



Bojan Kavčič

ROMANTIČNO IZGANJANJE LAŽI



V eni od epizod televizijske serije *Zdravnikova vest* (House M.D., 2004-) imajo dr. House in ekipa opraviti s pacientom, ki zaradi specifične možganske poškodbe ni zmožen spraviti skupaj niti drobne laži. Vse, kar reče, tudi zares misli. Še huje, vse, kar misli, tudi reče. Nič mu ni sveto, nobenega opazovanja ne more obdržati zase, ničesar omiliti ali olepšati, mnenje pove vedno brezobzirno naravnost, ne da bi se menil za to, ali s tem koga prizadene. Z radikalno iskrenostjo spravlja vse okrog sebe v zadrego, ljudi s svojo »resnicoljubnostjo« prostodušno žali, izziva in ponižuje, česar se celo zaveda, a si preprosto ne more pomagati. Situacija je zabavna, saj je



možakar neprostopoljna karikatura junaka serije, hkrati pa njegov nezaželeni konkurent. Toda veliki diagnostik, ki mu je več do resnice kot do vpljudnostnega leporečja, je nepopoljšljiv egocentrik, poleg tega pa so njegove nesramnosti največkrat zgolj premišljene provokacije, s katerimi skuša izzvati iskrene reakcije naslovnikov, da bi se dokopal do tistega, kar ga zares zanima. Zdaj pa ima iznenada opraviti s človekom, ki vse to počne še veliko bolj brezobzirno in hkrati nadvse prostodušno, tako rekoč nekontrolirano in nereflektirano.

Omenjena epizoda priljubljene TV serije ironično razgalja zamolčano ozadje romantičnih komedij. Patološka resnicoljubnost pacienta lepo kaže, kako neznosen bi bil svet brez laži. A prav za takšen svet se zavzemajo vse tiste romantične zgodbe o zaljubljenih, kjer je že od začetka jasno, da se osrednja lika neustavljivo privlačita, a si tega nekako nočeta priznati in se še lep čas zapletata v komične situacije ter se izmikata neizogibni sreči, ki jima je namenjena, preden si zares padeta v objem. Vendar s tem zgodbe praviloma še ni konec, kajti na tej točki nastopi bolj ali manj za lase privlečen zaplet, ko eden od partnerjev ugotovi, da ga je drugi dozdevno potegnil za nos, mu nekaj silno pomembnega zamolčal ali pomanjkljivo predstavil, skratka, mu prikril resnico. **»LAGAL(A) SI MI!« SE GLASI PREPROSTA IN JASNA OBTOŽBA, KI S SVOJO MRAČNO TEŽO NAZNANJA, DA JE DRUGI NEPOPRAVLJIVO ZAVOZIL IN JE RAZMERJE POSTALO TAKO REKOČ NEMOGOČE. SEVEDA GRE ZA RITUALNI HOLIVUDSKI OBRAZEC, NASPROTJE LAŽI PA TU NI RESNICA V PRAVNEM ALI FILOZOFSKEM POMENU BESEDE, MARVEČ POVSEM OSEBNA ISKRENOST.** Zaradi neogibne dramaturške konvencije srečnega

konca iskrenost naposled zmaga in vse se lepo zgodi, problem, ki ga je nakazala omenjena epizoda serije *Zdravnikova vest*, pa vendarle ostaja. Zakaj romantične komedije tako demonizirajo laž in neiskrenost, ko pa je jasno, da bi bil svet brez teh plemenitih človeških vrlin docela neznosen?

V običajnem življenju oziroma v »sivi realnosti« so manjše ali večje laži vsaj tako nujne kot hrana, seks in domoljubje. Resda jih včasih težko ločimo od vpljudnosti, olikanosti, prizanesljivosti, domiselnosti, strpnosti, usmiljenja ali naklonjenosti, a brez njih bi bila komunikacija skorajda nemogoča, odnosi pa mučni. Še pomembnejše in ustrezno bolj debele so laži v javnem življenju, zlasti v politiki, kjer sodijo med dragocena taktična in strateška sredstva, ali v religiji, kjer domnevno prinašajo ljudem olajšanje in odrešitev. Čeprav skoraj vse verske doktrine, organizacije in skupnosti uradno zavračajo, prepovedujejo ali kaznujejo laž, se ji ne morejo odpovedati, ne samo zato, ker je lagati človeško (živali praviloma ne lažejo), odpustiti pa božansko (ljudje praviloma ne odpustčajo), marveč predvsem zato, ker je religiozni mit, torej tisto, na čemer konkretna vera temelji, zasnovan na laži.

