

KAKO SO SE SMEJALI

Skozi zgodovino filozofije, zlasti v obdobju po renesansi, je bil smeh obsojen na eno od dveh nezavidljivih funkcij, ki si na videz nasprotujeta. Ena od strategij je bila, da se je smeh sam odpravljalo kot nekaj zgolj zabavnega, kot lahкотen entertainment, sprostitev, ki jo je mogoče dopuščati, nikoli pa priporočati. Doživetju smešnega se skratka ni prisojalo vrednosti izkustva resnice. Če pa je smeh že vzela pod okrilje katera od filozofskih izpeljav, so ga brez izjeme reducirale na pomen, ki bi ga imela resna izjava. Najpogosteje je šlo za redukcijo smeha na posmeh, tj. na negativno vredotenje smešnega objekta. V prvem primeru smeh torej ni bil vzet resno, v drugem pa je bil v celoti zveden na zgolj-resno. Dva na videz nasprotujoča si prekrška torej, ki pa se pregrešita proti enotni naravi smeha, ki jo bomo skušali zarisati v pričujočem prispevku. Začeli bomo s slednjim in končali s prvim.

193

Smeh ni zvedljiv na resno

»Smeh ni zunanja, ampak bistvena notranja forma, ki je ni moč zamenjati z resnostjo, ne da bi uničili in pokvarili tudi samo vsebino resnice, ki jo razkriva.«¹

¹ Bahtin, p. 109.

Proti temu temeljnemu aksiomu se prekršita obe veliki filozofiji smeha v dvajsetem stoletju, tako Bergsonova kot Freudova, in to kljub njunima na videz polarno nasprotujočima zgradbama. Bergson smeh definira kot družbeno grajo posameznikovega odklona od življenja v avtomatizem. Smeh negira avtomatizem in potrjuje življenje, pri čemer je slednje definirano s presenetljivimi atributi. Enkratnost, neponovljivost, samozavedanje in neskončno napredovanje.² Življenje je nekakšna absolutna zavest, ki ima vsak svoj del ves čas pred očmi in zato ne pusti, da bi se kadarkoli po nepotrebnem ponavljalo ali zablodilo iz svoje premo začrtane poti. Če bi življenje »neprenehoma pazilo nase, bi bilo raznotera zveznost, neobrnljivo napredovanje, nerazdeljena enota«.³ Lacan se bo Bergsonovemu pojmu življenja mnogo kasneje posmehoval kot v sebi protislovnemu (»kot da nas življenje ne bi soočalo z nobenim fenomenom ponavljanja, kot da ne ščijemo vsak dan enako, kot da ne zaspimo vsak dan enako, kot da vsakič, ko fukamo, na novo iznajdemo ljubezen«⁴), vendar je treba opozoriti, da tu nikakor ne gre za biološko življenje. Togost obleke je zoperstavljena živosti telesa pod njo,⁵ toda tudi telo je togo v primerjavi z dušo.⁶ V nekaterih poznejših primerih Bergson celo v nekaterih psihičnih funkcijah najde togost, tako da se točka izžarevanja originalnega življenja pomika vedno bolj in bolj v globino, pod plasti takšnih in drugačnih togih oblačil. Bergsonova podoba je izrazito dualistična, v smislu razdelitve substanc na duhovno in telesno, in hkrati skrajno monistična, v smislu postavitve ene same transcendentne točke, od koder izvira ves smisel in glede na katero je vse ostalo le negacija in odklon. Ves avtomatizem, ki ga uteleša substanca »toge materije«, je pravzaprav le odvrnitev od centralne točke življenja, raztresenost, ki rezultira v ponavljanju.

194

Ker tako smešnost kot lastnost postane izraz nebivajočega, je smeh lahko ovrednoten pozitivno le kot negacija smešnega. Da pa bi Bergsonov smejalec

² »Če bi dogajanja mogla neprenehoma paziti na svoj tek, ne bi bilo raznih sočasnosti, ne srečanj, ne krožnih serij; vse bi se razvijalo naprej in bi vedno napredovalo. In če bi ljudje vedno pozorno spremljali življenje, če bi bili v stalnem stiku z drugimi in tudi sami s seboj, se nam ne bi nikoli zazdelo, da se v nas dogaja kaj takega, kot je učinek nitk in vzmeti. Komičnost je tista plat osebe, po kateri je ta podobna reči, tisti vidik človeškega dogajanja, ki s svojo togostjo čisto posebne vrste posnema čist, preprost mehanizem, avtomatizem, je skratka gibanje brez življenja.« (Bergson, p. 85.)

³ Bergson, p. 65.

⁴ Lacan 2002, p. 38–39.

⁵ Bergson, p. 30.

⁶ Ibid., pp. 36–37

lahko postal nosilec zgolj negativne sodbe o smešnem, je treba med njim in smešnim objektom postaviti čim bolj nepremostljivo pregrado. Sočutje gledalca z objektom mora biti v posmehujočem odnosu izključeno, »Smeh nima večjega sovražnika kot je čustvo«. ⁷ Smejalec mora biti »ravnodušni gledalec« ⁸ življenja, ki ga opazuje »sub speciae teatri«, ⁹ kot iz gledališke lože. Če je smešni objekt pri Bergsonu primer odklona od razumnega ideala samozavedanja, pa je smejalec, prav nasprotno, pravo utelešenje polne zavesti. Bergsonov smejalec je idealen novoveški subjekt, nekakšno razteleseno oko, ki je sposoben biti čisto objektivni opazovalec sveta, ne da bi bil v njem udeležen. Nič čudnega ni, da Bergson njegovo razumnost ¹⁰ primerja celo s pozicijo naravoslovnega znanstvenika. ¹¹

Če torej pri Bergsonu naletimo na izjave, kot so »smešnost je nezavedna« ¹² ali »komična nesmiselnost je iste narave kot nesmiselnost sanj«, ¹³ tega ne gre uporabiti kot argumente za njegovo skladnost s Freudovimi izhodišči. Če je Bergsonov smeh pravzaprav nadomestek za zanikanje te nezavednosti in sanjske nesmiselnosti, pa je Freudov smeh prej nadomestek za potrjevanje taistega. Njuni vrednostni lestvici sta obrnjeni v točno nasprotno smer, in ker oba razumeta smeh kot tip vrednostne sodbe, sta tudi njuni opredelitvi smeha polarno nasprotni. Kljub temu sta si enaka ravno v redukciji smeha na enoznačen resen pomen. Freud loči dva vira ugodja v vicu – tehniko in tendenco. Tehnika je forma vica, način, kako, s katerimi izrazi vic povemo, medtem ko tendenca pravzaprav pomeni predpostavljeno *pravo* vsebino vica: kaj nam vic pravzaprav hoče povedati. ¹⁴ Že sama predpostavka tendencioznosti vica, tj. da ima pomen, neodvisen od njegove zunanje forme, je precej vprašljiva in spominja na tiste analize literature tipa »kaj je hotel avtor povedati«, toda nadaljujmo. Freud sicer najprej obravnava tehniko in ugotavlja, da je prav ona izvir smešnosti vica. Redukcija, ki vic preformulira in s tem tehnično formo na videz loči

⁷ Ibid., p. 13.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 68.

¹⁰ Ibid., p. 13.

¹¹ Ibid., p. 102–103.

¹² Ibid., p. 19.

¹³ Ibid., p. 112.

¹⁴ Freud 2003, p. 19.

¹⁵ Ibid., p. 21–23.

