

PONAVLJANJE

ALENKA ZUPANČIČ

»Hegel pripominja nekje, da se vsa velika svetovnozgodovinska dejstva in osebe pojavljajo tako rekoč dvakrat. Pozabil je pristaviti: prvič kot tragedija, drugič kot farsa.«¹

Ta odlomek lepo povzema dve osnovni osišči pričujočega teksta. Filozofski (in psihoanalitični) koncept ponavljanja ter – malo bolj ob strani, pa vendar – vprašanje komičnega in mesta ponavljanja v njem. Ponavljanje je seveda tehnika, ki jo komedija s pridom in na veliko uporablja. Toda ta bližina komedije in ponavljanja nemara ni zgolj tehnična (lahko bi rekli tudi: tehnika nikoli ni »*zgolj* tehnika«). Kot hrbtna stran ponavljanja v smislu komične tehnike obstaja neka specifična ponovitev, ki je *konstitutivna* za žanr komedije kot tak. In lahko bi rekli, da je prav ta konstitutivna raven tista, zaradi katere komedija ni zgolj anekdotični problem filozofije, temveč je tudi imanentno filozofski problem. A da bi na koncu prišli do tega, bomo izhajali iz filozofskih zastavkov problema ponavljanja.

Morda ni pretirana teza, da je »odkritje« ponavljanja oziroma neke specifične dimenzije ponavljanja eden tistih Dogodkov, ki inavgurirajo sodobno filozofijo in dajejo tej oznaki njen pomen. Za začetek lahko omenimo Marxa in znameniti prvi razdelek njegovega zgoraj citiranega spisa »Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta«, kjer je v ospredju prav vprašanje ponavljanja. Potem so tu seveda Nietzsche, Kierkegaard in Freud, od katerih se je vsak na svoj način obrnil k pojmu ponavljanja, da bi razvil nek ključni aspekt svoje misli. Kasneje, že v polnem razmahu 20. stoletja, sledi Lacanova vrnitev k Freudu in promocija koncepta ponavljanja v enega od

¹ Karl Marx, »Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta«, v *Izbrana dela*, III. zv. Cankarjeva založba, Ljubljana 1979, str. 452.

»štirih temeljnih konceptov psihoanalize« (seminar s tem naslovom je iz leta 1964). In pa seveda Deleuzova vrnitev k Nietzscheju, njegovo verjetno najbolj dodelano in »sistematično« filozofsko delo *Razlika in ponavljanje* (*Différence et répétition*, ki izide leta 1968).

Med temi projekti seveda obstajajo velike, celo povsem nespravljive razlike. A obstaja tudi neka skupna točka: ponavlja v vseh nastopa kot v temelju različno od logike reprezentacije, predstavljanja. Pri Deleuzu to prejeme obliko odkrite konceptualne vojne: ponavljanje proti reprezentaciji. Psihoanaliza po drugi strani nikoli ni opustila teme reprezentacije, temveč jo je obdelala na novo in v precej presenetljivi smeri. Hkrati pa je tudi pokazala njeno mejo, tako v praksi kot v teoriji: Freud je kmalu odkril, da obstaja neka meja tega, kar je mogoče v analizi doseči po poti spominjanja in interpretacije (ki jo je najprej postavil za temeljni orodji psihoanalize). Le-ta nas sicer lahko pripelje ta zelo daleč, vendar pa obstajajo določene točke, ki se jim je mogoče približati in se spoprijeti z njimi samo po poti ponavljanja.

Med tragedijo in farso

Marxovi razmisleki v omenjenem 1. razdelku »Osemnajstega brumairea« niso slaba pot za vstop v kompleksno problematiko pojma ponavljanja. Čeprav sam Marx nikakor ne poda neke teorije ponavljanja, pa njegove opazke lepo zaznamujejo določene ključne točke, ki se bodo pojavljale v sodobnih koncepcijah ponavljanja. V razmisleku, ki sledi uvodni opazki o Heglu in ponavljanju, Marx izpostavi tri elemente. Na eni strani imamo tako dva različna tipa ponovitve (od katerih je le eden »farsa«), na drugi strani pa radikalni prelom s ponovitvijo – toda prelom, ki nas, paradokсно, vrže v nekakšno prisilo ponavljanja v čisti obliki.

Osnovno Marxovo vprašanje v »Osemnajstem brumairu« seveda ni v tem, koliko je ponovitev smešna, temveč v tem, ali in koliko ji uspe, da je kot ponovitev hkrati mesto/nosilka nečesa novega, koliko je skratka ponovitev lahko hkrati prelom (z danim oz. s preteklostjo). Tako imamo na eni strani revolucionarna obdobja, ki »zaklinjajo duhove preteklosti, naj jim služijo, si izposojajo njihova imena in kostume, da bi v tej stari častitljivi preobleki in v tem izposojenem jeziku uprizorili nov prizor svetovne zgodovine.«² Ponavljanje starih imen, bojnih krikov in kostumov je lahko način, kako se previdno vzpostavlja nekaj novega. V pojmih Alaina Badiouja bi lahko rekli, da gre tu za ponavljanje »sledi dogodka«, ki v novih okoliščinah oživi njegovo emanci-

² *Ibid.*, str. 453.

patorno moč.³ Tu je torej ponovitev v funkciji novega, obujanje mrtvih služi temu, »da bi znova našli duha revolucije, ne pa da bi povzročili, da bi spet hodila okoli kot strašilo«⁴. Na drugi strani pa obstajajo prazne ponovitve, ki jih opisuje drugi del tega stavka, »strašila« (in »farse«), kot prototip katerih Marxu nastopa »februarska revolucija« in čas po njej: »V letih 1848–1851 je hodilo naokoli le strašilo stare revolucije.«⁵ Meščanska revolucija, vzpon Napoleonovega nečaka, »druga republika« – tu skratka Marx vidi ponovitev kot strašilo oziroma kot farso.

Že iz tega kratkega povzetka je razvidno, da pri vprašanju farsičnosti pravzaprav ne gre za razmerje med prvo pojavitvijo (kot izvirnikom) in ponovitvijo, temveč za razmerje med dvema tipoma ponovitve in morebitno izvirnostjo, ki jo implicirata. Pri, recimo temu tako, »dobri« obliki ponovitve, je stara forma ponovljena v funkciji produkcije novega. Prav to manjka pri »slabih ponovitvah« (kakršna je bila februarska revolucija). In ne le, da slednje ne proizvedejo ničesar novega, pač pa uporabijo samo formo novega – tj. formo revolucije – za to, da bi bolje perpetuirale isto osnovno buržoazno vsebino. In v razmerju do tega bi lahko farso videli kot nekakšno ponovitev ponovitve. Drugače rečeno: kolikor je bila ponovitev forma revolucij, ki so skoznjo uspele uveljaviti novega duha oz. novo vsebino, toliko bi lahko rekli, da je farsa (kakršna je bila februarska revolucija), v osnovi ponovitev forme revolucije, v službi perpetuiranja iste temeljne buržoazne vsebine. Meščanstvo je nastalo z revolucijo (ki je bila »prava revolucija« – v smislu, da je vključevala realno modifikacijo družbenih razmerij), hkrati pa revolucijo (tokrat »prazno«) potrebuje kot formo svojega perpetuiranja; meščanski red obstaja tako, da se vseskozi revolucionarizira. Glede na to, kako zelo se v marksistični tradiciji pojem revolucije povezuje s pojmom proletariata, je prav zanimivo znova prebrati te strani »Osemnajstega brumaira«, ki revolucijo obravnavajo kot izrazito meščansko formo: meščanstvo se je rodilo z revolucijo in za svoj nadaljnji razvoj potrebovalo novih in novih revolucij. Kar je po Marxu značilno za te meščanske revolucije, je to, čemur bi v danes popularnem najstniškem žargonu rekli, da »ful dogaja«, skratka neka spektakularna in vročična aktivnost:

Buržoazne revolucije, kakršne so bile revolucije 18. stoletja, drve hitreje od uspeha do uspeha, njihovi dramatični efekti prekašajo drug drugega, ljudje in stvari se zdijo vkovani v bleščeče briljante, ekstaza je duh,

³ Za več o tem pojmovanju ponavljanja sledi dogodka glej Alain Badiou, *Logiques des mondes*, Seuil, Pariz 2006.

⁴ »Osemnajsti brumaire«, str. 454.

⁵ *Ibid.*

ki preveva sleherni dan; toda kratkotrajne so, kmalu dosežejo vrhunec in dolgotrajen maček se polasti družbe, preden se nauči trezno prisvajati rezultate svojega obdobja notranjega viharja in zagona.⁶

Temu Marx postavlja nasproti proletarske revolucije kot revolucije prihodnosti – ne le v časovnem pomenu besede, temveč tudi in predvsem strukturno, torej kot nekaj, kar radikalno prelomi z logiko ponavljanja preteklosti za potrebe sedanjosti ali v interesu prihodnosti. Marxova stava je revolucija, ki ni in ne more oz. ne sme biti ponovitev.

