

APENDIX: KOMÉDIA A LÁSKA*

ALENKA ZUPANČIČ, Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana, Slovenija

ZUPANČIČ, A.: An Appendix: *Comedy and Love*
FILOZOFIA 67, 2012, No 8, p. 646

The article deals with the logic of comedy and its inherent connection with the “functioning” of love (or better “the love which does work”). The comical along with laughter is a Nietzschean theme *par excellence*; love, on its turn, the most “tangible” figure of duality. Here “two” does not represent a pair or two people; it is a figure which resolves the antinomy of desire (“willing”) and delight (Thing, Nothingness) by articulating them both on the same thematic background. Thus the core of Nietzsche’s theory of duality, is revealed, i.e. the truth and the real as a “montage” of two illusions. The latter is analyzed in the author’s book, which includes also the published chapter conceived as a separate appendix.

Keywords: Psychoanalysis – Jacques Lacan – Philosophy of duality – Comedy – Love – De/sublimation – Desire – Delight – The real – Thing – Object – Illusion – Minimal difference

V (zatiaľ nepublikovanom) seminári o *Úzkosti* Lacan formuluje nasledujúcu, značne prekvapujúcu tézu: „Jedine láska-sublímácia umožní pôžitku, aby zostúpil k túžbe.“¹ Neobyčajná na tomto výroku je, samozrejme, súvislosť, na ktorú upozorňuje, t. j. súvislosť medzi láskou ako *sublimáciou* a pohybom zostupovania. Je známe, že Lacanova kanonizovaná definícia sublimácie implikuje presne opačný pohyb: sublimácia *pozdvihne* objekt na úroveň dôstojnosti Veci. V tejto konečnej definícii je sublimácia postupom „produkovania“ Veci v jej vlastnej transcencii, neprístupnosti, ako aj v jej hrozivej a/alebo neľudskej dimenzii (taký je napríklad status „dámy“ v dvornej láske, ktorý Lacan označuje ako status „neľudského partnera“). Napriek tomu vo vzťahu k tejto osobitej sublimácii, ktorú nazývame láskou – a ktorú tak kladieme do protikladu k dvornej láske ako modloslužobníckemu uctievaniu sublimovaného objektu –, Lacan zdôrazňuje, že pôžitku umožní zostúpiť k túžbe a že „poľudští pôžitok“.²

Môžeme teda povedať, že nami citovaná definícia neprekvapuje iba vo vzťahu k sublimácii, ale aj vo vzťahu k tomu, čo obyčajne nazývame láskou. Nie je azda láska uctievaním sublimovaného objektu, aj keď vždy nevystupuje v takej radikálnej podobe

* Kapitola z monografie *Nietzsche – Filozofia dvojega (Nietzsche – Filozofia duality)*. Ljubljana: Analecta 2001.

¹ J. Lacan: *L’Angoisse*, nepublikovaný seminár, prednáška z 13. marca 1963.

² Tamže.

ako dvorná láska? Vari láska zakaždým nepozdvihuje svoj objekt (ktorý môže byť sám osebe celkom obyčajný) až na úroveň dôstojnosti Veci? Tieto otázky naznačujú, že uvedená definícia nás vedie k nejakému špecifickému, „zúženému“ alebo precíznejšiemu pojmu lásky, ktorý jednoducho nezahŕňa všetky fenomény obvykle označované týmto výrazom. Naznačujú hádam aj to, že láska v striktnom význame tohto slova je oveľa zriedkavejšia, ako sa zdá. Preto nebude od veci, ak sa najprv pokúsime trochu zabudnúť na to, čo „vieme“ o láske, a položíme si „začiatočnú“ otázku: Čo láska vôbec je a čo znamená slovo láska v uvedenej Lacanovej definícii?



Cestu k odpovedi na túto otázku nám ukazuje sám Lacan, keď – tentoraz v seminári o *Transfere* – píše, že „láska [je] komický pocit“. Možno sa posunieme ďalej, ak namiesto pokusu bezprostredne odpovedať na otázku „Čo je láska?“ sústredíme svoju pozornosť na tú podobu sublimácie, ktorá nepochybne zodpovedá uvedenej definícii a pohybu zostupovaním, ktorý táto definícia implikuje – čiže práve umeniu komédie. Odtiaľ možno ľahšie uvidíme, ako do tejto definície vstupuje láska.

Umenie komédie celkom určite obsahuje istý zostup Veci na úroveň objektu. No v dobrých komédiách nejde o jednoduché „poníženie“ určitého sublimovaného objektu, ktorý týmto spôsobom odhalí svoju smiešnu alebo absurdnú stránku. Hoci v nás takéto poníženie môže vyvolať smiech (v súlade s freudovskou definíciou, podľa ktorej smiech hrá úlohu odvádzania energie libida, ktorá bola predtým investo-

vaná do zachovávanania sublimovanej dimenzie objektu), zároveň vieme, že na dobrú komédiu to v nijakom prípade nestačí.

V komédii ide o oveľa viac než len o variácie na tému „Cisár je nahý“. Určite však treba povedať, že skutočné komédie sa ani tak nezamestnávajú odhaľovaním, demaskovaním prázdnoty prikrytej zovňajškom, ale v nich skôr pôsobí nejaká celková *konštrukcia* nahoty/prázdnoty.

Dobré komédie rozprestrú a rozvinú ako vejár celý rad situácií a okolností, v ktorých sa „nahota“ skúma z rozličných zorných uhlov. Vlastne ju takpovediac vedecky skúmajú, konštruujú v samotnom procese jej prezentovania. Nejde o vyzliekanie Veci; ide skôr o to, že jej vezmeme oblečenie a povieme: „Aha, toto je bavlnené tričko, toto sukňa z viskózy, a ešte jedny pekné topánočky – to všetko teraz dáme dohromady a predstavíme vám Vec!“ Presnejšie povedané, ide o (*viditeľný*) proces konštruovania Veci z toho, čo