¹⁶ Ibid., p. 117.

od vsebine, ima za rezultat trditve, ki ne le, da niso smešne,¹⁵ ampak nam vzbujajo celo odpor in zgražanje.¹⁶ Vendar to Freuda ne odvrne od posvečanja pozornosti tem nenavadnim vsebinam vicev. Tendence vicev namreč vedno kršijo neko družbeno prepoved. Freud jih grupira v obscene, agresivne in cinične, pri čemer prve rušijo prepoved nebrzdanega pridobivanja ugodja iz obscenih in seksualnih vsebin, druge prepoved neoviranega izražanja agresije, tretje pa se lotijo konkretnih uglednih družbenih institucij, kot so zakonska zveza, patriotizem, pravica, in tako dalje.¹⁷ Freudova glavna poanta v obravnavi vica je, da je smeh pravzaprav rezultat nenadne sprostitve energije, ki je bila prej porabljena za vzdrževanje določene inhibicije, zdaj pa je na voljo za odtok v smehu.¹⁸ Vic torej za dostopne naredi vire ugodja, ki so bili podvrženi inhibitornemu zatoru, nastalemu preko ponotranjene družbene cenzure, redukcija vica na njegov resen pomen pa naredi vidne ravno te vire v njihovi čisti obliki. Dejstvo, da nam namesto smeha tako goli vzbujajo zgražanje, je indic potlačene vsebine, za katero je značilno, da izgubi svoj prvotno prijetni karakter, postane nedostopna kot vir ugodja in ob ponovni postpotlačitveni prezentaciji zavesti zaradi delovanja notranje cenzure, znane kot vest, vzbujajo le negativne občutke tesnobe in gnusa. Tehnična predelava, ki daje tendencam njihovo smešno obliko, je le izhod v sili, ki omogoča uživanje infantilnih virov ugodja tudi po njihovi potlačitvi. Tehnika kot tipična postopka uporablja zgostitev in premešitev, ki spajata ločene vsebine v ambivalentno enotnost, vzpostavljata nezaslišane povezave na podlagi zvočne podobnosti (zgostitev) ali premeščata poudarek od prave poante.¹⁹ Vsa ta sredstva služijo izključno preslepitvi cenzure, ki nenavadno novotvorbo spusti čez, saj je ne more klasificirati kot rušilno, nezaslišano tendenco, nastalo po slučajnem sozvočju, ker ni zlonamerna, kompleks s premeščenim poudarkom, ker spregleda pravega. Skozi to nenavadno zadovoljitev tako cenzure kot ugodja željnega tihotapca viri ugodja postanejo dostopni brez slabe vesti in energija inhibicije prosto odteče v smehu. Nosilec resne poante Freudovega vica je torej nek sebični, a od družbe utesnjeni jaz, ki hoče »pofukati mamo in ubiti očeta« – če tu v Ojdipovski strukturi, kot jo Freud razvije v analizi kvante, strnem tako obsceno kot agresivno tendenco²⁰ – ki pa ne more ugodja črpati več niti iz misli na to, saj ima starševskega cenzorja vgrajenega celo v lastni duševnosti, zato misel zakamuflira v vic in je deležen

¹⁷ Prim. Ibid., pp. 97–123.

¹⁸ Ibid., p. 158.

¹⁹ Prim. Ibid., pp. 21–97.

²⁰ Ibid., 105–109.

istega ugodja v smehu brez škode družbi. V tem smislu je Freudova interpretacija vica povsem analogna njegovi interpretaciji sanj. Tudi tam je manifestna sanjska vsebina le popačenje latentne. Analiza sanj jih reducira na latentno vsebino, ki je sicer vsebinsko sporna, a formulirana povsem racionalno. Popačenje, ki smo mu priča v manifestni, je rezultat »dela sanj« ob izpostavitvi latentne vsebine primarnemu procesu nezavednega.²¹ Primarni proces se od sekundarnega razlikuje ravno po operacijah zgoščanja ločenih vsebin in premeščanja poudarkov in tako nakazuje svojo prisotnost tudi v tehnikah vica, ki jih Freud nekje označi celo kot rezultat »dela vica«.²² Napetost, ki je prisotna v Freudovem delu, se tako vzpostavlja med vztrajanjem pri nezavednem kot nekem nevidnem, a v ozadju vendarle prisotnem pomenu, ki je formuliran enako kot katerakoli zavestna vsebina, nov komplet stavkov, skratka, za znanim zavestnim kompletom, ki ga moramo predpostaviti, če hočemo osmisliti nekatere v zavesti prisotne fenomene (kot so ravno sanje, vic ali spodrsrljaj, obravnavani v treh Freudovih velikih monografijah), in odkritjem primarnega procesa kot nekega polja, ki deluje po operacijah, diametralno nasprotnih osnovnim aksiomom zavestnega mišljenja. Če je tako za zavest značilno izhodišče v načelih neprotislovnosti in izključene tretje možnosti, pa primarni proces prvo načelo krši s popolnoma indiskriminatornimi sopostavitvami popolnoma nasprotujočih si možnosti ter totalno indiferenco do negacije (Freud v tekstu o zanikanju vztraja, da v nezavednem negacija ne prime. Nikalnica je značilna samo za zavest, pa še tam ni indic neobstoja, ampak zgolj potlačenosti zanikane vsebine.²³ To spet v vodi v možnost sopolozicije nasprotij v nezavednem, pa tudi v nekakšen skrajno potrjujoč značaj nezavednega, ki že spominja na Nietzschejevo načelo »svetega ja«), drugo pa s spajanjem ločenih konceptov v himere kot ravno tisto izključeno tretjo možnost. Značaj nezavednega, ki ga nakazuje primarni proces, je izrazito ambivalenten in nasprotuje interpretaciji le-tega kot tendencioznega. Primarni proces ima pri Freudu tako hecno dvoznačen pomen – po eni strani je prav on tisti mediator med cenzuro in njej nasprotujočo tendenco in se tako kaže kot konformističen, po drugi strani pa je ravno on nosilec najbolj revolucionarnega naboja ambivalence, ki nasprotuje enoznačni racionalnosti tako cenzure kot tendence.

²¹ Freud 2000, zlasti zgoščeno na pp. 535–537.

²² Freud 2003, pp. 33–34.

²³ Freud 1987, pp. 404–409.

Podobno se dogaja tudi tehniki v vicu, ki je po eni strani le kamuflaža tendence, po drugi strani pa ji mora Freud priznati ne le njene neizogibnosti za črpanje ugodja iz tendence, kot smo nakazali zgoraj, ampak tudi lasten vir ugodja, ki ga ne zna povsem razložiti. Ugodje tehnike Freud pozneje izvaja iz infantilnega »ugodja v nesmislu« in besednega ugodja, ki je danes inhibirano ravno z zgoraj omenjenimi načeli zavestnega mišljenja. »V času, ko se otrok uči rokovati z besednim zakladom svojega maternega jezika, mu očitno ugaja, da s tem gradivom ‚igraje se eksperimentira‘ (Groos) in zлага besede ne glede na njihovo smiselnost, da bi z njihovim ritmom ali rimo dosegel učinek ugodja. To ugodje mu je polagoma čedalje bolj preprečeno, dokler nima na razpolago samo še dovoljenih smiselnih besednih povezav.«²⁴ Otrok naj bi torej, prav kot je značilno za primarni proces, ki ga Freud pozneje pravzaprav eksplicitno označi za infantilno formo misli, besede zlagal skupaj ne glede na njihov smisel, bodisi po ključu sozvočja bodisi povsem prosto, ne glede na vsebinske omejitve konceptov, ki jih besede zastopajo, in tako tvoril besede, ki kršijo obe načeli zavestnega mišljenja. Ker je tudi ugodje tehnike specifično ugodje v smehu, mora Freud tudi tega nekako speljati pod definicijo ugodja iz sproščenega izdatka za inhibicijo. Nesmiselno zlaganje besed je inhibirano z načeli zavestne misli in, kot kaže Freudova opazka, da »zunaj vicev vsa tovrstna neučinkovita dejavnost v nas ne proizvaja ničesar drugega kot občutja neugodja«,²⁵ ima tudi ta fenomen tipično lastnost potlačenega vira ugodja. Freud sicer trdi, da tendenciozne vice od zgolj tehničnih loči to, da jih določeni ljudje nočejo slišati (saj nasprotujejo njihovi poanti, kar naj bi dokazovalo prisotnost same poante oz. tendence),²⁶ vendar pa drugeje navaja nujnost primerne razpoloženja za vsak vic, tudi nedolžen, kar nakazuje na dejstvo, da tudi nedolžnega vica ne bo hotel slišati nekdo, ki je resne volje, nasploh brez smisla za humor ali kakorkoli drugače nastrojen proti načinu, kako z mislimi ravna primarni proces.²⁷ Tudi nesmisel kot vir infantilnega ugodja, ki se ga poslužuje tehnika, bo torej potreboval fasado, da bi postal spet dostopen v vicu, in ta fasada je po Freudu prav smisel, ki ga naključno poraja operacija primarnega procesa. Za ugodje v vicu postanejo dostopni le tisti produkti primarnega procesa, ki tvorijo neko smiselno zvezo in tako zadostijo minimalnim pogojem cenzure.²⁸ S tem pa pridemo do neke nadvse nenavadne, krožne hipoteze. V vicu, kot je na primer tisti slavni

²⁴ Freud 2003, p. 135.