Kot se glasi slavni odlomek:

Socialna revolucija 19. stoletja ne more črpati svoje poezije iz preteklosti, temveč le iz prihodnosti. Ne more se začeti, dokler se ne otrese vse prazne vere v preteklost. Prejšnjim revolucijam so bili potrebni spomini na minule dni svetovne zgodovine, da so se lahko opajale s svojo lastno vsebino. Revolucija 19. stoletja pa mora pustiti mrtvim, da pokopljejo svoje mrtvake, če se hoče dokopati do svoje lastne vsebine.⁷

Za novo revolucijo torej ponavljanje ne more več biti način, preko in s pomočjo katerega realizira svojo novost, svoj prelom, drugost tega, kar prinaša. Ne more se obleči v stare kostume in ponavljati preteklih fraz, da bi »izpolnila nalogo svojega časa«, kot je to lahko storila revolucija l. 1789. Nova revolucija bo enkrat za vselej presekala s krogom zgodovinskega ponavljanja.

Toda *realnost* proletarskih revolucij, kot jo opisuje Marx, je precej drugačna. Prej se namreč zdi, da ponavljanje tu podivja, kot je razvidno iz sledečega citata, ki bo tudi naš zadnji:

Nasprotno pa proletarske revolucije, kakršne so revolucije 19. stoletja, nepretrgoma kritizirajo same sebe, se neprenehoma ustavljajo v svojem lastnem toku, povračajo se k na videz doseženemu, da bi začele spet znova, rogajo se neusmiljeno-temeljito polovičarstvu, šibkosti in klavrnosti svojih prvih poskusov, zdi se, da mečejo svojega nasprotnika le zato ob tla, da bi se napil iz zemlje novih moči in da bi nato še ogromnejši znova vstal proti njim...⁸

Tu presenetljivo naletimo na neko paradokсно prisilo ponavljanja, kot

⁶ *Ibid.*, str. 456.

⁷ *Ibid.*, str. 455–6.

⁸ *Ibid.*, str. 456–7.

da bi nas imperativ prekinitve s ponavljanjem (»naj mrtvi pokopljejo svoje mrtve«) šele zares postavil v nujnost ponavljanja v čisti obliki, kot da bi šele »onstran ponavljanja« (kot ponavljanja preteklosti) prišli do same kvinteseence ponavljanja, ponavljanja, ki ponavlja (in s tem diferencira) *samo sebe*. Ta prehod, katerega logiko nakazuje Marxov tekst, prehod od »ponavljanja nujnega« k »nujnosti ponavljanja«, od nujnosti ponovljenega k ponovitvi kot nujnosti, dejansko opisuje nek pomemben aspekt tega, kaj se s temo ponavljanja zgodi v post-heglovskem delu 19. stoletja, kjer se kot tema ne le premakne v središče, pač pa se tudi šele zares vzpostavi kot samostojni konceptualni problem. Podobno velja za druge elemente, ki smo jih oplazili v tem uvodnem preletu »Osemnajstega brumaira«: na primer vprašanje različnih modusov ponavljanja in vprašanje ponavljanja v razmerju do novega.

Toda preden zapustimo Marxa, naj v kontekstu zadnjega citata izpostavimo še eno pomembno točko. Vidimo lahko, kako se v ponavljanju, ki ga opisuje (z navidez brezupnimi spopadi revolucije z neprimerljivo močnejšim nasprotnikom) zarisuje tudi neka specifična komična dimenzija, ki je povsem drugačna od tiste, katero Marx opiše z besedo »farsa«. Ne gre za prazno ponavljanje kot revolucijo v službi perpetuiranja danega, temveč za trmoglavo prizadevanje, da bi dosegli svoje navkljub še tako slabim možnostim – prizadevanje, ki zaradi svojega ponavljanja izgubi značaj herojskega in stopi na področje, ki je bližje komičnemu. Pa ne morda zato, ker mu poskus vsakič znova spodleti, temveč nasprotno zato, ker *vztraja* še naprej in naprej.

Deleuze in Lacan

Čas je, da zagrizemo v bolj kompleksna konceptualna vprašanja ponavljanja, kar bomo storili v prvi vrsti prek Deleuza in Lacana. In začeli z Deleuzom, z njegovo *Différence et répétition*. Ne »Bit in čas«, ne »Bit in nič«, ne morebiti »Bit in dogodek«, temveč »Razlika in ponavljanje«, pri čemer ta premik, ta preglasitev biti v razliko nikakor ni slučajna. Osnovno poanto Deleuzove knjige bi namreč lahko povzeli z dvema tezama:

- 1) bit, in to edina (in enoglasna) bit, je razlika.
- 2) edini resnični dostop do biti-razlike je ponavljanje (v nasprotju z reprezentacijo).

Če poskušamo na kratko eksplicirati ti dve, zelo zgoščeni tezi, bo morda najlažje, če izhajamo iz Deleuzovega razmerja do Kierkegaarda in njegovega pojmovanja ponovitve. Deleuze namreč začne z nekim izrazito kierkegaardovskim poudarkom, nato pa svoj projekt razvija v določenem odmiku od njega (in bližje Nietzscheju).

Kierkegaardovski dispozitiv, če ga oklestimo na minimum, opredeljujeta dve ravni. Prvo raven povzema teza, da ponovitve ni (Kierkegaardov junak, ki se odpravi po poti poskusa ponovitve, na vsakem koraku naleti na njegovo radikalno nemožnost), skupaj z materialističnim obratom te teze, ki ga formulira že Kierkegaard sam: *ponavlja se (zgolj) nemožnost ponovitve*.⁹ To je prva raven. Druga raven pa je to, kar Kierkegaard zariše na horizontu, namreč Ponovitev kot pripadajočo redu transcendentnega. Obstaja upanje na ponovitev Trenutka (v njegovi enkratnosti, singularnosti, izjemnosti) in to upanje spada k tretjemu izmed slavnih kierkegaardovskih krogov estetskega, etičnega in religioznega. Ponovitev ne pripada redu zakonov in zakonitosti, naj bo naravnih, estetskih ali etičnih; pod zakoni ponovitev ni mogoča – ponovitev pripada redu čudeža.

Če ta skelet Kierkegaardove razprave uporabimo za odnosno opredelitev Deleuzove pozicije, bi slednjo lahko opisali takole: čeprav ohranja idejo, da je ponovitev tuja vsakemu zakonu in spada v red čudeža, pa zavrne preostali del Kierkegaardovega drugega koraka, ki to naveže na transcendentno. Namesto Kierkegaardovega drugega koraka (druge ravni), Deleuze predlaga neke vrste afirmacijo prvega, afirmacijo, ki bo osvobodila to, kar je v njem vselej že pozitivno. To pomeni: da, res je, ponavlja se sama nemožnost ponovitve, toda namesto, da to (skozi prizmo logike reprezentacije) vidimo zgolj negativno, se pravi kot ponavljanje, ki ga motivira nemožnost/neuspeh, moramo tu še dodatno zasukati perspektivo. In ugledati tisto, kar se v tem vendarle uspe ponoviti, kar se nenehno ponavlja in za kar bi lahko celo rekli, da se ne uspe *ne* ponoviti: namreč razlika. Edino, kar se ponavlja, je sama razlika. Razlika je tisto pozitivno, ekscesivno neuspeha ponovitve. Je tisto, v čemer se njen navidezni neuspeh izkaže za uspeh. Od tod Deleuzova nadaljnja teza: motor, gonilo ponavljanja ni neuspeh, pomanjkljivost, spodletelost, temveč čista ekscesivna pozitivnost produkcije razlik, ki tvori neke vrste Deleuzovski »primarni proces«. Razlika je eksces, ki ponavlja samega sebe. V tem smislu razlika tudi ni sekundarni (pa čeprav pozitivni) produkt neuspeha, temveč je strogo vzeto prvotna, je pred neuspehom, katerega referenca sta identiteta ali podobnost, pri čemer pa slednji obstajata zgolj na podlagi in izhajajoč iz razlike.

Identiteta, podobnost, istost, eno – vse to so sekundarne kategorije, ki po Deleuzu ne omogočajo misliti razlike, temveč so same *proizvod* (dela) razlike in mišljenja razlike, njegov učinek. Toda če identiteta, podobnost, istost niso ne pogoj biti razlike, ne pogoj mišljenja razlike, pa so pogoj njene re-

⁹ Sören Kierkegaard, »Ponovitev«, v: *Ponovitev, Filozofske drobtinice ali drobci filozofije*, Slovenska matica, Ljubljana 1987, str. 173.

prezentacije. Reprezentacija razlike nujno izhaja iz kategorij identitete, podobnosti, istega (ter nadalje vpokliče operacije analogije in opozicije); toda reprezentacija s tem, da ponudi koncept razlike, izžene razliko iz samega koncepta. Razlika, ki ustreza ravni reprezentacije, je vselej zunanja razlika. V reprezentaciji razlika nastopi kot razlika med dvema identitetama, medtem kot bi Deleuze rad prišel do notranje razlike, ki je pred identiteto. Sem pa vodi razmislek ponavljanja v njegovi radikalnosti.