Lacan nazýva „prvkami a “ (imaginárne prvky fantazmy). V dobrej komédii je však podstatné to, že rozostup medzi Vecou a „prvkami a “ len tak jednoducho *nezruší*, čím nám zároveň ukazuje, že Vec je súhrnom svojich prvkov a že tieto prvky sú jej jediným reálnom. Zachovanie alebo, presnejšie, konštrukcia akéhosi „medzi“ v rámci duality, akejsi medzery alebo intervalu, je v dobrej komédii aspoň taká dôležitá ako v dobrej tragédii. Komédie sa však namiesto toho, aby rozohrávali rozdiel medzi zdaním Veci a jej reálnou „usadeninou“ alebo Prázdnotou, obvykle uchýlia k niečomu inému. Konkrétne k tomu, že samotnú Vec rozdvoja a rozohrávajú rozdiel medzi jej dvojníkmi. Inými slovami, rozdiel, ktorým je komediálny dej posúvaný dopredu, nie je rozdielom medzi Vecou osebe a jej javom/zdaním, ale je skôr rozdielom medzi dvoma javmi alebo zdaniami, medzi dvoma „odtieňmi“. Spomeňme si hoci na Chaplinovho *Velkého diktátora*, kde máme „Vec menom Hitler“ rozdvojenú na diktátora Hynkla a židovského holiča. Gilles Deleuze vo svojej práci *Obraz-pohyb* odôvodnene podčiarkuje, že tu máme do činenia s nejakým autentickým chaplinovským gestom, ktoré nájdeme už vo filmoch *City Lights – Svetlá veľkomesta* (Charlot, o ktorom si slepá dievčinka myslí, že je boháč, a chudobný, otrhaný Charlot) a v *Monsieur Verdoux* (vrah žien a milujúci manžel hendikepovanej ženy). Chaplinov génus spočíva podľa Deleuza v tom, že dokáže odhaliť *minimálny rozdiel* medzi dvoma dejmi, a tak vytvoriť kruh „smiech-emócia“, kde prvý (smiech) poukazuje na minimálny rozdiel, zatiaľ čo druhý (emócia) na veľký odstup bez toho, aby sa vzájomne zrušili. To je veľmi dôležitá téza, ktorá nám pomôže presnejšie definovať tak mechanizmus komédie, ako aj mechanizmus lásky. Čo presne tu teda predstavuje „minimálny rozdiel“? Pekným znázornením tohto mechanizmu je napríklad slávna replika bratov Marxovcov: „Pozrite sa na tohto tu. Hovorí ako idiot, vyzerá ako idiot, správa sa ako idiot – ale nenechajte sa pomýliť! V skutočnosti je to idiot.“ Alebo si vezmeme filozofickejší príklad z Hegelovej teórie tautológie: Vo výroku „ a je a “ tieto dve a nie sú rovnaké, respektíve identické. Už len fakt, že jedno z nich vystupuje v pozícii subjektu, kým druhé v pozícii predikátu, medzi ne vnáša minimálny rozdiel. Mohli by sme povedať, že umenie komédie vynalieza a využíva tento minimálny rozdiel na to, aby urobilo viditeľným alebo hmatateľným nejaké reálno, ktoré inak uniká nášmu „chápaniu“. Ba čo viac, mohli by sme dokonca povedať, že v komickej paradigme Reálno nie je ničím iným ako týmto „minimálnym rozdielom“ bez akejkoľvek inej „substancie“ alebo identity.

Replika bratov Marxovcov nám okrem toho umožňuje uvedomiť si rozdiel medzi tým, keď vezmeme nejakú (sublimovanú) Vec a ukážeme ju obecnstvu so slovami: „Dobre sa pozrite, veď je to len nejaký úbohý, úplne banálny objekt“, a tým, keď vec vezmeme vážne („doslovne“) práve na úrovni jej „záblesku“, t. j. jej prejavu alebo vzhľadu, a tým umožníme vznik istého minimálneho rozdielu. V protiklade s tým, čo si často myslíme, teda dobré komédie nevychádzajú z axiómy, že „vzhľad klame“, resp. „zdanie klame“, ale skôr z axiómy, že na vzhľade/zdaní** je niečo, čo nikdy neklame. Vychádzajúc z bratov Marxovcov by sme mohli povedať, že jediným základným podvodom, ktorý zdanie implikuje, je vyvolávanie dojmu, že *za ním* je niečo druhé, iné. Jeden zo základ-

** Výrazy „vzhľad“ a „zdanie“ v slovinčine označuje jediný výraz: „videz“ (pozn. prekl.).

ných rysov dobrých komédií spočíva práve v tom, že to, čo je (alebo by malo byť) za zdanim/javom, pretvorí na zdanie samo. Povedané ešte inak: Nejde ani tak o odhalenie, odkrytie pravdy (alebo reálna) ako skôr o jej „(vy)javenie“. Jednoducho sa postarajú o to, aby reálno zostúpilo do javu, resp. zdania, a síce práve v podobe rozdvojenia („minimálneho rozdielu“, diskrepancie) v samom jadre zdania/javu. To však neznamená, že sa reálno ukazuje len ako ďalšie zdanie/jav. Znamená to, že reálno je presne také ako zdanie, ako miesto alebo bod jeho vnútorného rozdielu. Pekný príklad na to nájdeme opäť na začiatku *Veľkého diktátora*, kde Chaplin predvedie svoje monumentálne zosobnenie Hitlera (v podobe Hynkla), ktorý hovorí k davu. Ak sa obvykle pri takýchto rečníckych prejavoch musíme opýtať, čo tým chcel vlastne rečník povedať, aký bol odkaz „medzi riadkami“ jeho prejavu (t. j. jeho „reálno“), Chaplin nám tento odkaz „medzi riadkami“ ukáže v tej najbezprostrednejšej podobe, a síce presne tak, že už na začiatku eliminuje samotnú otázku zmyslu. Hovorí nejestvujúcim jazykom, neobyčajnou zmesou niektorých skutočných nemeckých slov a slov, ktoré „nemecky“ síce znejú, avšak nemajú nijaký zmysel. Výjav z času na čas preruší hlas „prekladateľa“ do angličtiny, ktorý má za úlohu preložiť a zhrnúť Hynklov príhovor pre anglické publikum a ktorý sa očividne usiluje o to, aby prejav vyznel čo najnevinnejšie (napríklad: potom, čo Hynkel niekoľko minút zachrípnuto šteká do mikrofónu, pľuje okolo seba a takmer hystericky gestikuluje, zaznie hlas prekladateľa: „Hynkel just referred to the Jewish people“ – „Hynkel práve spomenul Židov“). Tieto sporadické preklady vyvolávajú takmer toľko smiechu ako Chaplinovo vystúpenie. Je nám do smiechu, lebo sú tak okato chybné. No už táto skutočnosť, že v nás vyvolávajú smiech, je sama osebe dosť smiešna, keďže sa nedá povedať, že by sme *rozumeli*, čo Hynkel hovorí. Inými slovami: Hoci prakticky vôbec nerozumieme, čo Hynkel hovorí, veľmi dobre vieme, že preklad je chybný. To, čo vidíme, presnejšie, čo počujeme v tejto scéne, sú dva „falošné“ alebo „fingované“ rečové prejavy, dve „tušenia“, no napriek tomu istým spôsobom presne vieme, čo Hynkel hovorí.