²⁵ Ibid., p. 135.

²⁶ Ibid., p. 97.

²⁷ Ibid., p. 154.

²⁸ Ibid., p. 139.

o Rote Faden (rdeča nit), ki skozi vrsto naključnih ujemanj hkrati postane žaljivka za dolgočasnega novinarja rdečih las (Rote Fadian),²⁹ agresivno tendenco eksplicitne in celo malce otročje žalitve novinarja na videz opravičuje naključnost nastanka žalitve – dejstvo, da deluje kot spodrsrljaj v že vnaprej fabriciranem produktu fraze Rote Faden – vendar pa je drugi vir ugodja ravno igra z jezikom, ki teži k premeščanju črk v originalni frazi, to pa pred cenzuro varuje prav dejstvo, da kljub svoji slučajnosti ni proizvedla nesmisla (npr. Rate Foden), ampak nekaj, kar se kot naključno ujema z nečim smiselnim, kar povrhu še drži (da se pisec teksta, skozi katerega se rdeča nit vleče, prav tako vleče, je dolgočasen in rdečelas). Naključje besedne igre torej kot vir ugodja rešuje dejstvo, da producira smisel, pa četudi je sporen, sam sporni smisel pa pred družbeno kritiko (pisec nemara ni dolgočasen, ampak le poglobljen, dejstvo, da je rdečelas, nima nobene zveze z njegovim pisanjem) in represijo (ne obsojaj ljudi vnaprej, zlasti ne na podlagi videza, ne obupaj takoj nad stvarmi, ki se zdijo dolgočasne) kot vir ugodja v infantilni tendenci (vse mora biti zanimivo, rdečelasi ljudje so smešni) pa rešuje prav dejstvo, da je produciran naključno. Analiza je pokazala, kako je Freuda predvidevanje enoznačnega, resnega smisla za vsako smešno izjavo zapeljalo v eksplicitno krožnost, ki bi se ji bilo mogoče zlahka izogniti, če bi opustili postulat enoznačnosti za smešno ambivalenco (ideološke, egoistične, tendenciozne obscenosti na eni strani in čistega nesmisla na drugi, vsak s svojo fasado) in pristali na enotno površino smešne strukture, kjer se naključno producira obsceni smisel. Čar komike je prav v tem, da nobeno naključje ne ostane brez stranskega produkta v nekem povsem nepričakovanem in skrajno rušilnem smislu, ki pa je toliko bolj fascinanten, ker se poraja povsem nehote, mimo želja vseh udeleženih akterjev in tako, četudi je lahko skrajno rušilen, celo grozljiv (lahko na primer rezultira celo v smrti, kot v *Ribi po imenu Vanda*, kjer natančne priprave na ostromreliško akcijo vsakič rezultirajo v smrti enega od drobnih psičkov zaželene tarče. Do obrata pride, ko je povožen še zadnji psiček in nameravano žrtev zadene infarkt. Akcija pripelje do cilja, a spet povsem nenamerno), avtor nikoli ni zel (kot bi bila v tem primeru neposredno uspešna ostromreliška akcija), ampak ostaja nedolžen. Kot smo že namignili z zgornjim primerom, to nikakor ni forma, omejena zgolj na vic, ampak se poraja tudi v povsem vizualni komiki, najznačilnejši in že tradicionalni primer pa je dejstvo, da že v črno-belih nemih filmih Charlieja Chaplina vsak naključno zalučan objekt konča v glavi policaja ali druge represivne avtoritete. Naključno porajanje smisla je v tem primeru

²⁹ *ibid.*, p. 28–30.

povsem avtonomen vir ugodja (ki je sicer inhibiran z zahtevo po utemeljevanju vsakega smisla in notranjo težnjo proč od obscenosti), ki ne potrebuje postuliranih skritih resnih virov, kot bi bila v tem primeru ugodje v agresiji proti avtoriteti in ugodje v akciji brez smotra.³⁰

Tako Bergsona kot Freuda torej kljub razliki v razporejanju atributov med smešnega in smejočega – pri Bergsonu je smešen posameznik, ki se ne uspe scela ozavestiti, smeje pa se mu razumni brezčutni kolektiv; Freud ima posamezni jaz kot nosilca nezavedne tendence, ki s smehom skuša obiti taisti razumni kolektiv³¹ – veže to, da smeh reducirata na resno izjavo, ki pritrjuje stališču smejočega in zanika svoj smešni objekt. V Bergsonovem primeru gre za zanikanje avtomatizma in pritrjevanje življenju, v Freudovem pa za pritrjevanje nezavedni tendenci in zanikanje togih sil cenzure, ki jo omejujejo. In čeprav je nosilec resne poante smeha enkrat kolektiven in drugič individualen,

³⁰Ta opis komedije se povsem sklada z Deleuzovim opisom porajanja smisla na površini. Na površini, ki je paradigma strukture, se smisel poraja ravno kot produkt kroženja nesmiselnega elementa med označevalno in označeno serijo. Ta smisel je hkrati označevalec brez označenca in označenec brez označevalca, bog in simulaker. Deleuzova površina v bistvu sovпада s poljem primarnega procesa ali Lacanovim jejezikom, a je daleč od nesmiselnosti. Na površini smisla ne manjka, vedno ga je celo preveč. Freud je pri Deleuzu neverjetni odkritelj »nezavedne mašinerije, ki poraja smisel, in sicer vselej v funkciji nesmisla.« (Deleuze 1998, p.77. Prim. tudi p.46, pp. 74–76.) Podobno ugotavlja Alenka Zupančič, ko pravi, da je realno v komediji dostopno kot čisti nesmisel, a hkrati transcendentno v učinkih smisla, ki jih proizvaja. Transcendentno tu ne pomeni nakazovanja na nekega obscenega boga, ki čudežno posreduje za strukturo in poskrbi, da se obsceni smisel proizvaja, ampak prav to, da daje vtis, kot da je nekaj zadaj, čeprav ni. (Prim. Zupančič pp. 141–144)

³¹Tu se skriva rahel kavelj, ki zaradi Freudove bistroutmnosti onemogoča enostavno sopostavitve obeh avtorjev. Pri Freudu samega pravzaprav ne moremo obsoditi tendencioznosti, saj ne ve, čemu se smeji. Ni razumen razsojevalec kot pri Bergsonu, ampak je pravzaprav prav toliko kot smešni objekt le žrtev nosilca nezavedne tendence. Freud torej linearni odnos smešni-smejoči, ki je aktualen pri Bergsonu in večini teorije smeha do Freuda, razveže v trikotniško strukturo smešni, smejoči in osmešujoči. Če je osmešujoči nosilec nezavedne tendence po agresiji ali neobrzdani seksualnosti in je tako v konfliktu s kolektivno cenzuro, je njegova tendenca res negativna izjava, naperjena proti sami instanci cenzure. Ko pa je sam vic realiziran, družba prevzame bolj ambivalentno vlogo. Vicu se tudi pri Freudu smeji kolektiv, ki je bil prej ovira za realizacijo v njem izražene tendence, s čimer se odpira več zanimivih vprašanj: po eni strani vprašanje narave same cenzurne instance, ki je očitno tudi sama podložna načelu ugodja, po drugi pa vprašanje ambivalentne narave smešnega, ki v sebi lahko združuje rušilno tendenco hkrati s mikavnostjo za samo instanco, proti kateri je taista tendenca usmerjena. Freud je znanstvenik in kot tak ni izrazito ideološki avtor. V njegovih tekstih je polno odprtih vprašanj in nakazanih stranpoti, od katerih se številne izkažejo kot uporabne za prav nasprotna stališča od tu prikazanih. Nasprotujemo le tendencioznosti tako smešnega kot nezavednega.

sta zaradi rešitve resnosti smeha oba prisiljena vztrajati pri absolutni ločenosti smejalca od smešnega, subjekta in objekta smeha.