V tem je po Deleuzu že Nietzschejeva kopernikanska revolucija, tako bere njegov koncept večnega vračanja: razlika se ne vrtili okoli istega in ne izhaja iz njega, temveč se, nasprotno, isto vrtili okoli razlike in izhaja iz nje kot sekundarni fenomen. Toda ponavljanje sámo ni takšno (ni večno vračanje) že na sebi oz. v celoti: samo ponavljanje nosi v sebi oziroma razpade na različne momente, skozi katere ponavljanje na nek način odpravi svojo lastno »slabo« dinamiko in afirmira »dobro«.

Dinamika in logika ponovitve tako pri Deleuzu razpadeta na tri različne momente ponovitve, tri časovnosti ponovitve, ki pa so hkrati tudi trije različni tipi ponovitve. Ti trije momenti na neki mnogo bolj razviti konceptualni ravni ustrezajo trojni matrici, ki smo jo izpostavili ob Marxu. Eno je ponovitev v časovnem modusu »Prej« (*Avant*), torej v razmerju do preteklosti, ponovitev nečesa, kar je že bilo, mehanična, stereotipna ponovitev, »gola« (*nue*) ponovitev, ki ne prinese ničesar novega in ničesar ne spremeni. Deluje preko primanjkljaja (*par défaut*), neuspeha. Subjekt je soočen s to ponovitvijo, kadar je neko dejanje zanj absolutno preveliko. Druga ponovitev je ponovitev, ki vselej nastopa v neki preobleki, katere časovni modus je »Medtem« (*Pendant*) in ki prav kot ponovitev v svet vnese neko spremembo (metamorfozo). Tu subjekt postane dorasel, »enak« svojemu dejanju in metamorfozi, ki jo implicira. Tretja ponovitev implicira modus prihodnosti oz. tistega, kar prihaja (*Avenir*). V tem modusu ponovitev loči tisto, kar je nastalo, produkt, od njegovih pogojev in njegove geneze, afirmira ga kot nepogojeno in onstran kakršnegakoli subjekta, kot povsem samostojno entiteto, ki je utelešenje novosti ponovitve, ponovitve kot novosti.¹⁰

Prvi moment Deleuze opredeli kot komični, drugi kot tragični, pri čemer še poudari, da »prva dva momenta nista samostojna in obstajata le za tretjega, onstran komičnega in tragičnega: dramatično ponovitev v produkciji novega, ki izključi junaka kot takega.«¹¹ Deleuze se tu tudi sam naveže na Marxa in pove, da je obrnil njegov vrstni red: v okviru celotne dinamike

¹⁰ Prim. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Pariz 2000 [1968], str. 121–123.

¹¹ *Ibid.*, str. 123.

ponavljanja pride komedija (mehanična, stereotipna ponovitev) pred tragedijo (ponovitev kot metamorfoza). Nato pa doda neko ključno dopolnilo:

Toda če prva dva elementa prejmeta neko abstraktno neodvisnost oz. postaneta *žanra*, potem komično pride za tragičnim žanrom, kot da bi neuspeh metamorfoze, povzdignjen v absolut, predpostavljal neko pravadno že izvršeno metamorfozo.¹²

Drugače rečeno, pri komediji kot žanru ne gre enostavno za spodletelost (neuspeh), za junakove absurdne in trmoglave, »mehanične« poskuse, da bi dosegel nekaj, čemur nikakor ni dorasel. Pač pa komedija deluje na ozadju nečesa, kar je vselej-že uspelo, in črpa svojo moč iz slednjega. Ta opazka ni pomembna le zato, ker nakazuje neko pomembno možnost, ki smo jo nakazali v uvodu – namreč možnost, da je ponovitev *konstitutivna* za komični žanr kot tak –, temveč tudi zato, ker lahko z njeno pomočjo vsaj do neke mere rešimo tisto, kar je v Deleuzovem prikazu razlike med tragično in komično ponovitvijo precej problematično. Podrobnejši razmislek o komediji namreč pokaže, da se slednja v pretežni meri giblje v modusu uspeha in neke paradoksnе posrečenosti, na pa enostavno v registru neuspeha in junakove nedoraslosti dejanju.¹³ Lahko da je naloga za junaka mnogo prevelika in dogajanje polno nesporazumov, namenov, ki se izjalovijo ipd., toda komedijo vendarle v največji meri poganja tisto, kar skozi vsa ta zgrešena srečanje nezogibno (in presenetljivo) *uspe*. Komedija dejansko predpostavlja realizacijo (že izvršeno metamorfozo) in ne sestoji zgolj v brezupnih, praznih poskusih in prizadevanjih. Po drugi strani pa je tudi kar zadeva tragedijo nekoliko problematična trditev, da je tragični junak dorasel svojemu dejanju. Tudi če pustimo ob strani tragedijo, kakršna je *Hamlet*, ki je v celoti zgrajena okoli dejstva, da naslovni junak ni »dorasel« svojemu dejanju, in se omejimo na bolj pogost tip tragičnih junakov in junakinj, ki pogosto odločno delujejo, ostaja neko ključno dejstvo: v njihovih dejanjih je vselej nekaj, kar jih absolutno presega oz. jim uhaja, tj. nekaj, čemur nikoli niso povsem »dorasli« in kar konec koncev postane vzrok njihove tragedije.

Poglejmo si sedaj nekoliko podrobneje tretji modus ponovitve, ki ji Deleuz pripíše celotni pomen Nietzschejevega večnega vračanja. V njem lahko – spet na neki mnogo kompleksnejši konceptualni ravni – prepoznamo Marxovo diagnozo notranje neusmiljenosti, »terorja« revolucionarnega ponavljanja. Videli smo že, da večno vračanje ne more pomeniti večnega vra-

¹² *Ibid.*

¹³ Za več o tem glej Alenka Zupančič, *Poetika. Druga knjiga*, Analecta, Ljubljana 2004.

čanja istega, temveč vključuje nek dodatni obrat: edina istost je konstitutivna razlika samega vračanja. S tem je povezan Deleuzov veliki izum v povezavi s tem nietzschejanskim pojmom, namreč izum *selektivnosti* večnega vračanja. Ne le, da pri tem pojmu ne gre za to, da se večno vrača vse (kar je kdaj bilo), pač pa nasprotno zadeva nek tip ponovitve, ki skozi samo ponavljanje aktivno izmetuje vse, kar pripada ponovitvi kot taki (prvemu in drugemu modusu ponovitve).

Pogoj dejanja, ki ga tvori primanjkljaj (*par default*), se ne vrne, pogoj dejavnika prek metamorfoze se ne vrne: vrne se zgolj *nepogojeno* v produktu kot večno vračanje. Izmetujoča in selektivna sila večnega vračanja, njegova centrifugalna sila razporedi ponavljanje v tri čase pseudo-cikla, hkrati pa naredi, da se prvi dve ponovitvi ne vrmeta več [...]. Negativno, podobno, analogno so ponovitve, toda te se ne vrnejo, za vedno jih je izgnalo kolo večnega vračanja.¹⁴

Oziroma, kot to še drugače formulira Deleuze: kolo v večnem vračanju je hkrati produkcija ponavljanja izhajajoč iz razlike in selekcija razlike izhajajoč iz ponavljanja. Če upoštevamo navezavo ponavljanja in razlike, bi lahko rekli, da gre za ponovitev kot notranjo diferenciacijo/čistko Razlike. V neke vrste politični karikaturi bi lahko Deleuzevo branje Nietzscheja v tem oziru opredelili kot »Stalin proti Mao-Ze-Tungu« – ne: »naj cveti tisoč cvetov razlike!«, temveč: »naj v notranji diferenciaciji razlike izginejo vse nepravde razlike na račun tiste edine, ki je realna!« Deleuzova obravnava razlike v *Razliki in ponavljanju* je dejansko več svetlobnih let daleč od sodobnega politično-ideološkega opevanja razlik, s katerim se pogosto povezuje njegovo filozofijo.

Dikcija je na trenutke še močnejša: Deleuze govori o »dokončni eliminaciji«. Najdemo pa tudi tale stavek: »Ne le, da večno vračanje ne naredi, da se vse vrne, temveč pogubi tiste, ki ne prenesejo njegovega preizkusa.«¹⁵ Strogo konceptualno vzeto je ta stavek povsem nesmiseln, saj Deleuze večno vračanje že v načelu postavlja onstran vsega, kar lahko imenujemo jaz, subjekt, junak, človek, oseba. Svet večnega vračanja je »svet neosebni individualnosti in predindividualnih singularnosti«¹⁶, v katerem dikcija herojskega prestajanja preizkusa nima kaj iskati. To kaže na neko zagato samih Deleuzovih izpeljav: Deleuze zadeve postavi tako, da neka povsem neosebna, asubjektivna sila (»večno vračanje«) z železno nujnostjo skrbi za realizacijo cele vrste

¹⁴ *Différence et répétition*, str. 379–80.

¹⁵ *Ibid.*, str. 382.

