstavlja nekaterim kritičnim teoretikom težavo, mogoče zato, ker je del mojega kanona Shakespeare, ki bi, če bi bil živ danes, delal kvalitetno televizijo. Njegove igre – in to je zapuščina, na katero se Hollywood priklaplja – so bile tako politično subverzivne kot tudi zaradi stroge cenzure v elizabetinski Angliji eksplisitno dojete kot pobeg, ki mu je bila dovoljena subverzivnost, ker je tisto, kar gledamo, »zgodlj teater«.

Letošnja Jesenska filmska šola v Ljubljani se bo ukvarjala s Prestonom Sturgesom, ki je bil primarno znan po svojih komedijah. V svoji diskusiji o komediji ponovne poroke, Cavell omenja film *Njegovo dekle Petek* (His Girl Friday, 1940), v katerem novinar Walter Burns (Cary Grant) pokliče v uredništvo in reče: »No, no, never mind the Chinese earthquake for heaven's sake... Look, I don't care if there's a million dead... Take Hitler and stick him on the funny page... No, no, leave the rooster story alone – that's human interest.« Cavell bere ta prizor kot »držno samoupravičenje komedije in zakaj moramo zanjo narediti prostor«. Sturges naredi sam svoj

poklon upravičenosti komedije in njene pomembnosti v *Sullivanovih potovanjih* (Sullivan's Travels, 1941), v katerih je filmski režiser Sullivan nazadnje soočen z njeno potentnostjo (tudi v soočanju s tragedijo obubožane ameriške družbe ali prikrivanju le-te) celo v primerjavi z »resnim« družbeno angažiranim filmom. Lahko kontekstualizirate ta razcvet komedije med veliko depresijo in II. svetovno vojno in pa: zakaj govoriti o komediji danes?

Vedno rada poudarim, da je Lubitsch lahko naredil **Biti ali ne biti** (To Be or Not to Be, 1942) takrat, ko ga je, ne bi ga pa mogel narediti nekaj let pozneje; še posebej ne tiste neverjetne scene, v kateri se prikaže Carol Lombard v glamurozni svetleči večerni obleki in razloži, da bo to njen kostum med prizorom koncentracijskega taborišča. Do neke mere ima torej opraviti z zgodovinskim znanjem in občutkom, kaj je nujno v nekem trenutku. Ko so Tarantina kritizirali zaradi komične poze v **Neslavnih barabah** (Inglorious Bastards, 2009), čes da je to slab okus, je poudaril, da so komedije v obdobju, na katero se je film nanašal, počele isto. In kdo bi lahko prav gotovo pomislil na Fincherjev *Ni je več* kot vrnitev h komediji ponovne poroke, s katero se ukvarja Cavell. Če že moram kontekstualizirati, bi rekla, da ima to, kar se je dogajalo v 30-ih v Hollywoodu, veliko opraviti z dejstvom, da so tisti, ki so pisali scenarije, režirali in do neke mere igrali v filmih, imeli evropske, še posebno srednjeevropske evropske judovske korenine in s tem tradicijo komedije kot načina refleksije politične realnosti – pred holokavstom. Ne bi šla tako daleč, da bi rekla, da ni bilo nič več komedij po tisti dobi, je pa res, da zagotovo niso bile več tako lahkotne. In to ima opraviti s časovno usklajenostjo, s katero komedije 30-ih in 40-ih postanejo tako popolne – časovno usklajenostjo komičnih točk, pa tudi načina, na katerega te dovoljujejo jasen presek z vsakdanjo realnostjo. V Sturgesovem filmu *Lady Eve* butler Mugsy, ki naj bi ščitil našega nevednega junaka, temu razloži, da je Lady Eve nedvomno ista ženska kot prevarantka Jean, ki jo je srečal na ladji, Henry Fonda pa trdi, da ne zveni isto, vzame svojo ščetko in imitira Shickelgruberja. Moja poanta bi bila, da naredi oboje – prikrije grozljivo družbeno realnost Hitlerjeve Nemčije in nanjo pokaže z avtorefleksivno podvojitvijo: to je William Demarest, oponašajoč Chaplina, ki oponaša Hitlerja. Pokazati na performativno plat politične moči – to je potentna igra, ki zahteva oder in občinstvo – hkrati prizna ideološko oblast in jo razkrije kot prevaro. Zakaj bi se torej ukvarjali s temi komedijami danes, razen zato, ker so briljantni filmi? Ker nudijo protinapad na ideologijo tudi takrat, ko razkrijejo njeno funkcioniranje in pokažejo, zakaj smo tako navezani na to predstavo.