Subjekt in objekt smeha nista strogo ločena

To pa je prav točka na kateri vztraja Bahtin v svoji knjigi o srednjeveški kulturi smeha. Pravi smeh ni niti smeh kolektiva izločenemu posamezniku – to bi bil nekakšen javni konformirajoči posmeh, podoben Bergsonovemu – niti posameznika množici – slednje je početje satirika, ki »biča družbeno nprav« in ima običajno boljše zamisel o družbeni ureditvi od obstoječe.³² V obeh navedenih primerih ima smeh pravzaprav resen cilj in se pojavlja le kot njemu ustrezno sredstvo. Pravi, v sebi utemeljeni in tako neskončni smeh, pa ima tako kolektiven subjekt – ljudstvo, ki ni razredno, ampak nosi dimenzijo vsečloveškega – kot univerzalen objekt, iz katerega ni izključeno niti samo smejoče se ljudstvo.³³ Slednje, univerzalnost objekta, bo za nas zlasti pomembno, ko bomo skušali pokazati resnost smešnega, partikularnost in bežnost objekta je namreč ravno atribut, pripisan smehu, ki je omogočal, da se ga ni jemalo resno. Toda vrnimo se k odnosu med smešnim in smejočim.

Ko govorimo o nemogočem ločevanju subjekta in objekta smeha, je zanimivo opazovati, kako pri Bahtinu realno pade teatralna metafora, ki je z brezčutnim gledalcem sub speciae teatri določala Bergsonovo koncepcijo smeha. Srednjeveški smeh se odvija v risu karnevala, ki je definiran kot gledališče brez rampe, kjer ni mogoče ločiti igralcev in gledalcev.³⁴ Vendar pa bi bilo napačno predpostavljati, da gre pri sovpadanju subjekta in objekta smeha za to, da bi se bili smejalci zmožni smejati sami sebi. To je pozicija, ki jo kot humor v nekem članku obravnava tudi Freud³⁵ in kjer gre pravzaprav za izogibanje zapadanju v nehoteno smešnost za druge. Pri humorju človek skuša opazovati samega sebe sub speciae teatri, da ne bi postal spektakel za druge. Na humorju pravzaprav ni nič zares smešnega, humoristična oseba bo pri opazovalcih zbudila prej občudovanje nad visoko stopnjo samorefleksije kot pa smeh, pa tudi nad lastnimi napakami se humoristi običajno ne ravno krohotajo, ampak bolj blagodejno nasmihajo.³⁶ Humor teži prej k ukinjanju smešnosti kot pa k izzivanju

³² Bahtin, p. 19.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., p. 13.

³⁵ Freud 1991.

³⁶ Glede humorja kot spoštovanja vredne lastnosti gl. Ibid. P. 94–95.

smeha. Bahtinov kolektiv pa ni zborovanje samih sebi blago nasmihaajočih se posameznikov, ampak množica krohotajočih se posameznikov, ki nase prej pozabljajo, kot da bi se uzrli, in ko se režijo drugim, jih hkrati potrjujejo in se z njimi bolj nevede kot hote smejiyo tudi samim sebi. Če se spet ozremo nazaj na našo analizo Bergsona, lahko opazimo neko temeljno diskrepanco med njegovim opisom smejalca kot razumskega in brezčutnega razsojevalca nad življenjem in avtomatom, in sicer splošno opazno dejstvo (med drugim dokumentirano tudi z že navedenim Freudovim opazovanjem), da je smeh znak neobvladanosti, da ne vemo, čemu se smejemo, in da smeha pravzaprav ne moremo zavestno nadzorovati in ga deliti graje vrednim po razumni presoji, kot si to predstavlja Bergson. Tudi če v smehu velik del ugodja dejansko izvira iz občutka prekipevajoče moči smejočega nad smešnim, kot je trdil velik del teoretikov, katerih zgolj vrh in zadnji predstavnik je Bergson in česar sploh ne izključujem kot možnost, pa je v trenutku samega smeha pozicija moči dejansko zanikana: smešni je odprt, ranljiv, iracionalen. Tudi če je prihranil energijo za odvečno inhibicijo, kot o izviru smeha ugotavlja Freud, pa v smehu z nenadejanim prihrankom ravna skrajno razsipno. Smeh in smešnost si delita prav to razsipnost z energijo, občutek prekipevajoče moči, s katero ni treba varčevati. Zaradi tega deluje smešno komični junak, kot ga opisuje Freud, ko hiperinvestira vsako akcijo in vedno porabi več energije, kot bi je moral.³⁷ O hiperboliranosti smešnega podobja govori tudi Bahtin; tu gre za pojedine z ogromnimi količinami hrane, bitke z ogromno vojaki in mrtvimi, itd. Freud smeh hiperboliranemu junaku izpeljuje iz primerjave med izdatkom, ki bi ga za tako akcijo običajno imel gledalec, z izdatkom junaka, pri čemer si gledalec odvečni vložek energije prihrani in je tako energetsko na boljšem.³⁸ Tu se Freud odloči ne ubrati poti, ki bi komično ugodje izvajala iz gledalčeve premoči nad junakom, vendar pa je jasno, da je gledalec primerjal obe akciji s predpostavko lastne racionalnosti kot energetske varčnosti in prihranek je že priča o te vrste premoči nad junakom. Pri tem pa je skrajno važno poudariti, da je drugi pogoj smeha poleg prihranka prav to, da prihranjena energija ni takoj porabljena za neko drugo psihično aktivnost – kot v fizični osebi Freuda, ki primerja energetske izdatke med sabo in junakom, a razlike ne odvaja v smehu, temveč jo porablja za formulacijo teorije komičnega. To je točno razlikujoča točka med smejalcem in čistim teoretskim subjektom – smejalec bo odvečno, prihranjeno energijo takoj odvedel v smehu in pri tem ravnal z njo prav tako razsipno kot

³⁷ Freud 2003, p. 202.

³⁸ Ibid., p. 206.

komični junak, ki se mu smeji. Predpogoj komičnega ugodja je pri Freudu ravno razlika med smešnim in smejočim, a razlika, ki se skozi smeh izniči v identiteti smešnega in smejočega kot dveh hiperboliranih razsipežev.

Tako rekoč identično poanto lahko izvedemo iz Bergsona. Bergson opisuje svoje smejalce kot vzvišene, celo ošabne.³⁹ Toda paradigmatični primer smešnosti je zanj tudi domišljavost.⁴⁰ Če se domišljavi osebi, ki v gotovosti vase ni opazila, da ima odprto zadrgo ali da govori neumnosti, smejemo, ker se nad njo počutimo vzvišeni (opazili smo to, česar sama ni), prav s tem izkazujemo lastno ošabnost in v smehu padamo med igralce.

Sovpadanja smejočega s svojim objektom ni mogoče enostavno odpraviti z življenjem in sočutjem, ki oba nakazujeta na zmožnost videti sebe v osebi, ki se ji smejem. Vse to bi bil humor, ki deluje po resni paradigmi. Ne, sovpadanje smešnega in smejočega samo deluje po mehanizmu smeha – proizvaja se nehote. Prav ko smejalec vztraja na maksimalni ločenosti od smešnega junaka, sam postaja smešen, prav kakor tudi ambivalenco smešne resnice vzpostavlja šele vztrajanje pri monolitni resnosti npr. smešnega junaka, o čemer bomo govorili v naslednjem razdelku.