¹⁶ *Ibid.*, str. 382.

predikatov, preferenca katerih pa je še kako vkopana v močan subjektivni (in politični) kontekst in držo (horizontalno-rizomatsko proti vertikalno-hierarhičnemu, pozitivni presežek proti negativnosti in manku, množstvo proti enemu, nomadsko proti statičnemu, različno proti podobnemu oz. identičnemu, izjemno proti običajnemu ...) Z opozorilom na subjektivno določenost tega seznama ne merimo enostavno na to, da bi spodkopali njegovo objektivno veljavnost. Zadržek se umešča drugam in bi ga lahko formulirali takole: ali je mogoče zgoraj omenjene predikate enostavno predati v roke neki asubjektivni, nevtralni sili, ki jih bo realizirala po svoji notranji nujnosti, ne da bi hkrati izgubili prav tisti odločilni rob, ki jim daje težo in ostrino (in ki je »subjektiven« v smislu *odločitve* za nekaj)? Nasprotovanje oziroma izvzetje področju zakonov, ki tako močno opredeljuje Deleuzov projekt, namreč na ta način kulminira v vladavini *absolutnega* zakona, zakona kot stvari na sebi, ki vlada skozi neposredno nujnost. Zgoraj naštetih »dobrih« predikati bodo realizirani s pomočjo te absolutne nujnosti in zdi se, da nič ne more preprečiti te realizacije.

Centrifugalna sila ponovitve v njeni najradikalnejši obliki torej ne le vnese razliko v samo osrčje ponavljanja, temveč to razliko tudi realizira, in sicer tako, da samo ponavljanje iztrga ponovitvi; oziroma tako, da tisto novo iztrga mehanizmu ponavljanja, ki ga je proizvedlo. To je tista raven Deleuza, ki bi jo lahko opredelili kot koncept-projekt, ki ni nič manj kot projekt realizirane ontologije (»Ponavljanje [v svojem tretjem pomenu] je edina realizirana Ontologija, *se pravi* enoglasnost biti«¹⁷). Razlika je prvotna in je edina bit, hkrati pa jo je potrebno šele realizirati, kar pomeni *ponoviti* in s tem ločiti od vsega tistega metafizično-dialektičnega spremstva, ki tvori zgodovino biti in mišljenja o njej. Ta moment imperativa realizacije realnega oz. realizacije ontologije pri Deleuzu je intriganten, a ga tu, skupaj z njegovimi problemi, puščamo ob strani.

Če se sedaj obrnemo k Lacanu, se seveda najprej pojavi vprašanje njegovega razmerja do teze o prvotnosti razlike. Na nek način je seveda to tudi Lacanova teza. Pa vendar obstaja neka pomembna razlika: za Lacana je prvotnost razlike prvotnost simbolnega reza, medtem ko za Deleuza, in zlasti Deleuza *Razlike in ponavljanja*, tista prvotna in temeljna razlika nastopa kot realna, celo kot edino realno. Sploh je – če govorimo o avtorju, ki je med drugim avtor teksta »Po čem prepoznamo strukturalizem?«, kjer kot prvi kriterij postavi odkritje Simbolnega – zelo nenavadno, da celotna *Razlika in ponavljanje* pravzaprav čisto dobro shaja samo s pojmom realnega in imagi-

¹⁷ *Ibid.*, str. 387.

narnega. Morda bi lahko to pojasnili tako, da je Deleuzov projekt tu na nek način prav v ukinitvi razlike med realnim in simbolnim, da skratka vključuje nekakšno »realizacijo simbolnega« oziroma gibanje, v katerem simbolno postaja realno.¹⁸ S tem je povezano tudi dejstvo, da je Deleuzovo realno precej drugačno od Lacanovega: medtem ko se pri Deleuzu konec koncev nanaša na kozmično celoto kot notranje produktivno samo-razlikujočo se substanco, se pravi na proces postajanja, pa pri Lacanu realno ni ne substanca ne proces. Prej je nekaj, kar prekine proces, nekaj, kar je bližje zapreki ali zagati; je neka nemožnost v sami strukturi polja realnosti.

Toda prvotnost simbolnega pri Lacanu ne pomeni, da se iz njega postopoma razvijeta realno in imaginarno. Vsi trije vzniknejo hkrati, kar lahko nemara najbolj učinkovito predočimo z nekim Lacanovim lastnim primerom, ki je sicer dobro znan, a iz katerega se da še kaj potegniti. V *Seminarju XI* se Lacan skliče na dialektiko krika in tišine ter zapiše: »Krik se ne zariše na ozadju tišine, temveč nasprotno naredi, da vznikne kot tišina.«¹⁹ Lacan to reče v nekem kontekstu, ki je med drugim kontekst vprašanja ozadja kot temelja, in z zgornjo opazko učinkovito odslovi samo logiko iskanja temelja. Tisto, kar se ob tem primeru ponavadi spregleda, pa je, da pri vsem skupaj ne gre zgolj za dialektiko dveh elementov, pač pa imamo že takoj opravka s tremi. Katerimi?

V vlogi krika je označevalec kot nosilec simbolne zareze. Ozadje, ki ga vzpostavi s tem rezom in ki se iz kasnejše perspektive lahko kaže kot izgubljena prvobitna Enost, je imaginarno. Učinek same simbolne zareze, torej konsistenca reza kot takega, pa je realno. Odprtina, »zev«, ki jo simbolno pusti v tem, kar konstituira, ko se konstituira, tvori (edino) realno. Realno je zagata, razcep v samem jedru simbolne strukture. To tudi pomeni, da niso vse razlike simbolne, pa čeprav so vse odvisne od nastopa simbolnega reza.

Lahko bi rekli, da trije Lacanovi registri simbolnega, imaginarnega in realnega ustrezajo trem različnim tipom ponavljanja. Shematično rečeno: imaginarno je register ponavljanja kot podobnosti; simbolno je register ponavljanja kot identitete/identičnosti (ki se razlikuje od podobnosti in praviloma sloni na eni sami, singularni potezi); realno pa je register ponavljanja kot naključja, prekinitve, presenečenja (lahko bi tudi rekli: istega kot novosti). V psihoanalitični praksi imaginarno ne igra bistvene vloge, medtem kot sta simbolno in realno v središču njenega delovanja.

¹⁸ Zelo neposredna konsekvence tega je prominentnost psihoze na sploh in shizofrenije posebej v Deleuzovem univerzumu: psihoza implicira prav to, da simbolna razmerja nastopijo kot realna – podobno kot denimo »živci« in »kozmični žarki« v primeru predsednika Schreberja.

¹⁹ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Analecta, Ljubljana 1996, str. 29.

Lacan, kot je znano, razvije razliko med tipoma ponavljanja, ki sta lastna tema dvema registroma, s pomočjo nekega specifičnega branja aristotelске razlike med *tyche* in *automaton*. *Automaton* sodi k simbolnemu registru in se nanaša na avtomatično plat ponavljanja, na ponovljivost znakov, kot tudi na tistemu ponavljanju zadovoljitve, ki je značilno za načelo ugodja. *Tyche* pa po drugi strani implicira kontingenco, naključje, koincidenco, tj. ponavljanje, kakršno je na delu v gonu (in kot obstaja onstran načela ugodja) in ki izhaja iz kontingentnega srečanja z realnim. To Lacanovo izpeljavo (ki jo razvije v *Seminarju XI*) se pogosto bere tako, kot da zoperstavlja oba členu in poudarja »dobro« *tyche* nasproti »slabemu« *automaton*. Vendar je v tem oziru Mladen Dolar predlagal precej zanimivejši in konceptualno prepričljivejši način, kako razumeti razmerje med obema ponavljanjema, način, ki je poleg tega zelo blizu razmerju med simbolnim in realnim, kakor smo ga orisali zgoraj s pomočjo primera krika in tišine.

Vendar pa je ključna poanta v tem, da enega in drugega ne smemo brati kot dveh vrst ponavljanja, ki bi bili postavljeni na dve različni ravni – obstajata le skupaj in v vzajemni prepletenosti. Najenostavneje rečeno, *tyche* je vrzel v *automaton*. V zarezi med eno ponovitvijo in naslednjo se že proizvede košček realnega. V vsakem ponavljanju vselej v minimalni obliki vznikne nekaj, kar se izmika simbolizaciji kot mehanizmu ponavljanja znakov – vznikne kontingentni objekt, ki kviri čisto ponavljanje istega, tako da isto, ki se vrača, nikoli ni čisto isto, čeprav ga ne moremo razločiti od predhodne ponovitve po nobeni pozitivni lastnosti ali razločevalni potezi. Kontingentni drobec naseljuje samo vrzel, proizvede se v vrzeli, in ta drobec, ki ga ni mogoče zaznati ali opisati, je tvarina, ki jo s kar največjim pridom uporablja komedija.²⁰

Tezo, da je *tyche* zev v *automaton*, dejansko v veliki meri podpira obstoj komedije, ki se napaja pri izpostavljanju heterogenosti, ki jo proizvede avtomatično ponavljanje, kot tudi pri tem, da jo – ko se ta heterogenost enkrat pokaže – ignorira na komično flagranten način. Toda preden se vrnemo k vprašanju komedije, stopimo korak nazaj k vprašanju, zakaj je ponavljanje sploh pomembno za psihoanalizo.