V jednom zo svojich najlepších filmov *Byť, alebo nebyť* Lubitsch predstavuje ďalší vynikajúci príklad toho, ako komédie pristupujú k Veci. Aj tu je Vecou, o ktorú ide, Hitler. Na začiatku filmu vidíme geniálnu scénu: Herci nacvičujú nejakú hru, v ktorej vystupuje Hitler. Režisér nie je spokojný so vzhľadom herca, ktorý hrá Hitlera, vraví, že je slabo zamaskovaný a vôbec sa na Hitlera nepodobá, že vyzerá ako celkom obyčajný človek. Nato jeden spomedzi hercov odpovie, že, koniec koncov aj Hitler je len obyčajný človek. Ak by zostalo iba pri tom, išlo by o didaktickú poznámku, ktorá nám sprostredkuje nejakú „pravdu“, avšak nevyvolá viac než úsmev, pretože jej chýba práve oná komediálna kvalita, ktorá spočíva v absolútne inom spôsobe sprostredkovania, „prenosu právd“. Výjav teda pokračuje, režisér nie a nie sa uspokojiť, zúfalo sa usiluje formulovať, pomenovať to tajomné „čosi viac“, čo odlišuje Hitlerov zjav od zjavu herca, ktorého má pred sebou. Hľadá a hľadá, až nakoniec na stene spozoruje pekne zarámovanú Hitlerovu fotografiu a vykrikuje: „To je ono! Takto vyzerá Hitler!“ „Ale, pane,“ odvetí mu herec, „na tej fotografii som ja.“ Toto je už smiešne celkom iným spôsobom než predchádzajúci postreh. O to viac, že iba chvíľu predtým sme sa ako diváci nechali zviest' režisérovým entuziazmom, ktorý videl na fotografii všetko iné, len nie toho úbohého herca, ktorý na-

vyššie ani nie je „pravým“ hercom (alebo „hviezdou“), ale len štatistom. Opäť tu teda môžeme pociťiť, čo znamená „minimálny rozdiel“, rozdiel ako „prázdna ničota“, ktorá je – a ešte ako! – reálna a vo vzťahu ku ktorej nemožno podceňovať ani spoluúčasť našej vlastnej túžby.

V čom sa však zásadne odlišujú paradigmy tragédie a komédie? Kam jedna i druhá situujú reálno vo vzťahu k Veci a ako ho artikulujú? Klasickú tragickú paradigmu zrejme najlepšie definuje to, čo Kant konceptualizuje v pojme sublimovaného. Reálno sa tu umiestňuje mimo oblasti zmyslového („zmyslovej povahy“), možno ho však vidieť, resp. vyčítať z odporu, rezistencie zmyslového, presnejšie matérie, z jej stenania alebo utrpenia. Máme do činenia so svojráznym „trením“ alebo napätím, ktoré vychádza z relatívneho pohybu dvoch vecí, z ktorých je jedna určitá (ako zmyslová), resp. je podmienená, druhá je neurčitá a nie je podmienená. Subjekt toto napätie pociťuje ako nepríjemné alebo ako bolesť (ako silový účinok, „spáchaný“ na jeho zmyslovej povahe), a zároveň v ňom vyvoláva úctu, rešpekt k tejto bezpodmienečnej/neznámej veci, cez ktorú ľahko odhalí svoje praktické poslanie, svoju slobodu. Sublimovaný záblesk je dôsledkom práve tohto napätia. (Lacan vo svojej analýze *Antigony* trvá na tejto dimenzii: Antigonin *etický* skutok vyvolá estetický *účinnok* záblesku, ktorý je oslepujúci.) Ak si teda ešte raz vezmeme tento klasický príklad, môžeme povedať, že v *Antigone* smrť vystupuje ako hranica zmyslového, ako jeho extrémny okraj, ktorý možno prekročiť len v mene niečoho, do čoho subjekt vkladá, umiestňuje svoje skutočné bytie. Smrť je tu miestom *par excellence* napätia či trenia, o ktorom sme hovorili vyššie, čo je v tragédií zvýraznené transfiguráciou smrti z niečoho, čo sa nám prihodí alebo stane, *na miesto*: Antigona je odsúdená na to, aby ju živú zavreli do hrobky, ktorá sa tak stane miestom presahu, dejiskom sublimovaného záblesku. Dôležité nie je to, že smrť nastane, že prebehne, ale to, že smrťou je miesto – miesto, kde sa určité veci stanú viditeľnými. Ide o niečo podobné, ako keby sme odhrnuli vrchný okraj tela, kožu, takže by sa stala dejiskom stretnutia medzi tým, čo inakšie oddeľuje, teda medzi vnútorným a vonkajším nášho tela. Odtiaľ môžeme vyvodiť novú definíciu sublimovaného: Sublimované je dôsledkom transformovania hranice alebo medze v rámci duality [„med dvojím“]*** (hranice, ktorej prepožičiava konzistentnosť jedine a práve dualita, ktorú rozčleňuje) na miesto, kde jedno (duality) do druhého (duality) do seba zasahuje, resp. kde toto „dvoje“ jedno na druhé pôsobí. Možno práve v tomto zmysle môžeme pochopiť „bezmedznosť“, o ktorej okrem sublimovaného hovorí Kant: nie ako prechod z nejakého vymedzeného rámca do bezmedzného priestoru, ale ako suspenziu vlastnej medze/hranice, ktorá toto „dvoje“ rozdeľuje. Hranicu nevidíme, pretože to, čo vidíme, vidíme práve na nej ako na javisku, resp. v nej ako v dejisku. Hranica už nie je viditeľná, keďže sa stane tým, čo „prepožičiava videniu“. Dôsledkom je to, že v prípade *Antigony* nejde o hranicu medzi životom a smrťou, ale o hranicu medzi životom v biologickom zmysle slova a, ak použijeme výraz Alaina Badioua, životom ako možnos-

*** Zupančič v celom texte využíva možnosť jednoduchého skloňovania výrazu „dvoje“ v slovinčine, označujúc ním „skupinu dvoch jednotiek“. Keďže slovenčina túto možnosť nemá, v záujme príslušnosti textu sme siahli po výraze „dualita“ (pozn. prekl.).