203

Smešno je v dialoškem odnosu z resnim

Če resno stopi v veljavo prav z ukinjanjem smešnosti (to pa spet po načelu neprotislovnosti, v okviru katerega deluje), pa smešno za svoj obstoj potrebuje resno, to pa v dveh pogledih:

a) Smehu se lahko izpostavi le nekdo, ki samega sebe jemlje skrajno resno. Odtod smo zgoraj izvajali smešnost domišljavca in vzvišenega subjekta smeha in od tod lahko črpamo odrekanje smešnosti humoristu. Humorist se ne jemlje povsem resno in se mu zato nikoli ne moremo smejati, to pa je prav njegov namen.

b) Smešno je vedno konec določenega procesa, do katerega vodi priprava, namenjena vzpostavitvi čim bolj gotove resnosti. Vic postane smešen šele s pun-

³⁹ prim. Bergson, p. 117.

⁴⁰ Ibid., p. 103–105.

chlineom, ki deluje le, če smo pripravljeni vzeti vse do tedaj povedano kot resno. Smešno, skratka, je neko sesutje, vdrtje tal sredi monolitne resnosti, ki slednjo potrebuje kot svoj okvir. To bomo poskušali natančneje eksplicirati na naslednjih primerih.

Pri avtorju sicer razmeroma nefilozofske teorije komičnega, Jerryju Palmerju, se ta sopostavitev kaže v njegovem razločevanju med pripravljajno in kulminacijsko fazo vsakega gega. Če pripravljajna faza vzpostavlja linearno logiko povsem resne situacije, ki vzpostavlja povsem trdna pričakovanja o svoji naravni izpolnitvi, pa kulminacijsko fazo tvori ravno razočaranje taistih pričakovanj. Vendar ima tudi to razočaranje svoj specifični karakter, smeh ni zgolj razblinjenje pričakovanja v nič. Tudi kulminacija ima dva momenta, dve logični sklepanji, od katerih eno sicer ovrže celotno kulminacijo kot neverjetno spricho prvotnih pričakovanj, drugo pa ugotavlja vendarle določeno stopnjo verjetnosti glede izteka. Izkaže se namreč, da je preparacijska faza že ves čas nakazovala v to smer, le da smo indice tega razpleta spregledali in sledili le najočitnejšim. Razplet šale tako nikoli ni čisti nesmisel, ampak je smisel v nesmislu ali logika absurda, kot se glasi tudi naslov Palmerjeve knjige.⁴¹ Kant je v svoji definiciji smeha kot »razblinjenja napetega pričakovanja v nič« med redkimi teoretiki, ki so anticipirali to odvisnost smešnega od resne ekspozicije oziroma vključenost resnega v smešno.⁴² Kant z vztrajanjem, da se pričakovanje ne sme iziti v pozitivno nasprotje, ampak prav v nič,⁴³ vključuje že tudi razločujočo lastnost punchlinea, da ni enoznačno nasproten dotedanjemu poteku, ampak ambivalenten, žal pa ambivalenca v Kantovem pogledu lahko dobi le status amorfnega ničā, medtem ko je pri Palmerju specifično strukturirana. Ambivalenca punchlinea, dejstvo, da resno v obratu ni povsem izničeno, sovпада tudi z Bahtinovim vztrajanjem, da smeh svojega objekta ne meče v brezno nebivajočega, ampak ga le pognojuje za nova rojstva, da je torej v smehu vedno kal resnega.⁴⁴ Nujnost preparacije se pri Freudu kaže že s samo definicijo smeha kot sprostitve energije iz odpravljene inhibicije. Inhibicija mora obstajati, da bi do smeha sploh prišlo, nikoli inhibirani se ne smeji in efektu vica lahko le koristi, če inhibicijo med preparacijo še okrepimo.⁴⁵ Druga prisotnost resnega v konici vica, ki slednjo dela za ambivalentno, je pri Freudu pravzaprav dodana le zato,

⁴¹ Palmer pp. 40–44.

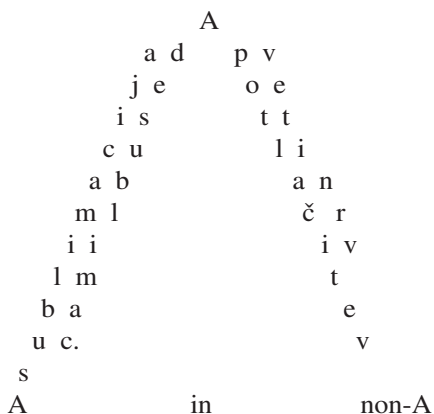
⁴² Kant p. 173:

⁴³ Ibid., p. 174.

⁴⁴ Bahtin, p. 30.

⁴⁵ Freud 2003, p. 160.

da bi zadostila cenzuri. Če lahko v skladu z zgornjim za lažjo orientacijo formulo smešnega zapišemo v obliki razširjenega protislovja kot (A in (A in non-A)), pri čemer prvi A stoji za sredinski pojem, okoli katerega se gradi resnost preparacijske faze, non-A za njegov zlom, obrat v konici, drugi A pa za drugo sklepanje, ki obrat vendarle pripiše pod možno posledico A, je za Freuda resna poanta vica, njegova skrita tendenca, pravzaprav zgolj A ali non-A, pri čemer je resničnostna vrednost pripisana uzurpatorskemu non-A-ju, odvzeta pa A-ju kot njegovi prepovedi in prvotnemu pretendentu na resničnostno vrednost. Pri Bahtinu bi to sovpadalo s postopkom satire, smeha v službi resnega, ki bi si za cilj postavila osmešiti A in na izpraznjeno mesto postaviti »bolj pravo« resnico non-A-ja. Pravi smeh pa naj ne bi imel lastnega predloga za naslednika na prestolu, s katerega ruši, pa tudi sklatenega kralja ne umori, ampak le reducira na lasten temelj in osnovo, kjer se v ambivalenci sooča z lastnim nasprotjem. Ker je neubesedljivo težko ubesediti, mislim pa, da ga sploh ni težavno narisati, prilagam sledečo shemo, ob kateri bom preko primerov iz obravnavanih del skušal obrazložiti svojo poanto.



1) *Primer narcisa:*

Ker je pri Bahtinu smeh usmerjen proti vsaki individualni pretenziji na neodvisnost od zemlje, na njegovo opredelitev nisem mogel povsem pristati, saj mi je paleta sodobne komične produkcije kazala nagnjenost k izbiri kar najbolj ego-centričnih, megalomanskih in vase zaverovanih junakov kot svojih nosilcev, pravo utelešenje individualne polnosti in pretenzij k neodvisnosti od zemlje