Sklep, da romantična komedija, ki v skonstruiranih eskapističnih zgodbah tako vneto preganja laž, zgolj poenostavljeno povzema religijski model, je sicer mikaven, vendar le nekoliko pretenciozen. Prej bi se veljalo vprašati, zakaj si je za poglavitno tarčo izbrala



ravno laž in ne kakšnega drugega sadeža pregrehe. Tehnično vzeto nemara zato, ker laž – v nasprotju s krajjo, ropom ali celo umorom – ni kazniva (razen pri pričanju na sodišču), v primeri s prešuštvo pa načeloma nima drastičnih socialnih posledic. Laž je torej priročen, privlačen in vsem dostopen »zločin«, saj ne zahteva posebne sposobnosti in drznosti, škoda, ki jo povzroči, pa je razmeroma lahko popravljiva ali celo zanemarljiva. Zato je za lahkoten žanr, za kakršnega velja romantična komedija, nadvse uporabna. Ko je enkrat zlo laži izgnano, je namreč še zmeraj možen obredni happy end.

Žal uporabnost še ne pojasni namena, kar pomeni, da moramo problem zajeti širše in se nekoliko resneje posvetiti žanrski naravi romantične komedije. Že na prvi pogled je jasno, da gre za

nekakšen žanrski hibrid, za križanca med komedijo in romanco. Kar zadeva komedijo, je poglavitna težava v tem, da sploh ni žanr v pravem pomenu besede, ampak je bolj način pripovedovanja, prikazovanja ali predstavljanja, ki proizvaja učinke, namenjene zabavi s smehom, zato jo je skoraj nemogoče žanrsko definirati. Poleg tega se komedijski način naracije in prezentacije zlahka uveljavlja v drugih, bolj konsistentnih žanrskih modelih, kot denimo vestern komedije, pustolovske, kriminalne, vohunske, znanstvenofantastične, fantazijske, glasbene in še kakšne. Kajpada tudi romantične, le da v nasprotju z vesternom, s pustolovskim ali z vohunskim filmom romance ni mogoče žanrsko nič lažje definirati kot komedijo. Še najpreprosteje bi bilo reči, da gre za lahko ljubezensko zgodbo s srečnim koncem, torej nikakor



ne za kakšno poglobljeno dramo in še manj za tragedijo. Tragedijo je v filmu tako ali tako nadomestila melodrama, ki jo je George Sesslen označil kot meščansko formo tragedije, za dramo pa velja – podobno kot za komedijo – da je žanrsko težko opredeljiva. V popularni klasifikaciji prilepijo oznako »drama« vsem filmom, ki jih ni mogoče uvrstiti v katerega od prepoznavnih žanrskih razredov (tudi izrazito avtorskim filmom, mozaičnim pripovedim brez sklenjene dramske strukture in celo eksperimentalnim cineastičnim dosežkom) ali se jih ne da stlačiti med »komedije« – na splošno pomeni »drama« predvsem nasprotje »komedije« (t. j. ni komedija). Zato se zdi še posebej bizarna oznaka »komična drama«, uveljavljena za filme, ki so preveč duhoviti, da ne bi bili tudi zabavni, po temeljni strukturi pa dovolj dramsko poglobljeni, da jim ni mogoče očitati pretirane lahkotnosti.

Kajpada obstajajo tudi romantične drame, kar pa le dokazuje, da sama romanca ni drama. Pravzaprav je oznaka »romanca« tako ohlapna, da ji še najbolj ustreza pridevniška oblika, med vsemi možnostmi, ki so na voljo, pa se je očitno zares množično uveljavila prav zveza »romantična komedija«. Čeprav ta velja za preprosto, lahko žanrsko jasno opredeljeno in v vseh pogledih nezahtevno obliko filmske zabave, torej za pripovedni model, ki zlahka pritegne množično občinstvo in mu je tako rekoč že vnaprej zajamčen uspeh, konkretni filmi te žanrske usmeritve le redko izpolnijo pričakovanja. Zdi se, da je poglavitna težava ravno v omenjeni preprostosti forme. Pravzaprav imamo zmeraj znova opraviti z enim in istim pripovednim obrazcem, ki ne dopušča kakšnih večjih odstopanj, saj lahko vsak takšen poseg film odpihne v čisto druge žanrske vode. Drugače povedano, temeljni problem romantične komedije je, kako poldrugo uro

odlagati končni objem junakov, ne da bi se gledalec pri tem dolgočasil. To pa z drugimi besedami pomeni, da imamo v resnici opraviti z nenavadno občutljivo, tako rekoč hitro pokvarljivo žanrsko formo. Če namreč svoje junake in njihove probleme jemlje preveč resno, bo prej ali slej zajadrala v naročje sluzave melodramatičnosti, od koder je tudi morebitni humoristični prebliski ne morejo več rešiti; če pa preveč zanemari emocionalno plat zadeve in se zanaša predvsem na zunanje komične učinke, lahko običi v plitvinah bebasega burkaštva. Pri vsem skupaj je treba upoštevati, da je izbor tem in pripovednih pristopov na tem področju silno omejen – zato je vse odvisno od scenarijskih domislic in režijskega sloga, ki zna vzpostaviti pravo razmerje med čustvi in humorjem, predvsem pa nevsiljivo izkoristiti filmska sredstva.