ťou subjektu byť oporou nejakému pravdivému procesu. Smrť nie je nič iné ako meno tejto hranice medzi dvoma životmi, smrť označuje skutočnosť, že tieto dva životy jeden druhému nezodpovedajú, že jeden môže trpieť, alebo dokonca môže prestať existovať kvôli druhému. V prípade Antigony druhý život (to bezpodmienečné, resp. reálne) sa stane viditeľným až v dejisku smrti ako niečo, čo smrť nemôže zasiahnuť alebo usmrtiť. Tento druhý život, život ako reálne, je teda viditeľný *per negativum*, viditeľný je v oslepujúcom sublimovanom záblesku, ktorý je presnou podobou toho, čo nemá podobu. Reálne je tu stotožnené s Vecou a viditeľné v oslepujúcom záblesku, ktorý je účinkom Veci na zmyslovú materiu, pričom táto nezodpovedá miere Veci. Nemožno ho vidieť alebo odhaliť priamo, t. j. bezprostredne, ale len prostredníctvom tejto oslepujúcej stopy, ktorú zanecháva v zmyslovom svete. V prípade sublimovaného umenia by sme mohli hovoriť o inkorporácii Reálneho; tá umožní to, že Reálne je súčasne *imanentné* aj *neprístupné* (alebo, presnejšie povedané, prístupné iba hrdinovi, ktorý nejakým spôsobom „vstúpi do Reálneho“, a tak odohrá úlohu projekčného plátna, ktoré nás, divákov, od Reálneho oddeľuje).

Paradigma komédie však nie je paradigmatom inkorporácie; mohli by sme ju definovať ako paradigmatu *montáže*. V tejto paradigme je reálne súčasne *transcendentné* aj *prístupné*. Reálne je prístupné ako čistý nezmysel, ktorý tvorí dôležitý komponent každej komédie. Tento nezmysel však zostáva transcendentný v tom, že zázrak jeho reálnych účinkov (čiže fakt, že nezmysel môže viesť k reálnym účinkom zmyslu) zostáva nevysvetlený, pričom práve táto „nevysvetliteľnosť“ je hnacou silou komédie. Mohli by sme to povedať aj tak, že tento nezmysel je „transcendentálny“ v Kantovom význame tohto slova: je práve tým, čo nám napríklad umožňuje *vidieť* rozdiel medzi úbohým hercom a Hitlerovou fotografiou, ktorá v skutočnosti nie je ničím iným ako fotografiou práve tohto herca. Tento rozdiel, ktorý „reálne“ vidíme, je čistým nezmyslom (keďže „reálne“ neexistuje), ktorý však produkuje reálne účinky zmyslu, a zároveň je istým spôsobom transcendentálne zdôvodnený. Smiech ho nezruší, ale ho osvetlí a lokalizuje. Zdanie, v mode ktorého vystupuje predmetný rozdiel, má presne rovnaký status ako to, čo Kant nazýva „transcendentálnym zdaním“ (*transcendentale Schein*). Ide o *Schein*, ilúziu alebo omyl/chybu, ktorú Kant označí ako nevyhnutnú, čiže o ilúziu, ktorú síce musíme podrobiť kritickej analýze, no rovnako iluzórne by bolo veriť, že sa ilúzia po tejto analýze rozplynie.³ Zvláštnosť tohto zdania, ktoré Kant nazýva transcendentálnym, je v tom, že v žiadnom prípade nejde o mylnú predstavu niečoho. Na rozdiel od empirického zdania (napríklad optických ilúzií), ktoré určitý predmet ukáže iný, než je, transcendentálne zdanie naopak predpokladá neprítomnosť, respektíve *neexistenciu* empirického objektu, ktorý samo „ukazuje“. Transcendentálne zdanie nastupuje tam, kde by nemalo byť nič. Nie je zdaním alebo mylnou predstavou *niečoho*, nejakého reálneho (empirického) objektu. Transcendentálne zdanie je len to „niečo“ na mieste „ničoho“; neklame tým, že niečo (nesprávne, chybné) predstavuje/reprezentuje, ale už samotným faktom, že *je*, že sa javí. Je presne „tým niečím viac“,

³ „Transcendentálna dialektika sa teda uspokojí s odhaľovaním zdania transcendentálnych súdov [...]: nikdy však nedosiahne, aby celkom zmizlo (tak ako logické zdanie) a prestalo byť zdaním.“ (Immanuel Kant: *Kritika čistého rozumu*. Bratislava: Pravda 1979, s. 236; preložil Teodor Münz.)

čo sa ukazuje na Hitlerovej fotografii a čo „vidíme“, hoci to nie je predmetom skúsenosti a empiricky to nejestvuje. Predmetná fotografia nie je chybnou reprezentáciou herca ako svojho reálneho objektu. Je presnou reprezentáciou herca plus „transcendentálnym zdanim“. Cieľom komédie (i transcendentálnej dialektiky) nie je rozplynutie tohto zdania: rozpozna ho a rozohráva ho, zdôrazňujúc práve to, čo je na ňom reálne.

Keď už hovoríme o komédii, mohli by sme niečo povedať aj o *etike neviery*. Neviera ako etický postoj spočíva v tom, že sa konfrontujeme s vierou práve v bode jej *reálna*, a nie napríklad v jej dimenzii „ilúzie“. To znamená, že neviara neupozorňuje ani tak na nezmyselnosť viery, ako naopak na reálne, resp. „materiálne“ samotného nezmyslu. To súčasne znamená, že takáto etika sa nemôže opierať o krúženie okolo Veci, ktoré dáva moc sublimovanému umeniu. Poháňa ju skôr určitá dynamika, v rámci ktorej vždy zachádzame príďaleko. Prejdime priamo k Veci – a v rukách nám zostane nejaký „smiešny“ objekt, sám aspekt Veci sa tým však len tak jednoducho nezruší, ale zostáva na obzore vďaka miňaniu sa [s Vecou], ktoré takýto priamy prechod k Veci samej sprevádza. V zmienenom výjave z Lubitschovho filmu sa režisér pokúša priamo pomenovať, ukázať Vec („To je Hitler!“) – a, samozrejme, ju minie, ukáže len nejaký „smiešny objekt“, fotografiu herca. Vec však zostane napriek tomu prítomná ako to, čo minul, pričom sa lokalizuje niekam medzi herca hrajúceho Hitlera a jeho fotografiu; spolu tak vytvárajú priestor, v rámci ktorého môže zaznieť náš smiech. Účinok gesta, keď povieme „To je ono (čiže Vec)“, nespočíva v tom, že by jedno reálne zamenilo druhým, ale že otvorí akúsi vnútornú medzu duality, ktorá sa tak stane miestom, kde sa reálne Veci rozprestrie a odhalí medzi dvoma „banálnymi objektmi“, ktoré by mali túto Vec stelesňovať.