torej, ki pa jim mestoma celo uspeva, seveda vedno nenamerno. Kojot iz risanke, ki je prepričan v svojo genialnost in neprestano izumlja leteče stroje, je le en primer. Res mu njegovi poskusi vedno spodletijo, a to nikakor ne pomeni, da je poanta vrednostna obsodba njegovega projekta neodvisnosti od fizičnega, še zlasti ne po Bahtinovi definiciji, saj je smešna resnica nezvedljiva na resno. Res je, da na tak način megalomanski komični junak, ki je pravzaprav identičen z Bergsonovim domišljavcem, sovpada s Freudovim opisom primarnega narcisa in bi ga tako lahko uvrstili pod še eno podobo z infantilnim izvorom znotraj psihoanalitične teorije smeha. Toda kako to soočiti z Bahtinovo teorijo, ki se zdi narcisoidni pozi kot egoističnemu megalomanstvu (ki vključuje tako individualizem kot pretenzijo na božanskost) maksimalno nasprotna? Narcis je poleg tega figura resnosti, tipično monolitna in zavračajoča vsako ambivalenco. V tem smislu je mogoče vsako resnost kot projekt zvajanja vsega na neko večno in nespremenljivo eno označiti kot narcisoidno. Vendar pa je med narcisom in idealom resnega projekta temeljna razlika, namreč v tem, da je komični narcis kljub svojemu vztrajanju na lastni božanskosti telesno bitje. Faza primarnega narcisa se pod grožnjo kastracije pri Freudu izteče ravno v na videz nasprotno fazo neke samoopazujoče skromnosti.⁴⁶ Vendar pa je nasprotje le navidezno – naslednja stopnja narcisovega razvoja se vzpostavi pod grožnjo kastracije in skromnost je le način izogibanja kastraciji s stalnim samoopazovanjem iz točke projekcije ideala lastnega sebstva. Sem spada tudi humor kot smeh lastnim napakam, ki omogoča napredovanje proti scela samozavestni osebnosti, ki se ji ne bo mogel nihče smejati. Skromnost je v tem smislu le nadaljevanje narcisoidnosti z drugimi, bolj gotovimi sredstvi, izogibajoč se kastraciji, ki ji je izpostavljeno vsako telesno bitje, če je vase neupravičeno preveč gotovo. V tem smislu je upravičeno narcisoiden kot nekastratibilen izključno metafizični bog. In če točka, ki primarnega narcisa kot prepričanje o božanskosti lastnega sebstva meče v nemilost in nam vzbuja tesnobne občutke ob njegovi vrnitvi v zavest, dejansko izvira iz njega in služi istim ciljem (je le sublimiran narcis, projekcija narcisovega ega v neranljivost transcendence), je povsem jasno tako, zakaj del potlačenege, ki se vrača v smešno, sovpada s tendencami potlačujoče sile (nesmrtnost) kot tudi, zakaj je potlačujoča sila tista, ki se sploh smeji smešnemu in v njem uživa, saj se v njem sooča z vrnitvijo lastnega izvora, ki je bil zanikan le zaradi usodne nujnostne povezanosti s svojim nasprotjem, kastracijo.

⁴⁶ Freud 1987, pp. 54–57.

Bergsonov smejalec komičnega domišljavca zanika s stališča teoretskega subjekta, ki pa je pravzaprav stališče transcendentalnega narcisa, pot do njega pa paradoksalno vodi preko skromnosti. Ko smejalec domišljavca vzvišeno zanika, se sam sooča z domišljavostjo kot odloženim ciljem lastne skromnosti in vpada med smešne.

2) Karnevalski primer

Ravno v odnosu do Boga se zanimivo pokaže stališče karnevala. Krščanski bog je v nekem smislu sovražnik karnevala, saj prav od njega izvirajo prepovedi, ki jih karneval krši. Vendar pa je ena od teh zapovedi ravno tista zvičajna »ne upodabljay«, ki prepoveduje predstavo o Bogu v telesni obliki, prav zato, ker bi bil kot telesen tudi ranljiv in umrljiv. Karneval se proti Bogu najbolj prekrši ravno s tem, ko ga veselo sprejema medse, kot telo med telesi. Bahtin priča, da je imelo srednjeveško ljudstvo o krščanskem bogu telesno predstavo in je verjelo, da so kraji, kjer je opravil katero od potreb, blagoslovljeni.⁴⁷ Tu se lik Boga pravzaprav prekriva s starim, poganskim bogom, ki je hodil po svetu in v njem puščal sledi svoje fizične aktivnosti. V karnevalu je Bog tako reduciran na poganškega boga, ki pa se je v ljudski kulturi ohranil kot lik velikana. Velikan je sploh tipična podoba telesnega boga, ki so se je vse malo bolj razmišljujoče kulture hotele čim prej znebiti, če so hotele kakorkoli napredovati. Taka je bila tudi usoda titanov v vojni z drugo generacijo bogov, znanih kot olimpski, saj so se po zmagi počasi, a gotovo distancirali od prakse svojih velikanskih prednikov in se iz zemeljskega površja in človeške družbe umaknili v samoto olimpskih višav, od koder jih je nato le še korak ločil od počasne redukcije politeističnega panteona na Zevsa, ki ga Platon na primer razume že v povsem krščanskem smislu, Olimp pa le kot metaforo za nedosegljivo transcendenco, kjer biva varen pred vsakim fizičnim posegom. Znotraj karnevala pa je vsak pobeg bogov v transcendenco izključen. Karnevalski obredi so izraz neke docela poganške religije⁴⁸ in tudi bogovi, ki jim je pobeg uspel, so v karnevalu spet reducirani na svoje poganške starše, velikane. To je pot de-sublimate, ki v diagramu vodi od monolitnega k ambivalentnemu A-ju, prej opisana pot Zevsa čez Olimp v nebesa in transcendenco je obratna pot sublimacije. Njen analog v narcisovem primeru je formacija sublimnega ideala kot

⁴⁷ Bahtin, p. 162.

⁴⁸ Slovenski izraz »ajd« to sopripadnost poganškega in velikana še posebej zgoščeno izkazuje, saj pomeni oboje.

projekcije lastnega sebstva. Bog torej znotraj smešnega ni zanikan, le utelešen je, pri čemer pa ni ogrožen kot božanstvo. Vendar pa je kot desublimiran telesen in tako izpostavljen vdoru sveta, poškodbam in celo smrti, ki pa nikoli ni dokončna. Rabelaisovi velikani so po eni strani mogočna, nadčloveška bitja – prestopajo reke, ližejo sneg z gora, topovske krogle so za njih le jagode – tu tiči njihova božanskost, ki pa je pravzaprav le skrajno obilna hiperbola materije: ko lulajo, nastanejo reke, v njihovih telesih so novi svetovi; po drugi strani pa so kot telesna bitja smrtni. Ljudske zgodbe o velikanih pogosto vključujejo komično smrt od izobilja, kot je Bahtinov primer velikana, ki umre, ko poje preveč mlinov na veter.⁴⁹ Po eni strani jim je ves svet na dlani, po drugi pa so zelo fiziološko določeni z razmerjem substanc v svojih telesih. Uklanjajo se vsaki telesni potrebi, vedno so obremenjeni le s tem, kaj bi se dalo pojesti ali popiti, kar pa se spet izkaže za prednost v novem obratu, saj prav prisotnost sveta v njihovih telesih dela ta telesa za kozmična, vključena v neskončno procesualnost sveta, ta telesa so viri naravnih pojavov, kot so reke, ki nastajajo, ko lulajo, in v njih se skrivajo novi in novi svetovi, to so telesa neskončnih globin. Tudi kastracija pri teh bogovih s fizičnimi falosi ni dokončna, ampak pravzaprav oplaja – odrezan penis indijskega boga Šive je zrasel do neba in vsi vemo, iz česa se je rodila starejša Afroditia.

208

Prav ta nikoli dokončna komična smrt in kastracija sta tisto, s čimer ob desublimaciji prihaja v stik telesni bog, enako pa velja tudi za komičnega narcisa, čigar karakterna komika se vedno dopolnjuje s situacijsko njegovih nezgod, izzvanih s preveliko gotovostjo vase, ki pa ga ne odvrnejo s poti, ampak so predpogoj njegovega vsakič novega vračanja na prizorišče. Zgleden primer je kojotov vedno vnovičen dvig iz prepada. Negacija narcisovega angažmaja torej v komični konjunkciji z narcisom nikoli ni čisti nič, v sebi vedno nosi rojstvo novega. S strani monolitne resnosti pa je bila kot negativni člen aksioma izključene tretje možnosti (A ali non-A; to je izjava, ki ima vedno logično vrednost 1, prav kot ima konjunkcija A in non-A vedno vrednost 0) vedno obravnavana kot čisti negativum, kot odsotnost polne prisotnosti A-ja, kot nebi-vajoči odklon od bivajočost podeljujoče biti A-ja.