Razumljivo je, da v romantičnih komedijah življenje običajno ni ravno podobno trdi bitki za obstanek, pehanju za eksistenčnimi dobrinami ali utrudljivemu zagotavljanju najnujnejših bivanjskih pogojev, kaj šele brezobzirnemu hlastanju po moči in oblasti. Po logiki žanra, ki je namenjen prav begu iz krutega ali vsaj zoprnega enoličnega vsakdanjika, so življenjske nadloge zgolj vir pripovednih zapletov in komičnih učinkov, nikoli pa niso tako resne, da jim junaki ne bi bili kos. Konec koncev si z njimi niti ne belijo glave, saj se večino časa posvečajo emocionalno-erotičnim razmerjem, v imenu katerih zlahka premagujejo vse težave, pri čemer so seveda v prednosti tisti, ki jih je zadela tako imenovana ljubezen na prvi pogled, zakaj ta oblika zasvojenosti preprosto



ne pozna ovir. Prav zato so največkrat videti kot klišeji ali celo kot slabe karikature, s katerimi se gledalec le težko identificira. In tu se izkaže prava funkcija omenjenega izganjanja laži. Zahteva po iskrenosti, neposrednosti in zaupanju namreč pomeni, da jemljejo junaki sami sebe veliko bolj resno, kot jih obravnava film, ta pa s tem dozdevno priznava, da jim je delal krivico, češ, saj navsezadnje le ne gre za ploske zabavnaške like, marveč za ljudi iz mesa in krvi, za senzibilne osebe z razvitim čutom za pravico in krivico, s katerimi se ne kaže neodgovorno poigravati.

Podobno funkcijo imajo v akcijskih filmih intimne osebne vezi in družinski odnosi, denimo v seriji *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon, 1987-1998, Richard Donner), kjer se odločni in nepopustljivi policijski narednik Murtaugh (Danny Glover) v premorih med pretepi, strelskimi obračuni in avtomobilskimi pregoni, ko se znajde v toplem okolju svojega doma, brž prelevi v ljubečega, razumevaločega soproga in očeta, ubijalsko

učinkoviti narednik Riggs (Mel Gibson), ki sicer tu in tam že pokaže čustva, ko objokuje pokojno ljubezen svojega življenja, pa se na svoj zafrkantski način brez težav vključi v to sceno. Ti prizori nastopajo kot protiutež akcijskemu iluzionizmu, gledalcu pa sporočajo, da osrednja lika le nista vase zaverovana, nasilna in včasih surova superjunaka, vedno pripravljena na tveganje, temveč človeka s srcem na pravem mestu, ki se borita za pravo stvar in branita »občečloveške« vrednote. Z žanrskega vidika deluje takšna motivacija dvomljivo in marsikdaj tudi moteče, vendar sodi med legitimna sredstva komercialne dramaturgije.

Precej manj legitimno pa se – kljub podobni funkciji – zdi ritualno izganjanje laži v romantičnih komedijah. Ne le zato, ker ta »ekscizem« sam deluje lažno in vsiljivo, marveč še bolj zato, ker pogostokrat povzroči razpad žanrskega tkiva. V množični produkciji na podlagi vedno bolj iztrošenega modela je namreč zmeraj več časa namenjenega ganljivemu izkopavanju čustvene iskrenosti, kar pač pomeni nedopusten vdor nekega drugega žanra, čeprav v banalizirani, solzavo melodramatični obliki. Če sodimo po dosežkih, kot sta *Snubitev* (The Proposal, 2009, Anne Fletcher) ali *Rezervni načrt* (The Back-up Plan, 2010, Alan Poul) in še številni drugi iz novejšega časa, se komičnost, humor, duhovitost in vse drugo, kar naj bi krasilo romantično komedijo, vse bolj umika nekakšni konfekcijski romantiki.