Pokúsme sa o väčšiu presnosť: „Prejsť priamo k Veci“ tu neznamená Vec priamo ukázať alebo ju bezprostredne odhaliť. „Finta“ je práve v tom, že Vec nikdy nevidíme (ani na fotografii, keďže ide len o fotografiu herca), že po celý čas vidíme výlučne dve zdania (herca a fotografiu). Rozdiel medzi objektom a Vecou vidíme bez toho, že by sme v ktoromkoľvek okamihu Vec videli. Alebo ešte inak: Ukážu nám len dve zdania a my nevidíme o nič menej, ako keby sme videli Vec samu, ktorá sa pred nami zviditeľní v minimálnom rozdieli medzi dvoma zdaniami. To neznamená, že prostredníctvom „minimálneho rozdielu“, trhliny, ktorú rozdiel otvorí, na okamih uzrieme tajomnú Vec, ktorá sa nachádza niekde mimo predstavivosti. Ide skôr o to, že samotná Vec, resp. jej „konzistencia“ nie je ničím iným ako touto trhlinou v reprezentácii, touto neadekvátnosťou (nezhodovaním sa) zdania so sebou samým. V tomto duchu môžeme povedať, že komédia prichádza s akousi „paralelnou montážou“, ktorá nie je paralelnou montážou reálneho (transcendentnej Veci) a zdanlivého, ale je montážou dvoch zdaní alebo dvoch dvojníkov. Montáž teda znamená: vyrobiť, skonštruovať alebo rozpoznať reálne vo veľmi presnej kompozícii dvoch zdaní. Reálne je tu identické s trhlinou prechádzajúcou samotným zdanim.

A ako s tým všetkým súvisí láska?

Fenomén lásky spája s komediálnou paradigmatom kombinácia prístupnosti a transcendentného, t. j. konfigurácia „prístupnosti v samotnej transcencencii“. Inými slovami, lásku s komédiou spája spôsob, akým obidve prístupujú k Reálnu a ako sa s ním pomeria. Už pri celkom povrchnom pohľade môžeme objaviť nasledujúcu afinitu medzi lás-

kou a komédiou: Lúbiť, čiže – v súlade so známou definíciou – „ľúbiť niekoho pre to, čím je“ (a teda prejsť priamo k Veci), vždy znamená ocitnúť sa so „smiešnym objektom“ v rukách; objektom, ktorý sa potí, chrápe alebo si ulavuje, ktorý má všetky možné čudné zvyky, ale znamená to zároveň aj to, že v tomto objekte aj naďalej vidíme to čosi viac, čo spomenutý herec-režisér vidí na „Hitlerovej“ fotografii. Lúbiť znamená *spozorovať* tento interval, žiť ho, a nielen byť schopný pousmiať sa nad ním, ale zakúsiť aj neovládateľnú túžbu vyprsknúť v jeho prítomnosti do smiechu. *Zázrak lásky je smiešny zázrak.*

Pravá láska, ak máme použiť tento výraz, nie je takzvaná sublimovaná láska, keď sa necháme objektom celkom „zaslepiť“, a teda nespozorujeme jeho banálny aspekt (alebo sa naň nedokážeme dívať). Takáto „sublimovaná láska“ si vyžaduje a generuje akúsi radikálnu neprístupnosť druhého, ktorý sa buď artikuluje prostredníctvom „večných predohier“, alebo si vyžaduje vzťah „s prestávkami“; ich funkciou je vždy nanovo do vzťahu uviesť dištanciu, príkladnú neprístupnosť, a tak „resublimovať“ objekt po každom „použití“. Avšak „pravá“ láska nie je ani súčtom túžby a priateľstva, kde by malo priateľstvo premostovať prestávky v túžbe a „láskavo prijať“ smiešny alebo banálny aspekt objektu. Inými slovami: nejde o to, že trvácnosť lásky zabezpečíme iba tak, že druhého prijmeme aj s celou jeho „batožinou“, že „strpíme“ jeho banálny aspekt, že mu „odpustíme“ jeho slabosti, že ho vo chvíli, keď po ňom netúžime, skrátka „tolerujeme“. Ozajstný zázrak lásky spočíva v tom – a práve to lásku približuje komédii –, že v samotnej prístupnosti druhého sa uchová aj transcendencia. Alebo, povedané spolu s Deleuzom, zázrak lásky je v tom, že vytvorí kruh „smiech-emócia“, kde prvý (smiech) poukazuje na minimálny rozdiel, zatiaľ čo druhý (emócia) na veľký odstup bez toho, aby sa vzájomne zrušili. Zázrak lásky nespočíva v tom, že (sa) nejaký „banálny“ objekt premení na sublimovaný a vo svojom bytí neprístupný objekt (resp. objekt prístupný iba v určitých rysoch: sublimovaným objektom v tom druhom totižto môže byť aj jazva alebo nejaký iný „nedostatok“; nejde ani o to, že by mal byť objekt cenený len pre svoje „pekné tvary“) – to je, naopak, zázrak túžby. Ak máme do činenia so striedaním príťažlivosti a odpudzovania, môže to znamenať iba jedno: že láska ako *sublimácia* sa neudiala, že svoje dielo nevykonala, že neuskutočnila svoj „trik“. Zázrak lásky je predovšetkým v tom, že obidva objekty (banálny aj sublimovaný objekt) vystupujú súčasne a vystupujú na tej istej úrovni, a že teda ani jeden z nich nie je zatienený alebo nahradený tým druhým. Ďalej spočíva v zistení, že druhý ako „banálny objekt“ a druhý ako (sublimovaný) objekt túžby sú jedno – presne v tom zmysle, ako sú jedno herec, ktorý hrá Hitlera, a Hitlerova fotografia, ktorá je v skutočnosti fotografiou tohto herca. Inými slovami: zistíme, že obidva objekty sú zdanlivé, že ani jeden nie je reálnejší než druhý, že ani jeden, ani druhý nie je to Ono. A, konečne, zázrak lásky spočíva v tom, že „naletíme“ (a naďalej sa v tom motáme) práve kvôli reálnu, ktoré sa objaví v trhline, vznikajúcej a otvárajúcej sa vďaka tejto „paralelnej montáži“ dvoch zdaní alebo dojmov. Ten druhý, ktorého ľúbime, nie je ani jedným z dvoch zdaní (t.j. banálny alebo sublimovaný objekt), zároveň ho však od nich nemožno oddeliť, pretože je presne tým, čo vzniká z úspešnej (alebo „vydarenej“) montáže obidvoch.⁴ Inými

⁴ Táto dimenzia montáže je zároveň tým, podľa čoho je láska pulziou.

slovami, to, do čoho sme zaľúbení, je vlastne druhý ako tento minimálny rozdiel totožného.