V prihajajočem predavanju boste govorili o prevarantski igri, vidni v Sturgesovi *Lady Eve* in njegovih drugih delih, npr. *Zgodbi v letovišču* (Palm Beach Story, 1942). V teh filmih se zdi zanimivo, da četudi gledamo komedijo, nikoli nimamo občutka srečnega konca. Poroka ne pomeni pomiritve po nevihti, edina »resnična« stvar je nadaljevanje prevarantske igre in pretvarjanja. Potem je tu tudi njegova tema družbenih razredov, ki poganjajo motive protagonistov ... Mislite,

da je bil to na neki način revolucionarni premik znotraj Hollywooda – da vzameš žanr, kot je komedija, in ga transformiraš v močan družbeni komentar? In ali Sturges pravi, da je igra pretvarjanja zares končna igra, zgolj konstanten proces transformacije, fleksibilnosti in samoinvincije z nagrado (na primer bogatega zakona ali reinvincije samega sebe) ali ima neko drugo dimenzijo, ki je potencialno subverzivna in politična?

Menim, da je ravno to poanta Sturgesovega filma *Sullivanova potovanja*: pokazati, da je komedija in ne domnevno bolj »resni« socialno realistični filmi tisti žanr, ki lahko naredi prodornejši družbeni komentar, ravno zato, ker apelira na naša čustva (moramo dojeti šalo) in intelekt (moramo razumeti, zakaj smo dojeti šalo). Samo zato, ker se smejimo – to je nekaj, kar so tako močno pokazali bratje Marx –, še ne pomeni, da smo postali neumni. Nerazrešljivi konflikti, kontradikcije in antagonizmi, ki jih je politika primorana nasloviti (in nikoli razrešiti), so zelo dobro prevedljivi v konflikte in zmešnjave, na katerih temelji dramaturški zaplet komedije. V ameriški kulturi ima igra samozavesti seveda posebno funkcijo; zdi se mi, da je originalna ameriška igra, če pomislimo, da so ameriške sanje utemeljene na ideji konstantne redefinicije samega sebe, prevzemanja vloge, ki najbolje ustreza trenutni situaciji, ali slepljenja drugih in samega sebe na izbrani poti zasledovanja sreče, ki jo ustava dovoljuje vsakemu ameriškemu subjektu. Tako na koncu teh klasičnih hollywoodskih filmov in ne samo tam, temveč tudi v najboljših primerkih kvalitetne televizije danes, na koncu ostane zaključna točka, iz katere se spirala samotransformacije ponovno zvije v drugo smer. Pomislite na zadnji prizor serije *Oglaševalci* in rez na reklamo Coca-Cole. To vidim kot politično potezo v tem, da se prilega ideji ameriškega projekta kot projekta, ki ga je mogoče doseči, ni pa še dosežen. Nisem pa prepričana, koliko je to zaupanje v odprto prihodnost subverzivno. Morali bi vprašati subverzivno v odnosu do česa? Subverzivno mogoče samo v tem smislu, da dobimo iz Sturgesovih komedij znamenja tega, kako bi lahko bile stvari drugačne, kako ni treba, da so zamrznjene v en položaj, en odnos, en odgovor. Ker je del mainstream filmske mašinerije, vedno nujno popušča želji po zaključkih, tudi če so zaključki odprti.



Neslavne barabe