Vendar monolitna resnost ne nasprotuje samo svoji negaciji, ampak tudi lastnemu sebstvu kot desublimiranemu, saj se v njem skriva ravno nevarnost konjunkcije z negacijo. Tu tiči dvojni koren zla v krščanstvu. Po eni strani je hudič

⁴⁹ O komični smrti, Bahtin, pp. 425–426.

vladar materije, po drugi pa je to ravno telesni bog, končno bitje, ki ni sprejelo lastne končnosti, ampak je hotelo postati božansko. Titan Prometej kot glasnik človeškega izziva bogovom, ki ljudem tudi prinese božanski ogenj in je pri Grkih razmeroma ambivalentna, pa celo bolj pozitivna figura, v okviru metafizične božanskosti postane Lucifer, telesni pretendent na božanskost, ki je zaradi nje skupaj z ljudmi obsojen na smrt.

3) *Morfologija komičnega*

Bahtinov tekst je ena redkih teorij smeha, ki zna razložiti smešnost specifičnega upodabljanja. Freudova, na primer, je izrazito verbalna, v strukturalistični razširitvi jo je moč sicer aplicirati tudi na linearne dogodke (glej zgoraj), nemočna pa je pri razlagi smešnega videza, na primer stripovskega stila. Bahtin po drugi strani genialno razlaga različna svetonazora, ki se skrivata na eni strani v klasični in na drugi v groteskni upodobitvi telesa. Groteska je bila do Bahtina večinoma razlagana kot estetika grdega, se pravi po načelu odklona od primarnega kanona klasične lepote, ki naj bi temeljil na racionalnih proporcijah, itd. Bahtin pa jo razlaga kot nosilko povsem lastnega pogleda na svet, za katerega se zdi, da je glede na tistega, izraženega v klasičnem kanonu, nemara celo prvotnejši.⁵⁰ Groteska teži k prikazu telesa, na njem karseda poudarja vse izbokline in odprtine, zanj so značilna široko odprta usta, velik nos in falos, saj so to točke spoja med telesom in svetom. Klasično telo po drugi strani vse te razpoke zaliva in vse pretirane izrastke reducira na minimum. To je trdnjava individualne duše, ki kot čista notranjost odseva le v poudarjenih očeh. Grotesknemu kanonu za oči kot ogledalo duše ni mar, zanimajo ga le, če so izbuljene. Groteski gre za notranjost telesa kot neskončno globino, v katero se odpirajo usta. Usta, centralni motiv podobe karnevalske gostije, so kraj, kjer telo zmaguje nad svetom, golta ga in si ga prisvaja. Po drugi stran je to, kot tudi ostale odprtine, kraj vdora sveta v telo, ki utegne biti katastrofalen, omenjali smo že komične smrti od preobjedenosti. Nek junak v filmu Monty Pythonov počti od prevelike količine zaužite hrane in se dobesedno razprši v svet. Groteskno telo je tako kraj maksimalne individualnosti, ki pa se prav s pretiravanjem prevesi v svoje nasprotje in vedno začasno samoukinitev. Predpogoj ambivalence in sovisnosti vseh komponent sveta kot resnice smeha je ravno zatrditev lastne enoznačnosti in samozadostnosti s strani posameznega telesa.

⁵⁰ Bahtin, pp. 35 in 333.

Tudi falos je točka grotesknega telesa, ki nosi attribute, sicer povezane s težnjami resnosti, a desublimirane. Lulek je desublimirani transcendentalni falos in bog hipostazirani lulek. Polnost, prodornost, linearnost in označevalnost so lastnosti, ki jih odnese s seboj v transcendenco, in to so lastnosti, ki jih ohranja v desublimaciji. Kot fizični erektilirani lulek (tudi nos, ki ga pogosto predstavlja) na telesu komičnega junaka ima vse te lastnosti in je kraj subjektovega aktivnega prodiranja v svet, vendar pa je kot štrleč iz telesa tudi maksimalno izpostavljen kastraciji.

210 Klasični kanon narekuje zalitje vseh razpok na telesu, a s tem ukinja tudi možnost subjektovega stika s svetom in njegovega prisvajanja kot projekta, za katerega mu ves čas gre, a so nevarnosti svetnega vdora prevelike. Poudarjene oči klasičnega telesa pravzaprav zamenjujejo usta – odsevajo notranjost, a notranjost, v katero ni mogoče prodreti in so točka vizualnega in zato varnega prisvajanja sveta, prisvajanja, ki je varno pred vdorom, podrejanja sveta s teoretskim videnjem/vedenjem, ki nam je imponiralo že na tipično gledalski funkciji Bergsonovih smejalcev. Ni naključje, da je netematizirani zlom njihove vzvišene pozicije v smehu fiziognomično karakteriziran ravno z zoženjem oči in širokim odprtjem ust v smehu. To je tudi podoba antične komične maske, v kateri sovpada smešni s smejočim, je groteskno upodobljeni smejalec.

Po drugi strani klasični kanon potlačuje tudi vse izrastke, ki bi jih svet lahko odbil, falos je reduciran na minimalnega lulka nad velikimi modi, nos je reduciran, vsaj glede na groteskne standarde. Vendar pa se na videz izgubljena prodornost faličnosti, za katero je pravzaprav šlo, ponovno zvijačno ohrani. Potlačitev vseh izrastkov napne celotno telo v nekakšen orjaški falos. Telesa klasičnih kipov so za razliko od grotesknh, ki so največkrat malce mlahava, ohlapna in potisnjena vase, vsa močno aktivna, flektirana, z napetimi mišicami, tudi kadar počivajo. Tako telo je kar celo nekakšen falos, ki ga ni moč odrezati, saj ni na nič priraščen. Odrezati ga je možno od sveta, iz katerega raste, a to ga rodi v večno življenje izven okvirov zemlje. To dodatno osmisli mojo sicer že pred časom izvedeno primerjavo dveh velikih vesoljcev popularne kulture dvajsetega stoletja. Alf je izrazit primarni narcis, strasten egocentrik, megaloman, jedec, pivec in rigač. Temu ustrezno je tudi kosmat, uhljat, z orjaškimi, na moško spolovilo močno spominjajočim rilcem ter drobnimi črnimi očki. E. T. je po drugi strani, kot nakazuje že njegovo ime, kratica za angleški izraz za zunajzemeljsko bitje (Alfovo je po drugi strani kratica za zgolj tujo obliko življenja),

izrazito eteričen, njegov spust na zemljo je kot prihod mesije in v tej funkciji tudi zdravi rane s svojo kozmično močjo. Temu ustrezno ima tudi drobcena usteca, ki jih le po malem odpira, le dve režici za nos in orjaške, globoke oči, pri čemer pa njegovo celotno telo tako po barvi kot teksturi in obliki spominja na uvel starodaven penis kakšnega plemenskega vrača.

Če klasični kanon tako nastaja s potlačitvijo in sublimacijo grotesknega, z njegovim izključevanjem torej, to nikakor ne velja za obratno razmerje. Groteskna morfologija se rojeva ravno z zlomom klasične, kot smo pokazali že na primeru smejalca, ki se iz teoretskega očesa v smeju zlomi v groteskno masko. Klasika je nedoseženi cilj komičnega narcisa; ko maček Silvester teče za ptičko Tweety, je vdanosti v telesno nujno primerno grotesken s široko odprtimi usti, ki se končno zaprejo okoli ptičke, in v ospredje spet stopijo mačkove oči, odsevajoč zadovoljno sitost in zmagoslavje njegove individualne duše. Ta paradigma pa se zlomi že v naslednjem trenutku, ko skozi oči kot skozi okna pogleda požrta ptička, hkrati zvajajoč Silvestrovo telo na status navadne posode ali hiše in pričujoč o ireduktibilnem ostanku vsakega prisvajanja zunanjega sveta s strani individuuma skozi žretje.