Če je melodrama res meščanska forma tragedije, bi bila lahko današnja romantična komedija tisto, kar je v dobi razbohotenega neoliberalizma ostalo od melodrame. Vsekakor je zanimivo, da »meščanska« ljubezenska komedija, pa najsi gre za Lubitschevo sofisticirano ali za Hawksovo *screwball* verzijo, ni imela nobenih težav ne z romantiko ne z lažjo. Oboje je na povsem samoumeven in skorajda neopazen, vsekakor pa docela nemoteč način vpeto v filmsko pripoved – pri Ernstu Lubitschu ali Billyju Wilderju z značilno eleganco, pri Howardu Hawkusu ali Franku Capri pa z nesramno duhovitostjo. V znameniti Hawksovi komediji *Pestunja* (Bringing Up Baby, 1938) si glavna junakinja ves čas pomaga z večjimi in manjšimi lažmi, z zvijačami in s prevarami, da bi ujela svojega izbranca, ta pa v norem vrtincu dogajanja in njene gostobesednosti ne utegne niti pomisliti na to, da bi ji resno očital neiskrenost. Za kaj takšnega preprosto ni ne časa ne prostora, poleg tega pa osrednja lika ne sebe ne drugih ne jemljejo preveč resno, kar jima, paradoksalno, omogoča, da sta do okolja superiorna, film pa s tem pridobi satirično razsežnost. Kar zadeva vprašanje iskrenosti, deluje nemara še bolj ignorantsko Lubitscheva *Trgovina za vogalom* (The Shop Around the Corner, 1940), kjer glavni junak razvije fiktivno vzporedno identiteto, da bi očaral dekle. Skoraj dve desetletji pozneje je podobno domisljico uporabil Billy Wilder v svoji mojstrovini *Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot, 1959). V filmu, kjer je že tako nemalo skrivanja, preoblačenja in maskiranja, je pač v ospredju saksofonist Joe (Tony Curtis), ki se najprej prelevi v Josephine, da bi dobil delo v ženskem orkestru, potem pa drzno izoblikuje povsem novo lažno identiteto bogataškega plejboja, da bi realiziral fantazmo pevke Sugar (Marilyn Monroe) in si pridobil njeno naklonjenost. Kljub razkritju prevare pa nam je prihranjeno moraliziranje o laži in iskrenosti, saj imata

ljubimca – tako kot drugi protagonisti – preveč drugih skrbi.

Skupna poteza omenjenih in številnih drugih ljubezenskih komedij štiridesetih, petdesetih in tudi šestdesetih let je, da so junaki kljub vsem humornim lastnostim že po zasnovi dovolj pristno človeški, samosvoji in življenjsko prepričljivi, in sicer prav po zaslugi svojih laži, prevar, sprenevedanj, prikrivanja, maskiranja, simuliranja in fabriciranja. Zato se jim ni treba pretvarjati, da sami sebe jemljejo resno in da jim gre predvsem za iskrenost, kar naj bi jih legitimiralo kot osebe iz mesa in krvi. Čisto dobro namreč vedo, da niso iz mesa in krvi, zato jih nič ne mika, da bi se smešili z izganjanjem laži, marveč raje smešijo bedake okrog sebe, ki jim to ni jasno. Od tod satirične poteze, ki jih lahko zasledimo skoraj v vseh komedijah tega obdobja.

V novejšem času so tej tradiciji še najbližje tako imenovane prismojene, odtrgane ali dobite romantične komedije z izdatnim odmerkom samoironije, denimo tiste, v katerih Will Ferrell ali Adam Sandler stresata šale prav na račun romantičnih klišejev. Še najbolje pa sta nemara duha tradicije ujela brata Farrelly s komedijo *Nori na Mary* (There's Something About Mary, 1998), njunim bržkone najboljšim filmom, ki v nasprotju s pričakovanji (na podlagi njunega siceršnjega opusa) ni zgolj kakšna kosmata žanrska parodija – čeprav tudi elementov te vrste ne manjka – ampak nekoliko obscena, vendar dobro zgnetena zmes skorajda sentimentalne zgodbe o večni ljubezni in bizarnih komičnih domislic. Krepostno in samaritansko požrtvovalna Mary (Cameron Diaz) je čisti objekt fascinacije, na katerega se lepijo moški pogledi in želje, z njo so obsedeni praktično vsi akterji zgodbe, ki prav zaradi te obsedenosti brezobzirno lažejo, si izmišljajo, potvarjajo, goljufajo, menjujejo identitete in na vse mogoče načine onemogočajo drug drugega. A če je Mary podobna oazi kreposti sredi kaosa razbrzdanih strasti, aseptični Mariji, ki se je ne prime niti najtrdozratnejša umazanija, je njen izbranec Ted (Ben Stiller), ki ji je bil namenjen že v mladosti, vendar ga je splet nesrečnih okoliščin postavil v »out«, pravi magnet za najbolj neverjetne zaplete, mučne, opolzke, odvratne nezgode, ki mu krojijo usodo. Njuna čista, eterična, nesmrtna ljubezen je tako ujeta v mrežo skrajnje vulgarnih naključij – od penisa, priščiipnjene s hlačno zadrgo, do sperme, ki postane gel za lase – a v tem obupnem spopadu vzvišenega in profanega naposled vendarle zmaga najsvetejše načelo – konvencija happy enda. Bolj neusmiljeno, privoščljivo, cinično in hkrati duhovito se skorajda ni mogoče poigrati s formulo romantične komedije.