Omenili smo že posebni pomen ponavljanja nasproti reprezentaciji. Freud je že zelo zgodaj odkril neko pomembno mejo reprezentacije (kot dela spominjanja in interpretacije v analizi). Nekateri simptomi vztrajajo in se ponavljajo onstran zavedne reprezentacije travme, ki je na delu v njih.

²⁰ Mladen Dolar, »Komedija in njen dvojnik«, *Problemi* 3–4/2004, str. 274.

Nezavedne tvorbe lahko uspešno razvozlamo, pojasnimo njihove vzroke, problem pa kljub temu vztraja še naprej, včasih v modificirani obliki, artikuliran na drugačen način. Eden Freudovih odgovorov na to je bila vpeljava hipoteze prvotne potlačitve, *Urverdrängung*. Slednja bi bila neke vrste subjektivni pogoj in vodilo vseh nadaljnjih, pravih potlačitev. Na kakšen način? Prvotna potlačitev vključuje razvpito *Vorstellungsrepräsentanz*, »zastopstvo predstave« gona kot nekaj, kar nikoli ni bilo zavedno in povzroči fiksacijo; zastopstvo, za katerega gre, odtlej vztraja kot nespremenjeno. Druga stopnja potlačitve oziroma *prava potlačitev* zadeva psihične nasledke potlačenega zastopstva ali takšne miselne poteze, ki sicer izvirajo od drugod, pa so se s tem zastopstvom ujele v asociativno razmerje.²¹ Drugače rečeno, prvotna potlačitev ne zadeva samega gona oziroma afekta, niti njegove predstave, temveč subjektov zaznamek te predstave (»zastopnika predstave«). Ključno pri tem je, da tega zaznamka ne pomešamo z nečim, kar je subjekt videl oziroma izkusil v realnosti in to potlačil zaradi bližine afekta v njegovem travmatičnem pritisku. »Prvotno potlačeni« zaznamek oziroma zastopstvo gona je nekaj, kar nikoli ni bilo zavedno in nikoli ni bilo del subjektovega izkustva, temveč tvori njegov temelj. Logika potlačitve prek asociacije je tisto, kar Freud imenuje »prava potlačitev«, medtem kot prvotna potlačitev ravno ni potlačitev v tem smislu. V njej je vzročnost, ki jo ponavadi povezujemo s potlačitvijo, obrnjena na glavo: ne gre za to, da potlačimo nek označevalec zaradi travmatičnega izkustva, s katerim je povezan, temveč gre prej za to, da je potlačitev določenega označevalca pogoj, da lahko nekaj izkusimo kot travmatično (in ne enostavno kot neprijetno, frustrirajoče ipd.) in to potlačimo. Drugače rečeno, na neki temeljni ravni je vzrok potlačitve potlačitev. Freudu gre čestitati za ta spekulativni *tour de force*, s katerim se je izognil pastem na spolzkem področju vprašanja izvorov (nezavednega), pastem njegove polne linearne dedukcije. Seveda obstaja močna vzročna vez, ki vodi od somatskih funkcij in disfunkcij – v povezavi z drugimi dejavniki – k nezavednemu. Freud se nikoli ni umaknil pred tovrstno analizo, nasprotno. Toda hkrati je prepoznal določeno krožnost, ki je na delu v konstituciji subjekta – krožnost, ki kaže na ireduktibilni (pre)skok v tej konstituciji. Hipoteza prvotne potlačitve tu ni zato, da bi nas povabila – ko smo enkrat privedli na dan vsem mogoče »običajne« potlačitve –, da kopljemo še globlje in poiščemo njihov poslednji Vzrok ali Temelj, temveč je tu zato, da nezavedno utemelji v samem (pre)skoku kavzalnosti, njegovi zevi.

Lacan je pojem prvotne potlačitve povzel na svojem teoretskem terenu

²¹ Sigmund Freud, »Potlačitev«, *Metapsihološki spisi*, Studia humanitatis (ŠKUC in Filozofska fakulteta), Ljubljana 1987, str. 109.

in ga povezal s svojo koncepcijo odtujitve kot konstitutivne za subjektivnost. Odtujitev ni vzrok prvotne potlačitve, prej je njen učinek oziroma rezultat. Enostavno rečeno: subjektov razcep med označevalni *par*, ki tvori odtujitev, je rezultat padca prvega označevalca oziroma označevalca kot *enega*. Logika označevalca (in subjekta kot tistega, kar en označevalec zastopa za drug označevalec) se začne šele pri dva, začne se pri označevalnem paru (diadi). Na ravni prvega označevalca še ni nobenega subjekta ali logike označevalne verige. Vendar pa se slednja ne vzpostavi tako, da prvemu označevalcu dodamo še enega, temveč vznikne preko »potlačitve« prvega označevalca, in vznikne *na njegovem mestu*. Natančneje rečeno, na mestu potlačenega označevalca-enega vznikne označevalni par, preko katere se konstituira subjekt in ki slednjega vzpostavi v specifičnem razmerju ali-ali, v katerem je kot »zataknen«. Toda odtujitev ne implicira le nekega »ali-ali«, nujne izbire, implicira tudi izsiljeno izbiro, ki jo Lacan ponazori s primerom »denar ali življenje!« – izberemo lahko samo en člen ali pa izgubimo oba. In na tej ravni deluje prvotna potlačitev oziroma njeni učinki: namreč kot tisto, zaradi česar zadevna izbira nikoli ni nevtralna, temveč že izvorno pristranska, izključujoča eno stran (stran brezpomenske biti gonov) in vsiljujoča drugo (stran pomena). Izsiljena izbira pomena je tudi pot ven iz omrtvičujočega prijema označevalne diade, saj že vključuje verigo označevalcev in z njo krožno drsenje subjekta. Shematično rečeno imamo torej opravka s tremi koraki, ki so na delu v konstituciji subjekta: pred-spominski oziroma pred-subjektivi prvotno potlačeni označevalec-eno; označevalni par, ki nastopi na njegovem mestu in narekuje formo odtujitvi, skozi katero se vzpostavi subjekt; ter označevalna veriga, ki je implicitno že navzoča v enem od dveh členov označevalce diade, vendar pa jo aktivira šele izsiljena izbira tega člena. Zato subjekt, ko pride do svojega obstoja, obstaja zgolj v Drugem, prek označevalne verige, se pravi kot metonimični pomen(i) izvorno manjkajočega označevalca. Tu smo zdaj na ravni interpretacije (tako v analizi kot na splošno): ker subjekt vznikne kot čista razlika v razmerju do svoje lastne biti, si nato prizadeva prilastiti to bit po poti pomena, ki se vzpostavlja v Drugem, in njegove metonimije. Interpretacija nas vodi skozi različne oblike/pomene, ki se razvijejo okoli subjektovega singularnega manka-biti.

Ponavljjanje pa se umešča na drugo raven kot to metonimično drsenje: v osnovi je ponavljanje označevalne diade, se pravi ponavljanje temeljne odtujitve, kot tudi njene druge plati in pogoja, namreč prvotne potlačitve. Poanta tako ni v tem, da je konstitutivno manjkajoči (prvotno potlačeni) označevalec vzrok potlačitve. Ponovitev ni rezultat spodletele reprezentacije ali rezultat (prvotne) potlačitve. Ne gre za to, da manko »pravega« označevalca sproži

ponavljanje (ki bi se končalo, če bi le spet našli pravi označevalec). Prej gre za to, da sta ponavljanje in prvotna potlačitev del enega in istega procesa.

Če je prvotna potlačitev potlačitev »zastopstva« oziroma označevalca (kot čistega zaznamka), kaj to pomeni za razmerje med reprezentacijo in ponavljanjem? Tu se psihoanalitična perspektiva razlikuje od Deleuzove: res je, ponavljanje je onstran reprezentacije v strogem pomenu, od nje je temeljno različno in nezvedljivo nanjo – a hkrati je tudi neločljivo od nje, ker tvori njeno drugo stran. Ponavljanje je vselej tudi ponavljanje predstave, ponavljanje označevalnega para, toda hkrati je ponavljanje inherentne vrzeli med njima, ki je natanko kraj presenečena v ponavljanju. Z drugimi besedami, tu spet srečamo razmerje med *tyche* in *automaton*, kot smo ga orisali zgoraj: *tyche* je zev v *automaton*, in navkljub njuni radikalni heterogenosti ju ni mogoče enostavno ločiti. V zevi *automaton* kot ponovitvi označevalne diade tiči nek kontingentni objekt.

Toda kaj ponavlja ponavljanje? Če v osnovi ponavlja označevalno diado odtujitve, to pomeni, da ponavlja določeno konfiguracijo. Toda ponavljanje te konfiguracije ponavlja tudi realno njene hrbtni strani, se pravi subjektivno ne-reprezentirano navzočnost v realnem.