Práve tu môžeme pekne vidieť rozdiel medzi fungovaním túžby a fungovaním lásky, ako aj príčinu toho, prečo podľa Lacana láska koniec-koncov náleží do pudovej oblasti. Rozdiel medzi túžbou a pudom možno odhaliť vďaka dvom rozličným typom časovosti, ktoré ich implikujú. Vyššie sme tento rozdiel formulovali ako rozdiel medzi následnosťou a súbežnosťou, možno ho však formulovať aj inak. Subjekt túžby je definovaný rozdielom medzi (transcendentálnou) príčinou, pôvodom túžby a jej objektom. Tento rozdiel sa ukazuje ako istý „časový rozdiel“ medzi subjektom túžby a jej objektom ako reálnom. Subjekt oddeľuje od objektu určitý odstup alebo interval, ktorý sa pohybuje spolu s ním a ktorý mu zakaždým rovnako znemožní, aby objekt „dobehol“. Objekt, na ktorý sa subjekt upriamuje, tento subjekt sprevádza, pohybuje sa spolu s ním, ale tak, že zakaždým ostáva od neho oddelený; žije totiž, ak to tak možno povedať, v inom „časovom pásme“. To vysvetľuje metonymiu túžby. Subjekt si dohovori schôdzku s objektom o deviatej hodine, avšak pre objekt je vtedy už jedenásť, čo znamená, že je už niekde inde. Táto „immanentná neprístupnosť“ vysvetľuje aj základnú fantazmu tých ľúbostných príbehov a básní/piesní, ktoré svoju pozornosť zameriavajú na nemožné ako súčasť samotnej logiky túžby. Leitmotívom príbehov tohto druhu sú, ak si vypomôžeme textom nejakej ľúbostnej básne, verše: „*In another place, in another time, somewhere, not here, sometime, not now...*“ [Inde, inokedy, niekde – nie tu, niekedy – nie teraz...] Tento postoj by sme mohli chápať ako priznanie nejakej inherentnej nemožnosti, ktorá je nato zvonkajštená, pretvorená na určitú empirickú prekážku („Keby sme sa boli stretli niekedy inokedy a inde, možno by to medzi nami prichádzalo do úvahy...“) Obvykle povieme, že v tomto prípade je Reálno ako nemožné zakryté nejakou empirickou prekážkou, ktorú viníme za nešťastný stav vecí a pritom nevidíme, že nemožnosť je štruktúrnej, oveľa podstatnejšej povahy. Pointa Lacanovej identifikácie Reálna s Nemožným však v žiadnom prípade nespočíva iba v tom, že by Reálno bolo nejakou Vecou, ktorá sa (nám) nemôže stať. Naopak, celá pointa lacanovského konceptu reálna väzí práve v tom, že *nemožné sa stane*. Práve to je to, čo je na Reálnom také traumatické, šokujúce, respektíve – prečo by nie – aj smiešne. Reálno sa stane práve ako nemožné. Nie je niečím, čo sa stane, keď to chceme, usilujeme sa o to alebo to očakávame, keď sme na to skrátka pripravení. Vždy sa stane v nesprávnom okamihu a na nesprávnom mieste, vždy je niečím, čo „prečnieva“ z (vyrobenej alebo anticipovanej) predstavy. Reálno ako nemožné znamená, že preň nejestvuje „pravý“ („primeraný“) čas ani priestor, neznamená však, že to, aby sa stalo, je nemožné.

Fantazma „iného miesta a času“, ktorá zachováva (principiálnu) možnosť vydareného stretnutia, prezradí Reálno stretnutia tým, že „nemožné, ktoré sa stalo“ pretvorí na „to sa nemôže stať (tu a teraz)“, „to je nemožné“. Inými slovami, zatají to, čo sa už stalo, a to tak, že sa to pokúša podriadiť jestvujúcej transcendentálnej schéme fantazmy subjektu. Podvrh, ktorý je predmetom tohto manévru (ktorý je v podstate manévrom túžby), nespočíva v tom, že by vzbudzoval dojem, ako keby sa niečo nemožné predsa len stalo alebo mohlo stať v nejakých iných časopriestorových podmienkach. Naopak, podvrh spočíva v tom, že niečo, čo *sa stalo* tu a teraz, začne vystupovať ako niečo, čo by sa mohlo stať jedine v nejakej vzdialenej budúcnosti alebo v celkom inom čase a priestore. Paradigma-

tický príklad takéhoto utajenia Reálna (ktoré smeruje k tomu, aby sa Reálno uchovalo ako nedosiahnuteľné Mimo) nájdeme vo filme (a románe) *Madisonské mosty*. Máme tu do činenia s vydareným ľúbostným stretnutím dvoch ľudí, pričom obidvaja sú veľmi vtiahnutí do svojich zabehaných životov: ona ako žena v domácnosti a matka viazaná na rodinu (a „nemobilná“, dalo by sa povedať), on ako úspešný fotograf, ktorý ustavične cestuje, a teda je v pohybe. Stretnú sa náhodou a vášnivo sa jeden do druhého zaľúbia – tak je nám aspoň celá záležitosť prezentovaná. A ako zareagujú na svoje stretnutie? Dôraz okamžite presunú zo „stalo sa nemožné“ na „to sa nemôže stať“, „to je nemožné“. Keďže ona je v čase ich stretnutia sama (muž a deti odcestovali na týždeň preč) a keďže on musí za každých okolností zostať v danom kraji, aby dokončil svoju fotoreportáž, rozhodnú sa, že ten týždeň prežijú spolu, potom sa rozlúčia a nikdy viac jeden druhého neuvidia. Ich príbeh, opísaný týmto spôsobom, vyzerá ako príležitostné dobrodružstvo (a pokojne by sme mohli povedať, že tak to aj je), problém však väzí v tom, že sami tento svoj príbeh vnímajú inakšie: akoby prežívali Lásku svojho života, najdôležitejšiu a najdrahocenejšiu skúsenosť, ktorá sa im kedy prihodila (a takýmto spôsobom sa všetko prezentuje aj nám, divákovi). V čom je problém respektíve lož tejto fantazmatickej *mise-en-scène*? V tom, že ich stretnutie je „derealizované“ už od samého začiatku, hneď ako k nemu príde. Okamžite je vpísané do veľmi presne definovaného časopriestorového rámca (jeden týždeň, jeden dom – čo predstavuje ich „niekde inde, niekedy inokedy“), pričom je už vopred stanovené, že práve to má ostať najdrahocenejším objektom jeho i jej spoločných spomienok. Mohli by sme dokonca povedať, že ich zväzok je už v čase, kedy „prebieha“, spomienkou, že ho obidvaja prežívajú ako stratený (a práve odtiaľ vyviera celý pátos ich príbehu). Reálno stretnutia, „nemožné, ktoré sa stalo“, je okamžite zavrhnuté a pretvorené na objekt, ktorý paradoxne stelesňuje samotnú nemožnosť toho, čo *sa stalo*. Je drahocenným objektom, ktorý zatvoríme do krabice, do spomienkovej kazety. Z času na čas ju otvoríme a na jej dne nájdeme veľké uspokojenie z kontemplácie nad drahokamom, ligoťajúcim sa nemožnosťou, ktorú stelesňuje. Na prvý pohľad sa môže zdať, že protagonisti podávajú svedectvo o svojej veľkej spôsobilosti „vyjsť s mankom“ (neprítomnosť, „neprivlastnenie“ ľúbenej bytosti), no v skutočnosti ide najmä o to, že zo samotného manka si urobia svoje *ultimatívne vlastníctvo* (a práve tak sa vyhnú „ťažkostiam s mankom“).