Vzemimo smešno resno

Videli smo že, kako je monolitno resno pravzaprav predpogoj smešnega, znotraj katerega je vpeto v konjunkcijo s svojim nasprotjem, pa tudi, kako ga nasprotje pravzaprav ne izniči, saj se spet najde tudi znotraj njega. Vendar pa je smešno nasprotno resnemu in ga ni mogoče zvesti na njegovo formo. Smešno nima nikoli enoznačnega pomena, ampak vedno ambivalentnega (če ne gre za katero od manifestacij smešnega, ki služijo resnemu, kot sta zgoraj omenjena satira in humor). Na začetku pa smo z Bahtinom vztrajali, da ima smešno, čeprav na resno ni zvedljivo, na nek način enako resen pomen kot resno, da ga moramo skratka vzeti resno, in zanikali smo, da smeh ne bi imel dostopa do resnice. Predpostavka, da smešno govori resnico, je predpogoj pričujočega filozofskega ukvarjanja z njim. Metodologija mojega dela je jasna; estetska izkušnja smešnega mi je nudila prav nepojmovno izkušnjo resnice, ob risanki o kojotu sem rekel »da« in štartal iz tega izhodišča, z njim skočil v krog razumevanja in mu prilagajal hipoteze, na katere sem naletel. Vendar je za to, da bi celotna zgradba delovala, nujen moj pristanek na to, da mi smešno govori

resnico. Če ponovim Bahtinovo misel iz začetka, ki se je takrat nanašala na nezvedljivost smešnega na resno, je res, da »smeh ni zunanja, ampak bistvena notranja forma, ki je ni moč zamenjati z resnostjo, ne da bi uničili in pokvarili tudi samo vsebino resnice, ki jo razkriva«,⁵¹ toda to poleg specifične vezanosti te resnice na smešno formo (nezvedljivost smešnega na resno) predvideva obstoj resnice, dostopne le smehu.

Kaj je torej ta resnica oziroma katera je točka svetega v smešnem? Ali nismo pravkar ugotavljali, da smešno svetemu kot nedotakljivemu, pa tudi kot pretendentu na točko osmišljanja celote bivajočega, pravzaprav nasprotuje, da ga vedno reducira na nekaj, kar se da potipati, na zgolj bivajoče med bivajočim in mu zanika status vrhovnega bivajočega? Vendar pa smo vztrajali tudi pri tem, da tudi propad in kastracija, ki se jima ob tej redukciji izpostavi pretendent na svetost, ne zasedeta prestola, da smešno sploh ne stoji na poziciji nikakršnega stalnega zasedanja prestola. Ali pa nasprotuje zasedanju prestola sploh? To gotovo ne, saj je uzurpacija prestola s strani posameznega bivajočega pogoj resnega (prav kot je vrhovno bivajoče predpogoj metafizike), ki smešno šele omogoča. Tudi ko je specifično bivajoče s prestola zrušeno in mu je status svetega odvzet, ni popolnoma zanikano in ambivalenca pomeni, da tudi njegovo zasedanje statusa svetega ni zgolj zanikano, ampak tudi potrjeno s strani smeha kot narcisov komični angažma. Poleg tega ostaja mesto svetega, ki je nespremenjeno, ne glede na to, koliko zadnjic se zamenja na prestolu. V tem praznem prestolu se skriva točka svetega pri smešnem, ki pa je povsem formalna v pravem smislu. Ne formalna kot navidezna nepredstavljivost in brezvsebinkost metafizičnega boga, ki pa so mu kljub vsemu pripisani atributi polnosti, večnosti, samozavesti, aktivnosti itd., ne pa tudi na primer praznine, minljivosti, nezavednosti, pasivnosti. To je čisto formalna odprtina nezaključenega, procesualnega sveta, pogansko sveto. Iz te analize namreč sklepam, da poganska točka svetega pravzaprav ni v bogu ali bogovih, saj so kastratibilni, ampak prav v tej nezapodljivi odprtini v svetu, ki hkrati dela same bogove za minljive in svet za neskončnega in je sama njegova omejitev, manko in vrzel, kastracija celotnega sveta, ki je hkrati neskončno plodna. V primerjavi s to točko je pravzaprav vsaka navidezna formalnost kakorkoli teističnih, mono ali drugače, točk svetega navadno malikovalstvo. To je po drugi strani, za tiste, ki ste dvomili, ali je Boga mogoče res tako enoznačno reducirati na narcisa ali njegov lulek, tudi ostanek desublimacije in to je tisti dodatek narcisu, ki tvori

212

⁵¹ Bahtin, p. 109

presežnost Boga. To je točka, ki ne vztraja niti na lastni formalnosti in jo je prav z vztrajanjem na njeni formalnosti kot še enim tipom malikovalstva⁵² pravzaprav nemogoče doseči.

Pogled na svet, ki ga strukturira ta odprtina, je skrajno neformalističen in spodbuja maksimalno fantazmatske projekte, kot so akcije komičnih narcisov, ki vedno pretendirajo na status svetega, zapolnjujejo vrzel s svojim predlogom za zašitje strukture, ki pa se vedno izkaže za dobesedno kratek stik s svetim: po eni strani, ker pretendenta vedno strese, komični junak naleti na katastrofo situacijske komike in stik se izkaže za izrazito kratkega, saj junak vedno sčasoma konča na tleh, po drugi strani pa je vedno nagrajen z neko nepričakovano produkcijo smisla, za katerim je stremel, kot kojot, ki z vsakim letečim strojem zgrmi v prepad, z neodvisnostjo od gravitacije pa je nagrajen, kadar nanjo ni pozoren in raztreseno stopi čez rob prepada ter hodi naprej po zraku, dokler tega ne opazi. To je sveto, ki se kaže ravno v nesmiselni produkciji smisla, in čudež teh efektov izkazuje njegov religiozni karakter. To je popolnoma prazno sveto, ki pa se producira ravno kot ostanek neuspehlih poskusov njegove zapolnitve, tisto, kar zgrešijo. In da ne bo dvoma, producira se tudi kot ostanek neuspehov zapolnitve, torej tisto, kar dela njegovo katastrofo za vendarle plodno, kot tisto, kar je komičnega narcisa v trenutku poleta ločevalo od tistega na tleh, in kot nepričakovani smisel, ki mu nehote nastaja kot stranski produkt.⁵³ To je, skratka, resnica, o kateri govori komično, in s tem pompoznim stavkom sem ga, srčno upam, zgrešil, proizvedel in se izpostavil vašemu smehu.

⁵² Tako tudi insistiranje naših lacanovcev na prepovedi fantazme kot prekršku proti formalnosti Realnega, ki pravzaprav nadaljuje tradicijo krščanskih ikonoklastov (ne upodablaj!), pravzaprav ponavlja strukturo fantazme s svetniki, ki so formalnost zmožni zdržati, in grešniki, ki zapadajo v njeno polnjenje s fantazmatskostjo. Fantasti so po njihovi lastni definiciji fantazma formalizma, ki opravičuje odlog doseženega paradiža formalnosti, kot so bili židje fantazma nacistov, ki je blokirala zlato germansko dobo, in skušnjavec fantazma krščanstva, ki je blokirala uveljavitev božjega kraljestva (prim. Žižek).

⁵³ To je tisto skrajno nekonceptuabilno sveto, ki se vedno producira kot ostanek in odsotnost, o katerem pa smešno za razliko od resnega lahko govori prav zato, ker ni enoznačno zanikanje ali potrjevanje svojega objekta.

LITERATURA:

- Bahtin, Mihail (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Bergson, Henri (1977), *Esej o smehu*, Ljubljana: Slovenska matica.
- Deleuze, Gilles (1998), *Logika smisla*, Ljubljana: Krtina.
- Freud, Sigmund (2000), *Interpretacija sanj*, Ljubljana: Studia Humanitatis.
- (1991) »Humor«, v: *Problemi/Eseji* 1–2/1991, str. 93–96.
- (1987), *Metapsihološki spisi*, Ljubljana: Studia Humanitatis.
- (2003), *Vic in njegov odnos do nezavednega*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Kant, Immanuel (1999), *Kritika razsodne moči*, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Lacan, Jacques (2002), »Tvorbe nezavednega«, *Razpol* 12, *Problemi* 1–2/2002, str. 51–67.
- Palmer, Jerry (1987), *The Logic of the Absurd*, London: BFI Publishing.
- Zupančič, Alenka (2001), Nietzsche: *Filozofija Dvojega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Žižek, Slavoj (1997), *Kuga fantazem*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.