Da bi to bolje pojasnili in ponazorili, si oglejmo dva primera ponovitve, ki ju navaja Lacan. Prvi primer je znameniti Freudov primer *fort-da*: otrok (Freudov vnuk), ki komaj začenja govoriti, se hkrati »obsesivno« igra z motkom, ki ga zdaj povleče k sebi, zdaj vrže od sebe, pri čemer momlja nekaj, kar razberejo kot *fort-da*, stran-tu. Klasična interpretacija je znana: otrok se poskuša na ta način sprijazniti z materino pogosto odsotnostjo. Motek mu predstavlja mamo, katere odsotnost in prisotnost obvladuje s svojo nenavadno igro. Lacan v *Seminarju XI* odločno zavrne to hipotezo, ki bi jo lahko imenovali »mama na vrvici« ali »mamo imam na vrvici«. Če je materin odhod dejansko travmatičen za subjekt, razlog ni enostavno njena odsotnost, temveč razcep (*Spaltung*), ki ga povzroči v samem subjektu. In otrokova igra ponavlja prav ta razcep – ponavlja temeljno odtujitev. V tej igri *fort-da* sta pomembna oba člena, kajti otrok z obema zaznamuje zev, s preskakovanjem katere se poigrava. Igra se s preskakovanjem te zevi, ko znova in znova »pošilja na drugo stran« nekaj, kar deluje kot ločljivi del njega samega – kar je zelo natančna definicija objekta *a*.

Če mali subjekt lahko prakticira to igro *fort-da*, je to natanko zato, ker se sam v njej ne prakticira, ker noben subjekt ne more dojeti (*saisir*) te radikalne artikulacije. V njej se prakticira s pomočjo malega motka, se pravi z objektom *a*. Funkcija igranja s tem objektom se nanaša na odtujitev, ne pa na kakšno domnevno obvladovanje, glede katerega ni

popolnoma jasno, zakaj naj bi ga nedoločeno ponavljanje povečevalo, ko pa se ravno skozi to nedoločeno ponavljanje jasno kaže, kako subjekt radikalno niha.²²

Tu lepo vidimo, da ponavljanje ponavlja določeno konfiguracijo, in ne zgolj določene elemente. Ključno pri tem je naslednje: igra sama ne predstavlja ničesar (na primer matere), pač pa sama tvori vsebino tega, kar predstavlja. Ponavljanje ne ponavlja določene predstave, temveč je – na primer v obliki zgornje igre z motkom – sàmo *Repräsentanz* neke *Vorstellung*.²³ Lahko bi tudi rekli, da ponavljanje obstaja, ker ne obstaja linearna geneza subjekta (oziroma, če to obrnemo: ker obstaja subjekt – slednji je namreč prav učinek disfunkcije v linearni kavzalnosti). Geneza subjekta vselej vključuje nek (pre)skok in v svojem temelju je ponavljanje ponavljanje tega (pre)skoka. Na tej ravni je ponavljanje tudi nekaj bistveno različnega od fantazme, katere tendenca je zapolniti zadevno zev in preobraziti (konstitutivni) preskok v linearno zgodbo. Zato je fantazma v svojem temelju fantazma izvora (subjekta).

Poglejmo si sedaj drugi primer ponavljanja, ki ga navaja Lacan: otroci v določeni starosti zahtevajo ne le, da jim pripovedujemo eno in isto pravljico, temveč, da jo povemo na enak način, z identičnimi izrazi, da jo skratka *dobesedno* (in ne le smiselno-vsebinsko) ponavljamo. Lacan tudi ob tem primeru takoj izpostavi bistveno:

Vse, kar v ponavljanju variira, se spreminja, nas zgolj oddaljuje od njegovega pomena. Odrasel človek ali malo večji otrok v svojih dejavnosti, v svoji igri, zahtevata nekaj novega. Toda ta zdrs zastira resnično skrivnost ludičnega, namreč radikalnejšo različnost, ki tvori ponovitev kot tako.²⁴

Za kaj natanko gre pri tej razliki? Za razliko med tem, da *lahko* nekaj povemo na 100 različnih načinov (oz. da lahko povedano odvedemo v 100 različnih smeri), in tem, da nečesa *ne moremo*, nikakor ne moremo, povedati na en sam način. Dobesedna, mehanična, stereotipizirana ponovitev je modus, v katerem mali subjekt za kulisami zgodbe, ki je na videz monotona, ponavlja razburljivo zgodbo temeljne ne-enoznačnosti svojega lastnega pomena.

Vidimo lahko, kako se na tej točki Lacanova in Deleuzova poanta stak-

²² *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, op. cit. str. 216 (prevod rahlo spremenjen).

²³ To je že Lacanova poanta. Glej *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 61.

²⁴ *Ibid.*, str. 60.

neta: na najbolj temeljni ravni se ponavlja razlika v čistem stanju. Toda od tod naprej se hitro razideta. In sicer na točki, ki zadeva vprašanje spodletelosti v ponavljanju. Videli smo, da pri Deleuzu navidezna spodletelost oziroma nemožnost ponovitve v zasuku perspektive vodi k postavitvi razlike kot čiste afirmacije: edino, kar se ponavlja, je razlika, edina istost je istost razlike. Navidezna spodletelost ponavljanja je dejansko uspeh, triumf razlike, ki je v Deleuzovski ontologiji postavljena kot sama bit ponavljanja. Motor ponavljanja ni neka negativnost (neuspeh), temveč sama afirmacija razlike. Lacanova koncepcija ubere nekoliko drugačno pot, ki jo imamo lahko za radikalnejšo. Tudi njegova poanta ni v tem, da je spodletelost motor ponavljanja (da ponavljamo zato, ker smo prvič zgrešili), a prav tako ni v tem, da je razlika tista, ki se iz sebe ponavlja in se hoče ponavljati. Na delu je še nekaj drugega. Če stvari zelo poenostavimo in jih navežemo na zgornji primer, lahko rečemo takole: otrok zahteva ponavljanje, ker spodletelost ponovitve vendarle nekaj realizira, in to nekaj je natanko tisto, kar je hotel videti, in nastopa v obliki, kot je to hotel/zmogel videti. Drugače povedano: *Nekaj zmoti čisto spodletelost ponovitve*. Nekaj bežnega, neujemljivega, za hip ugledanega, in takoj zatem ubeglega. In to je tisto, kar subjekt hoče videti, še in še in še. Fascinira ga, nikakor se ne naveliča. To nekaj je natanko objekt *a* kot subjektov lastni utrinek v realnem, objekt, preko katerega se subjekt za hip ugleda zunaj, kot svoj lastni zaton. Ta objekt je tista »radikalnejša različnost«, o kateri govori Lacan, in ki je drugega reda kot pestrost variacij.

Ponavljanje in komedija

Če se zdaj ozremo k vprašanju komedije, bi predlagala sledečo tezo: če variiranje zgodbe, pestrost, raznolikost igre, zahteva po novem (ki jo izkusimo kot starejši otroci in odrasli) na nek način prekrijejo tisto radikalno različnost, ki jo implicira zahteva po dobesednem ponavljanju, potem je komedija prav neka vrnitev k temu tipu ponovitve. Je – med drugim – ponovitev te ponovitve.

Poskusimo zdaj s te perspektive formulirati nekaj postavk glede razlike med komedijo in tragedijo. Nič novega ne povemo, če rečemo, da je komedija polna »mehaničnih«, dobesednih ponovitev, medtem ko v tragediji (oz. natančneje, v tragičnem) tovrstnega ponavljanja ne najdemo. Toda morda lahko pridemo do česa zanimivejšega in konceptualno bolj produktivnega, če to formuliramo malce drugače: tragično ne tolerira dobesednega, mehaničnega ponavljanja, medtem ko komično ne le, da ga tolerira, »prenaša«, pač pa v veliki meri iz njega živi. Tragedija, ki se ponovi, ni več tragedija

(tudi, če je njena ponovitev nekaj strašnega, je temu odvzet ves epski pomen), *a zato še ni komedija*. Ta poanta je zelo pomembna: komedija ni ponovitev tragedije, temveč ponovitev nečesa strukturno predhodnega oziroma neodvisnega od tragedije. Ne obstaja neposredni prehod iz tragedije v komedijo; do komedije ne pridemo s ponavljanjem tragedije. V tem oziru moramo tudi znati razlikovati med komičnimi sekvencami znotraj tragičnih del (te seveda obstajajo, in sicer kot samostojne entitete) in tem, čemur običajno rečemo tragi-komedija. Ponavljanje tragedije pade v to zadnjo kategorijo tragi-komičnega.