Ak sa teraz vrátíme k otázke rozdielu medzi túžbou a láskou (ako pudom), mohli by sme povedať, že v prípade pudu nemáme až tak do činenia s „časovým rozdielom“ typickým pre štruktúru túžby, ale skôr s „časovou slučkou“ – konceptom, ktorý vedecko-fantastická literatúra využíva práve pre („vedecké“) objasnenie nemožného, ktoré sa ešte len stane. Časová slučka v zásade znamená, že časť nejakej inej (časovej) reality sa (za)chyť, zapadne do inej prebiehajúcej časovosti, resp. časového toku, alebo opačne, že sa objaví tam, kde jej nepatrí nijaké štruktúrne miesto, a tak vyprodukuje neobyčajný „nelogický“ vzhľad či podobu. Práve pud, resp. pulzia je podľa Lacana niečím, čo „nemá hlavu ani päť“, čo vystupuje ako *montáž* – v zmysle, v akom hovoríme o montáži v nad-

realistickej koláži.⁵ Niečo sa objaví tam, kde by sa nemalo, a tak preruší, pomýli lineárny tok času, harmóniu vzhľadu.

Blízkosť pudu a lásky (práve v jej dimenzii vytvárať „minimálny rozdiel“ a v možnosti „zrkadliť sa“ v priestore medzi dvoma objektmi) možno pochopiť aj inak. Ide o Lacanovu analýzu „dvojitej cesty“, ktorá je pudu vlastná, totiž rozdielu medzi „goal“ a „aim“, cieľom a terčom. Pud sa vždy realizuje medzi *dvoma* objektmi: objektom, na ktorý je zameraný (napríklad jedlo pri orálnom púde) a ktorý je jeho „terčom“, a samotným uspokojením ako objektom („ústny pôžitok“ v prípade orálneho pudu), ktorý predstavuje jeho „cieľ“. Pud osciluje medzi týmito dvoma objektmi, existuje v „minimálnom rozdiel“ medzi nimi – rozdiel, ktorý je paradoxne sám výsledkom krúživého pohybu pri púde. Toto „medzi-dvoma“ nie je toho istého druhu ako „medzi-dvoma“ v prípade túžby; ide o rozličné duality s rozličnou dynamikou.

V „medzi-dvoma“ v prípade túžby vystupujú Reálne a zdanie; druhý, s ktorým máme v túžbe do činenia, je vždy imaginárny druhý, Lacanov objekt malé *a*, zatiaľ čo reálne (reálne druhý) v prípade túžby ostáva neprístupný. V prípade túžby je týmto reálnom práve pôžitok ako onen „neľudský partner“, na ktorého sa túžba upriamuje mimo svojho objektu, a ktorý musí zostať neprístupný. Láska je naopak presne to, čo reálne túžby urobí nejakým spôsobom dostupným. Na to myslí Lacan, keď hovorí, že láska „pôžitok poľudští“, že „jedine láska-sublimácia umožní pôžitku, aby zostúpil k túžbe.“⁶ Inými slovami, najlepším spôsobom definovania lásky-sublimácie by mohlo byť tvrdenie, že jej účinkom je presne *desublimácia*. No naše doterajšie úvahy môžu vyvolávať mylný dojem, že túžbu a lásku kladieme do protikladu ako dve celkom oddelené veci, že túžba v láske nezohráva nijakú úlohu a že láska sa situuje niekde mimo túžby. Prirodzene, nič také nemáme v úmysle. Pointa je v tom, že túžba vstupuje do konfigurácie lásky spôsobom, ktorý v nejakom kľúčovom bode modifikuje koordináty dialektiky túžby. Tento „kľúčový bod“ sa týka vzťahu túžby k pôžitku, resp. k uspokojeniu. Ako vidno už z Lacanovej definície, ktorou sme tento exkurz začali, ide o určitý „zostup“ Pôžitku (uspokojenia) k túžbe, ktorá sa obvykle napája práve z toho, že je neuspokojená (to večné „To nie je ono“ v prípade túžby). Láska je to, čo určitým špecifickým spôsobom vyrieši antinómiu túžby a pôžitku, túto základnú antinómiu, ktorá stojí v jadre slávneho lacanovského výroku, že „niet pohlavného vzťahu“. Slovo „vyrieši“ treba, samozrejme, zobrať s rezervou. Ide skôr o to, že hoci nič nie je „vyriešené“, predsa to *funguje*. A práve to je definícia lásky v užšom zmysle tohto slova, ktorú sa tu pokúšame rozvinúť. Funguje. A prirodzene, môže aj prestať fungovať. Nás však zaujíma práve to, čo sa deje, keď funguje.

Túžba a pôžitok/uspokojenie môžu vystupovať súčasne a na tej istej „úrovni“, a pri tom nijako neblokovať dynamiku túžby. Prečo? Lebo sublimatórna dimenzia lásky samotný pôžitok či uspokojenie *ako také* priradí ku kategórii „to nie je ono“. Predpokladom lásky je to, že pôžitok už vo svojej podstate nie je Ono, ktoré by mohlo odpovedať na

⁵ Pozri: J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize (Štyri základné koncepty psychoanalýzy)*. Ljubljana 1996, s. 156.

