

Kaja Poteko

Gregor Moder: Komična ljubezen: Shakespeare, Hegel, Lacan. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015. 181 strani (ISBN 978-961-6376-67-9), 22 EUR

Bruce Fink, Srečko Horvat, Mirt Komel, Alain de Botton in le stežka bi ne našli še kakšnega avtorja iz polja humanistike, ki je nedavno neposredno naslovil tematiko ljubezni ter tako ali drugače pritrdilno odgovoril na izhodiščno vprašanje *Komične ljubezni*: je trenutek za komedijo pravi? Če gre verjeti Lacanu, ki vse od svojih dvajsetih, kot je nekje zapisal, ni počel ničesar drugega, kot proučeval filozofe, ki so se ukvarjali z ljubeznijo, je ljubezen komično občutje. V ljubezni je nekaj, kar jo umešča v red komičnega, komedija pa je nekaj, kar je notranje, inherentno strukturi oblasti. S konceptom komične ljubezni, ki poseže v vez med seksualnostjo in politično močjo, Moder že takoj na začetku postavi temelje za izpeljavo teze, da je komedija etično nujna. Strukturirana na način, ki razkriva heterogenost, neharmoničnost, kaotičnost, neobvladljivost ali kontingentnost, ki je v središču vsakega (ne)razmerja, komična ljubezen ali specifično srečanje z drugim v točki, ki je ni moč zreducirati na subjekt, predstavlja odmik tako od ljubezni, koncipirane skozi strastno tragično-romantično perspektivo na eni strani, kot od ljubezni, ki temelji na vzajemnem spoštovanju na drugi. Resnična ljubezen, pravi Alenka Zupančič, ni ne sublimna ne vsota želje in prijateljstva. Resnična ljubezen se rodi v spregi dostopnosti in transcendentnega, pomeni ohranjanje transcendentnega skozi samo dostopnost, natanko ta forma pa je tista, ki je na delu v komediji na ravni svojega pojma. Dobra komedija ni tista, ki sfero univerzalnega loči od sfere konkretnega, temveč tista, kjer posamično spodnaša neko univerzalnost. Kralj, ki misli, da je kralj.

Prvo poglavje, naslovljeno kot *Etika falosa*, si skozi razdelavo konceptov in argumentacijo prizadeva legitimirati predvsem to – zakaj komedija, zakaj danes toliko bolj, kaj je tisto, kar jo prepleta z mehanizmi politične moči in logiko seksualnosti. Avtor se pri tem opira na koncept falosa in na neki način bi začetek njegove knjige lahko razumeli kot poskus nadaljevanja *Poetike, Druge knjige*, na katero se Moder tudi sicer znatno sklicuje in ki jo Zupančičeva zaključí ravno s poglavjem o falosu (Apendiks (bistveni): falos). Nemara ne pretiravamo preveč, če v odsotnosti referiranja na temeljna dela, v katerih Lacan kroži okoli tistega, o čemer ni mogoče govoriti, tj. okoli ljubezni (Transfer, Še, Etika psihoanalize, Tesnoba), zapišemo tudi, da je bolj kot plod *komične ljubezni* Modrovo delo plod *ljubezni do komičnega*. Da je poudarek prej na ravni komedije kot na ljubezni, da bi samostalni in pridevnik v naslovu morala zamenjati mesto. Pa vendar, avtorju pomanjkanja primerov komične ljubezni ne moremo očitati, četudi (ali pa prav zato, ker) se v knjigi pojavijo kasneje in lahko pot do njih osmislijo skozi retroaktivno matrico ljubezenskega srečanja – ko prispemo do njih, se zdi, kakor da je bil vsak zavoj potreben in kakor da nas je vsak novi odstavek neizbežno vodil ravno tja.

Z označevalcem kastracije, ki vzpostavlja razmerje med človekom in njegovim užitkom, Moder tako začenja (in v izteku tudi sklene) utemeljevanje privilegiranega mesta komedije in njenih potencialnih učinkov v sferi političnega. Falos je kot označevalec manjkajočega člana v komediji vzpostavljen kot meso besede, ki je ni, utelešen v objektu predstavlja manifestacijo nečesa, kar je sicer neubesedljivo in deluje komično prek razkrivanja vrzeli v navidez harmonični celoti: komedija ima »specifično razmerje s falosom: falična je v tem pomenu, da je njena naloga razbiti 'urok falosa', njena naloga je falofanija kot prikaz, da razloček ne nastopi šele v (teološko mišljenem) razmerju med neskončnostjo kraljevega političnega telesa in banalnostjo kraljevega naravnega telesa, temveč že v nezadostnosti same fantazije o tem, da je mogoče kralja misliti kot enotnost dveh substanc« (str. 176). Z drugimi besedami, komedija je strukturirana na način, ki omogoča demistificirati siceršnjo zastrtost falosa, pokazati na inherentno ne-celost človeške eksistence in sproducirati neki nenadejani smisel, presenečenje, presežno satisfakcijo, ki se vzpostavi kot cilj, onkraj cilja; kot rezultat operacije, v kateri je zadovoljitev najdena, ravno če je cilj zgrešen; kot

harmonična disharmonija, ki najde satisfakcijo v spodletelosti; kot nepričakovan odgovor, ki nima svojega vprašanja. V tem kontekstu se odpre vprašanje človeške končnosti, ki jo komedija prikaže na specifičen način. Kot je nekje dejal Lacan, je tisto, kar nasmeje, pobeg življenja, in ne njegov triumf, dejstvo torej, da življenje uide vsem preprekam, (potencialno emancipatorni) eksces komičnih likov, ki nikakor ne morejo umreti ali – kot iz »občosti na delu« izpelje Zupančičeva: ne samo, da nismo neskončni, tudi končni nismo. Komični imperativ ne vodi do skladnosti, tako kot tudi komična ljubezen ni tista, kjer se vse lepo izide, temveč natanko tista, ki je je vselej preveč.