Mislím, da je v moderni (in postmodernej) tako popularni žánr tragi-komedije treba razumeti v perspektivi ponavljanja tragedije (in ne v perspektivi razvoja komedije). Gre za razvoj, ki se odvija znotraj tragične paradigme. Vključuje prepoznanje dejstva, da je sama tragičnost (s svojim sublimno epskim bleskom) konec koncev le maska resnično mizernega, maska, ki ne preživi lastne ponovitve. Ponovitev tragičnih dogodkov slednje oropa njihove avre in jih preobrazi v nekaj navadnega, ne-izjemnega. Tisto resnično bedno še tragično ni, ne poseduje tragične veličine. Ta dimenzija »hujšega od tragedije« je eno velikih izkustev/odkritij moderne: golo življenje, oropano svojega označevalca-gospodarja, ki bi lahko trpljenje in smrt vpisal v, denimo, razsežnost časti in dostojanstva, ju skratka umestil v neko razmerje do »druge smrti«. Stvar je lahko grozna in zelo mračna, a vendar je (v ponovitvi) ne moremo več dojemati kot tragedije – in to na nek način tvori ultimativno tragedijo moderne. Paul Claudel je na primer raziskoval ontološke dimenzije tega konca tragedije, medtem ko tragi-komedija raziskuje njeno »mehanično« dimenzijo, ponavljanje tragedije onstran tragedije, kar nas spominja na komedijo. Toda, še enkrat, izogniti se moramo preneglemu sklepu, po katerem nas ponovitev tragedije že sama od sebe pripelje v komedijo. Čeprav dejansko lahko sproža smeh, še ni komedija. Možna je zgolj na ozadju tragedije. Še najboljše jo opredeljuje izraz »komedija tragedije«²⁵. Komedija tragedije seveda še kako obstaja in je bila tudi že deležna precejšnje teoretske pozornosti. Toda želela bi vztrajati na tem, da gre pri njej v osnovi za podžánr oziroma kar za naslednico tragedije. Po drugi strani pa bi tu rada izolirala in izpostavila nekaj drugega, kar lahko nemara povzamemo z izrazom »komedija komedije«.

Vprašanje ponavljanja, kot smo ga razgrnili zgoraj, nam lahko pomaga definirati nekatere ključne točke razlike med obema. Rečemo lahko, da se obe vrtita okoli neke skupne točke in ji dajeta določeno obliko: namreč okoli

²⁵ "Tragedy's comedy" je bil naslov zalo zanimive mednarodne konference, ki je junija 2006 potekala v Berlinu na temo razmerja med obema žánroma.

realne zagate simbolne strukture, konstitutivnega (pre)skoka subjektivnosti, razcepa biti in pomena kot hrbtna plati prvotne potlačitve. Tragedija je v osnovi delo sublimacije – v tistem smislu besede, ki zadeva povzdignjenje singularne subjektivne usode na tisto mesto simbolne strukture, ki tvori njeno slepo pego, njeno notranjo zagato. To ne pomeni enostavno, da tragedija »predstavlja« to zagato s svojo vzorčno zgodbo. Prej gre za to – če si spodimo Deleuzove izraze –, da jo ponavlja v preobleki. Zadevna preobleka ni potvorba, figuracija ali deformacija realne zagate: realno tu ravno obstaja zgolj od ene svoje maske do druge (in ne onstran vseh mask). Tragična maska jemlje svoj tragični blesk prav od tega mesta realne zagate, ki ga zasede tako, da dá tej zagati neko obliko. Če zdaj tu v drugem koraku dodamo mehanično, dobesedno ponovitev, bomo ponovili zgolj preobleko, ne pa tudi mesta, ki ga zaseda. To pomeni, da ponovitvi ne bo uspela ponoviti singularnosti tistega, kar ponavlja, temveč bo ponovila zgolj prazne geste.

Lahko bi rekli, da tragedija ponavlja (oz. re-aktualizira) realno zagato tako, da ji da to ali ono obliko. Drugače rečeno, tragedija ponavlja univerzalno zagato tako, da proizvaja (različne) konkretne primere te zagate. Na nekem drugem mestu²⁶ smo že razvili tezo, da konkretnost komedije leži drugod, medtem ko je na tej ravni komedija povsem stereotipna, ob strani pušča vse subtilnosti situacij in likov, zanemarja njihovo psihološko globino in motive ter jih zvede na nekaj »unarnih potez«, s katerimi se nato poigrava v nedogled. Kot je dobro poudaril že Walter Benjamin²⁷: v komediji, kakršna je na primer Molièrov *Skopuh*, se ne naučimo ničesar o skupuštvu, igra tega pojava ne naredi nič bolj razumljivega, ga ne »razloži«, temveč ga vse prej slika še pretirano grobo in ga poustvari v obliki ene, singularne poteze. To – lahko dodamo – ne velja le za komične like/značaje, temveč tudi za komične situacije.

Namesto da bi razgrnila subjektov pomen in usodo v njenem konstitutivnem razhajanju z subjektivnim označevalcem-gospodarjem (kot to počne tragedija), nam komedija postreže s prgiščem označevalcev-gospodarjev. Hkrati pa (za razliko od tega, s čimer imamo opravka pri strukturi vicev) ti označevalci-gospodarji na prizorišče komedije ne vstopijo zato, da bi imeli zadnjo besedo, temveč prej zato, da so tam v nedogled ponavljani (kot tudi podvrženi drugim komičnim tehnikam). Njihovo ponavljanje ni enostavno njihova afirmacija. Ista reakcija (komičnega lika), ki se desetkrat ponovi, neizogibno prizadene stabilnost označevalca-gospodarja, ki je v njej na delu.

²⁶ Glej *Poetika. Druga knjiga*, op. cit., str. 37–52.

²⁷ Glej njegov spis »Usoda in značaj«, preveden v *Problemi* 5–6/2006.

In učinki tovrstnega komičnega ponavljanja običajno ne gredo v smeri utrditve ponavljane pozicije, temveč prej v smeri njenega omajanja.

Prvi ključni korak v umetnosti komedije je potemtakem v tem, da ustvari/izvleče in postavi pred nas prave označevalce-gospodarje. To pomeni tiste, ki v vsej svoji arbitrarnosti ne podajajo preprosto »bistva« nekega lika ali situacije, temveč predvsem njuno nevralgično točko; točko, kjer sta – podobno kot kemični element – lik ali situacija »reaktivna«, »eksplozivna« in kjer sta povezana z drugimi elementi z vezjo, ki nikoli ni enostavno dana, temveč vsakič znova izbojevana. Drugi ključni korak v umetnosti komedije pa je (ponavadi antagonistična) igra, ki jo zgradi med temi označevalci-gospodarji: kombinacije, podvojitve, simetrične in asimetrične ponovitve, ovire, ki se vračajo znova in znova ...

V tem smislu je komedija vselej komedija označevalce-gospodarjev oziroma, lahko bi rekli tudi »eksperimentalna kemija« označevalcev gospodarjev. To je povezano s še eno pomembno potezo komedije, namreč to, da je prvenstveno vezana na modus sedanjosti. Na to potezo je v svoji razpravi o komediji opozorila že Agnes Heller.²⁸ Komično izkustvo je strogo povezano s sedanjostjo; za razliko od na primer žalovanja, ki je globoko vezano na preteklost in igra pomembno vlogo v tragediji, ne obstaja nobeno podobno, k preteklosti usmerjeno čustvo, ki bi bilo konstitutivno za komično izkustvo. To navezanost na sedanjost je mogoče razbrati tudi v dejstvu, da je improvizacija na odru prerogativ komičnih igralcev (»ne obstaja *tragedia dell'arte*, zgolj *commedia dell'arte*«²⁹). K temu bi dodala, da se vez komedije s sedanjostjo ne umešča zgolj na raven komičnega izkustva, pač pa tudi na strukturno raven. Strogo vzeto za komedijo ne obstajajo pretekli vzroki in bodoči učinki. Komedija praktično nikoli ne poskuša razložiti, *zakaj* se je nekaj zgodilo, je pa zelo spretna pri kazanju tega, *kako* nekaj deluje. Torej, da je spretna pri kazanju tega, kaj so mehanizmi, ki *v sedanjosti* omogočajo, da to nekaj deluje in se perpetuirata. Komični elementi vselej reagirajo drug na drugega v sedanjosti, in čeprav običajno zbujejo vtis, da nujno in neizogibno reagirajo tako, kot reagirajo, hkrati – ker se to dogaja neposredno pred našimi očmi – kažejo radikalno kontingentnost same te nujnosti.

To nezanimanje za vprašanje *zakaj* je dejansko zelo zanimiva poteza strukture komedije, ki razmerje vzrok-učinek in njegovo časovno logiko (prej-potem) nadomesti s sopostavitvijo različnih elementov ter njihovih (aktivnih ali ne) povezav. S te perspektive komično ponavljanje – ki je vselej ponavljanje v sedanjosti – reaktivira sam temelj ali predpostavko dane struk-

²⁸ Glej Agnes Heller, *Immortal Comedy*, Lexington Books, Lanham 2005.

²⁹ *Ibid.*, str. 23.

ture oziroma naredi, da ta nastopi kot objekt. Slednji je natanko tisti heterogeni element, ki ga proizvede dobesedno ponavljanje (ki ga še olajša redukcija situacije ali lika na nekaj označevalcev-gospodarjev). V tej luči bi lahko razliko med komedijo in tragedijo formulirali tako, da komedija ponavlja ta singularni objekt, medtem ko ga tragedija inkorporira v subjektivno usodo. V tragediji nastopa kot *je ne sais quoi*, kot tista skrivnostna singularnost, ki navda posamezno (tragično) usodo s sublimnim bleskom, medtem ko v komediji nastopa kot »bistveno stranski produkt« liki ali situacije. Lahko bi tudi rekli, da ga za razliko od tragičnih *junakov*, za katere se zdi, da ta edinstveni objekt nosijo v sebi, komični *karakterji* nosijo zunaj sebe, tako da (bolj ali manj neodvisno od njihove volje in dejanj) visi na njih.