⁶ J. Lacan, *L'Angoisse*, nepublikovaný seminár, prednáška z 13. marca 1963.

lásku, pretože na lásku môže odpovedať iba láska. To je kritický moment, pretože ďalší rozvoj „ľúbostného príbehu“ maximálne závisí od toho, či skutočne prišlo k desublimácii pôžitku, t. j. k tomu, že pôžitok už nevystupuje v rámci kategórie Veci, hoci aj „druhej Veci“ (lásky). Ktoré sú totiž dve typické slepé uličky, kam láska rada zapadne vo svojej potrebe lásky? Prvá: Pôžitok vystupuje ako prekážajúci prvok, ktorý akoby svojou prítomnosťou zastieral alebo okresával reálnu lásku. Tak napríklad začneme veriť, že dôkazom „pravej“ lásky druhého je to, že „mu nejde o“ sexuálny pôžitok, alebo že je „hanbou“, ak takýto pôžitok sami pociťujeme. Druhá možnosť: (Telesný) pôžitok druhého začneme vnímať ako dôkaz lásky, ako odpoveď na lásku, ako čosi, čím je možné lásku zmerať alebo zabezpečiť, v zmysle: Pokým druhý s nami prežíva rozkoš, ľúbi, a čím väčšiu rozkoš pociťuje, tým väčšmi ľúbi. Lacan naopak zdôrazňuje, že „(telesný) pôžitok Druhého nie je znakom lásky“ a že „čím viac dáva muž žene príležitosť, aby si ho zamieňala s Bohom, teda s tým, kto jej poskytuje pôžitok, [...] tým menej ľúbi.“⁷ Samozrejme, toto zdôraznenie určite nie je nejakým svätuškárskeym kázaním o tom, ako je láska niečo „krajšie“ a „čistejšie“ než rozkoš a sexualita. Čo sa týka ich hierarchie, Lacan má skôr opačný názor: Sexualita (v zmysle pudu) ide zo srdca, kým láska ide cez žalúdok. Trvá však na tom, že jedno aj druhé má svoju logiku a svoje potreby, a preto nemôže byť jedno na druhé ani odpoveďou. Ak by sa tak stalo, ak by sa nám teda pred oči vytratila perspektíva, v rámci ktorej pôžitok nie je – už svojou podstatou – nevyhnutnou a uspokojujúcou odpoveďou na požiadavku lásky, potom prideme nielen o lásku, ale aj (*predovšetkým*) o pôžitok. Čo sa stane, ak máme v sexuálnom vzťahu pocit, že (náš) pôžitok nie je niečo, čo tu môžeme „dostať“ alebo nájsť, ale je v prvom rade niečo, čo musíme „dať“ a čím musíme niečo dokazovať? A (zvyčajne mužské) fantazmy o „čistom pôžitku“ bez lásky bývajú do značnej miery obranou práve pred možnosťou, že by sa ich pôžitok mohol chytiť do pasce tohto neznesiteľného imperatívu a slúžil len ako odpoveď na – v podstate – „nenásytnú“ potrebu lásky. A prirodzene, čím menej ľúbia (t. j. čím menej môžu odpovedať láskou na lásku), tým viac sú v nebezpečenstve, že sa im práve toto stane. Na potrebu (lásky) môže totiž odpovedať iba druhá potreba, na manko (neúplnosť), môže odpovedať zase len manko, a nie pokus jeho zaplnenia niečím pozitívnym. Ak pri tejto logistike lásky a sexuality ešte chvíľu ostaneme, môžeme tiež povedať, že famózna „nenásytnosť“ (ktorá býva mnohokrát pripisovaná ženám) nie je ničím iným ako výsledkom „krátkeho spojenia“ medzi láskou a pôžitkom. Ani najmenej nechcem poukazyvať na nejaké divoké osamostatnenie pohlavného pudu, no „nenásytnosť“ svedčí o tom, že požiadavka alebo potreba uspokojenia sa tu chytila do pasce požiadavky, potreby lásky, že sa stala jej materiálnou oporou. Práve láska a jej nekonečná potreba je to, čo prináša aj „nekonečnú možnosť pôžitku“. Pred artikuláciou lásky ako potreby ukojenia (a začarovaným kruhom, ktorý z toho vyplýva), nás môže okrem analýzy „zachrániť“ ľúbostné stretnutie, t. j. stretnutie s niekým, kto na potrebu lásky dokáže odpovedať, kto na manko odpovie (svojím) mankom, respektíve – ako to formuluje Lacan –, kto „dal to, čo nemá“.

⁷ J. Lacan, *Še (Ešte)*, DTP 1985, edícia Analecta, s. 7, 74.

Ak sa tak stane, môžeme povedať, že láska „funguje“, a práve touto cestou sprostredkované uvoľní pole aj pôžitku.

Tak sa vraciame k východiskovému bodu tejto digresie: povedali sme, že predpokladom lásky je, že pôžitok – už svojou podstatou – nie je Ono (teda to, čo by mohlo odpovedať na lásku), a práve preto nám je v láske umožnené, aby sme ho prežívali. Pôžitok už nie je (nemožnou, nedosiahnuteľnou) Vecou lásky, ale je prvkom v jej poli. Nie je už odpoveďou na potrebu a problém, resp. na otázku lásky, ale je odpoveďou bez otázky, „výhrou“, ktorá nie je včlenená do logiky výmeny, práce a zásluh, námahy alebo úsilia a pláce. A práve to uvoľní pole aj túžbe, keďže jej večné „to nie je ono“ vo vzťahu k uspokojeniu prevezme na seba láska. Schematicky povedané: Túžba môže vytvoriť určitý vzťah k „onomu“ iba do tej miery, do akej láska túžbe zaručuje, že to nebude „Ono“. Alebo ešte inak: Túžba teraz môže spokojne (a šťastne) povedať „To je Ono“, a pritom sa nemusí báť, že by poľavila ohľadom svojej Príčiny, pretože „To je ono“ znamená presne to, čo „To nie je Ono“.

V tomto zmysle teda môžeme povedať, že láska je kombináciou túžby a pôžitku/uspokojenia, je situovaním obidvoch na rovnakom pláne, je ich „nemožnou“ spolurealizáciou. A práve to je, koniec-koncov, oná „figúra duality“, o ktorú v láske ide.

Alenka Zupančič
Filozofski inštitut ZRC SAZU
Novi trg 2
Ljubljana
Slovenija
e-mail: alenka.zupancic@guest.arnes.si

Zo slovinčiny preložila *Stanislava Repar*.