Od tu naprej so nesmisli kot smisli, ki presenetijo, najprej obravnavani skozi figuro dvornega norca. V naslovitvi vprašanja o razmerju med umetnostjo in oblastjo avtor kraljevega norca umesti na mesto kraljevega falosa – norčevim nesmisлом pripiše delovanje na osnovi načela »produktivnega nič«, ta pa se izkaže za potencialno subverzivno silo logike, ki ji norci notranje pripadajo. Specifično mesto, ki ga na strukturni ravni zasedajo dvorni norci in ki je edino mesto, od koder je možna distanca do kraljevega zakona, namreč na sebi še ni porok transformativnega učinkovanja. Smeh, ki zagotavlja distanco do ideologije, je ob hkratnem ustvarjanju pogojev, znotraj katerih nanjo svobodno pristanemo, zavajajoč in kot tak primer ideološke vpetosti par excellence. Norca na ravni svojega pojma tako najdemo šele v (falični) razsežnosti, kjer uteleša kraljevo kraljevost, v točki, v kateri je kralj več od kralja samega. Skozi formo mita, v katerem so dvorni norci sčasoma postali uveljavljene, sprejemljive figure, oropane moči proizvajanja spodletelo uspešnih učinkov, nam Moder subverzivnega norca predstavi v obliki norčevega žezla – v obliki ponazoritve ponovitve razcepa, ki ga med kraljem in kraljevskostjo uteleša že norčeva funkcija, v obliki, ki torej materializira ponovitve »geste razcepa znotraj Enega« (str. 88).

Lik Minijaza iz serije filmov o Austinu Powersu, nogavična lutka iz serije Parčkanje, Minidick iz Tretjega kamna od Sonca, rokav iz predstave Slava's Snow Show, Shakespearov 20. sonet, film Nekateri so za vroče ... vse to so primeri, v katerih Moder identificira in analizira sodobne modre norce in v katerih naslovi ter interpretativno razdela tisti (komični) del preveč oz. »minisebstvo« kot način komike faličnega objekta. Z analizo filma Lady Eve se naposled vrne do koncepta komične ljubezni in premisleka o transformativni moči komedije in njenih učinkov, ki so »navsezadnje lahko bistveno bolj daljnosežni in koreniti, kakor so učinki neposrednih političnih akcij« (str. 167). Norčovo dejanje, ki razkrije inherentno nezadostnost kraljevega, je v pretiravanju in natančno kot pretirano subverzivno ravno zato, ker nam v trenutku spodmakne tla pod nogami ter v tej gesti sopostavi in naredi vidni obe plati Möbiusovega traku. Dojemanje sublimnega in banalnega objekta na isti strani pa je po besedah Zupančičeve natanko formula padca v ljubezen, oblika strukture, ki med banalnim objektom in objektom želje vzpostavi minimalno razliko ter v slednji prepozna tisto razsežnost Drugega, ki jo ljubimo. In tisto, kar nenazadnje v ljubezni tudi dajemo – tisto, česar nimamo. Kakor je to nekje izvrstno artikuliral Schuster: ljubezen je stvar medsebojno kompatibilnih simptomov. Je interobjektivna igra, ki dialoško srečanje nadomesti z monološkim – tisti, ki ljubi, nisem jaz, temveč ono, in tisto, kar ljubim, nisi ti, temveč tisto v tebi, več od tebe. Via Lacan: želim si te, četudi tega ne vem; še drugače: vedeti, kaj bo naredil tvoj partner, ni dokaz ljubezni.

V izpeljavi, skozi katero se giblje med dvema objektoma, ljubezen – ki zahteva ljubezen in zahteva jo Še – svojo roko ponovno iztegne proti komediji, ki se ji iz druge smeri približa prek mehanizma delovanja, ki ni mehanizem želje, temveč mehanizem gona. Ljubezen sublimacija je zato, kot zapiše Zupančičeva, natanko desublimacija, ki humanizira užitek in ki se pojavi v vrzeli med tem, kar vidimo, in tem, kar dobimo. Njen zapis, ki ljubezen še jasneje združi s komedijo in ki pravi, da se ljubezen ne konča v trenutku, ko se zmerjamo, varamo, žalimo ..., temveč takrat, ko to niti malo ni več smešno, pa lahko poskusimo neposredno prenesti še na raven političnega. Sedanji slovenski premier Miro Cerar je v nekem intervjuju dejal, da si kot predsednik vlade še dovoli humor, vendar mora biti pri svoji funkciji predvsem resen – gre pač za resne stvari. Mar ne bi mogli reči, da se politika ne konča takrat, ko se začnemo šaliti, temveč tedaj, ko ves humor ni niti malo več resen? Moder bi verjetno pripomnil, da je to takrat, ko sodobni norec ostane brez svojega žezla.