Če povzamemo: skozi uprizarjanje določenih konfiguracij nas tragedija sooča z realnim; slednjemu vselej da ta ali oni obraz, obraz tega ali onega tragičnega razcepa, ki zbudi nekaj v naši lastni imaginaciji, tako da to skozi dramo izkusimo, občutimo. Po drugi strani pa nas komedija ne sooča z realnim, temveč ga ponavlja. In ponavlja ga, če lahko tako rečemo, na zunanji strani. Pri tem se sàmo komično ponavljanje konstituira kot ponovitev tistega ponavljanja, ki je v življenju subjekta prvotnejše od ponavljanja skozi raznolikost, ki obarva subjektovo življenjsko dramo. Je »mehanična« ponovitev konstitucije subjekta in ne njena reprezentacija preko usode, ki iz nje sledi, usode, ki je lahko zgolj ponovitev v preobleki. Ni reprezentacija subjektove usode, temveč ponovitev nastopa tistega, zaradi česar subjekt vznikne v znamenju reprezentacije.

Če se ozremo nazaj k psihoanalitični teoriji ponavljanja, lahko rečemo, da je tragedija bistveno vezana na različne oblike in pomene, ki jih lahko dobi subjektova usoda izhajajoč iz osrednje, a nedostopne točke prvotne potlačitve. V psihoanalizi je to raven interpretacije, hoje skozi različne plasti in oblike subjektovega pomena in želje. Toda obstaja tudi vprašanje prvotne potlačitve, ki tvori drugo, hrbtno stran vprašanja reprezentacije in razgrinjanja različnih pomenov. Po Lacanu je dostop do tega možen zgolj kot rekonstrukcija skozi ponavljanje, skozi delo ponavljanja. Prvotno potlačeni označevalec ni nekaj, česar bi se lahko kadarkoli »spomnili«, ker je izpadel pred samo konstitucijo subjektovega spomina (oz. hkrati z njo). Prav tako bi bilo napak reči, da rekonstrukcija tega označevalca za subjekta travmatična. Nasprotno, lahko bi rekli, da je v analizi travmatično skoraj vse drugo (kot to). Tu subjekt ničesar ne občuti, medtem ko lahko ob prebijanju skozi potlačene predstave občuti veliko: enako velja za prisilo ponavljanja, ki za subjekt nikakor ni zabavna. Prisila ponavljanja je posebna kategorija ponavljanja, ki je tu ne bomo obravnavali, razen z eno opazko. V razmerju do vprašanja komedije lahko prisilo ponavljanja umestimo ob bok prisilnemu pripove-

dovanju šal, prisilnemu zganjanju komedije, ki je prav tako nek specifični, »patološki« modus komičnega. Na hitro bi ga lahko opredelili kot modus, v katerem samo ponavljanje uporabljamo za zastrje tega, kar nenadejanega proizvede, torej modus, kjer s ponavljanjem zastiramo realne učinke ponavljanja; če zadeve formuliramo tako, je jasno, zakaj takšno ponavljanje zahteva svojo nenehno intenzifikacijo: več ko ga je, več ga je treba za prikritje tega, kar proizvede – in še in še in še ...)

Dejstvo, da rekonstrukcija manjkajočega označevalca ni travmatična, seveda ne pomeni, da ni travmatično subjektovo razmerje do tega označevalca. Gre za to, da travmatičen ni pomen, vsebina tega označevalca. Označevalec ni bil potlačen zaradi svoje vsebine, svojega pomena, temveč v kontingenci vznika subjekta na njegovem mestu. Usoda subjekta je ta, da se razvija kot vsi pomeni tega označevalca, vse njegove maske, da je življenje vseh teh pomenov, pa tudi, da se morda do njih in do tega, kako ga določajo, počasi dokopava v analizi. Toda ključno je to, da subjekt ni vsota vseh svojih pomenov in smislov (ali pa zgolj njihova notranja diferenciacija, čista razlika) in da je njegova bit dislocirana v razmerju do pomena. Komično ponavljanje je v osnovi ponavljanje nihanja med tema dvema členoma biti in pomena, med »sem tam, kjer nimam smisla« in »smisel imam tam, kjer me ni«. Kako? Komedija se seveda giblje zelo blizu temeljnemu jedru nesmisla, vendar se ga loteva na zelo zanimiv način: ne skuša pokazati nesmisla kot takega, kar je dejansko nemogoč podvig, saj po tej poti pridemo zgolj do razkritja odsotnosti smisla, nesmisel pa je nekaj drugega kot preprosto odsotnost smisla. Komedija se zelo dobro zaveda in prakticira naslednjo poanto: nesmisel zares srečamo tam in tedaj, kjer oz. ko nas *nek smisel preseneti*. Tisto, kar komedija ponavlja (ponavlja, ne pa razkriva – razkrivanje ni komični modus) na sto različnih, bolj ali manj iznajdljivih načinov, je sama operacija, v kateri je smisel proizveden po pristno (za)blodni poti. Stvari tvorijo smisel na način, ki bi ga lahko označili za eratičen. Oziroma, rečeno še bolj direktno: smisel sam je neka napaka, produkt napake, smisel je strukturiran kot napaka, zmota. Čeprav je komični mehanizem ponavljanja tega dejstva očitnejši v besedni komediji, nikakor ni odsoten iz drugih vrst komedije.

Na tem je tudi Lacanov poudarek tako v razmerju do vicev kot v razmerju do ponavljanja: ne na vprašanju novosti, temveč na momentu presenečenja nad neko nepričakovano najdbo. Presenečenje je nekaj drugega kot novost, prinaša drugačen poudarek. Preseneti nas lahko tako nekaj, kar prvič vidimo in slišimo, kot nekaj, kar smo že stokrat videli in slišali. Kaj je ključno za presenečenje? Opisali bi ga lahko kot trenutek dezorientacije, ko zastane dih, ko subjekt za hip zaniha med svojo bitjo in svojim pomenom; ko za hip ni več tako jasno, na kateri strani smo, smo poslušalci vica ali nekaj v njem,

gledalci slike ali madež na njej ... A še enkrat: ta dezorientacija je učinek vznika smisla na nepričakovanem mestu, ne pa na primer učinek popolne izgube smisla.

Ko otrok od staršev zahteva, da dobesedno ponovijo zgodbo prejšnjega večera, na ravni želje pričakuje – naj se še tako nenavadno sliši – presenečenje. In ga tudi dobi.

Komedija je praksa, ki ponavlja to zahtevo – v »laboratorijskih pogojih« svojega žanra, a nikakor ne zunaj razmerja do realnega. Komične najdbe in njihovo brezkončno ponavljanje, ponavljanje njihovega presenečenja, vse to je praksa, ki ne uprizarja težavnosti, zapreke subjektovega razmerja do realnega, temveč jo ponavlja. Ponavlja, neskončno ponavlja »shizo« subjekta in objekta *a* (kot njegove biti). Ne na način, da bi se v tem objektu prepoznali (v njem tudi ni kaj prepoznati), ne na način, ki bi izsilil psihotični padec subjekta v objekt, temveč na sami meji njune inkongruence, se pravi, če naj rečemo z Deleuzom, v njuni razliki in ponavljanju.

Šele tedaj, ko stvari postanejo resne in se kar najbolj približamo realnemu razcepa med subjektom in njegovo bitjo, nastopita komedija in pravo komično ponavljanje. Prav ker gre za artikulacijo, ki zadeva subjekta v sami njegovi konstituciji, ta artikulacija ni dostopna drugače kot preko (komičnega) ponavljanja. K njej ne vodi pot skozi plamene in pekel, k njej ne vodi Kristusov pasijon, temveč nekaj mnogo manj občutenega, čeprav absolutno temeljnega.

Pogosto slišimo, da komedijo omogoča to, da nas stvari, ki jih gledamo na odru, ne zadevajo zares, da je pogoj komedije naša nevpletenost/neprizadetost. V zaključek teh refleksij o ponavljanju bi predlagala drugačno perspektivo: stvari, ki nas zares zadevajo, stvari, ki zadevajo samo srčiko naše biti-subjektov, lahko gledamo le kot komedijo, kot neosebno igro z objektom. Tisto neosebno v komediji *je sam subjekt*. In neprizadetost ni (patetična) neprizadetost ob lastni še kako veliki prizadetosti, temveč je ekvivalent tiste neprizadetosti, ki je na delu ob prvotni potlačitvi, kolikor to ni subjektova potlačitev, temveč sovpade s konstitucijo subjekta in jo določa. Z drugi besedami, če se smrtno resnemu lahko približamo le prek komedije, razlog ni enostavno v tem, da bi bil vsak drug pristop preveč grozljiv in bi nas popolnoma dotolkel, uničil, temveč v tem, da bi zgrešil ključno poanto. Namreč: tisto, za kar pri tej stvari gre in kar komedija ponavlja, ni to, da smo kot subjekti zvedeni na ne-bit, ne gre za izničenje naše biti, temveč za točko njenega *vznika* – točko, kjer naša bit vznikne zunaj smisla/pomena, a hkrati nerazločljivo povezana z njim.