

Marc de Kesel

ANTIGONIN PRDAC

Nekoliko zabilješki o *Komičnome i konačnosti*
Simona Critchleyja

Naslov originala: Marc de Kesel:
Antigone's Fart UMBR(a), Centre for the Study
of Psychoanalysis, Buffalo, 2001.

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

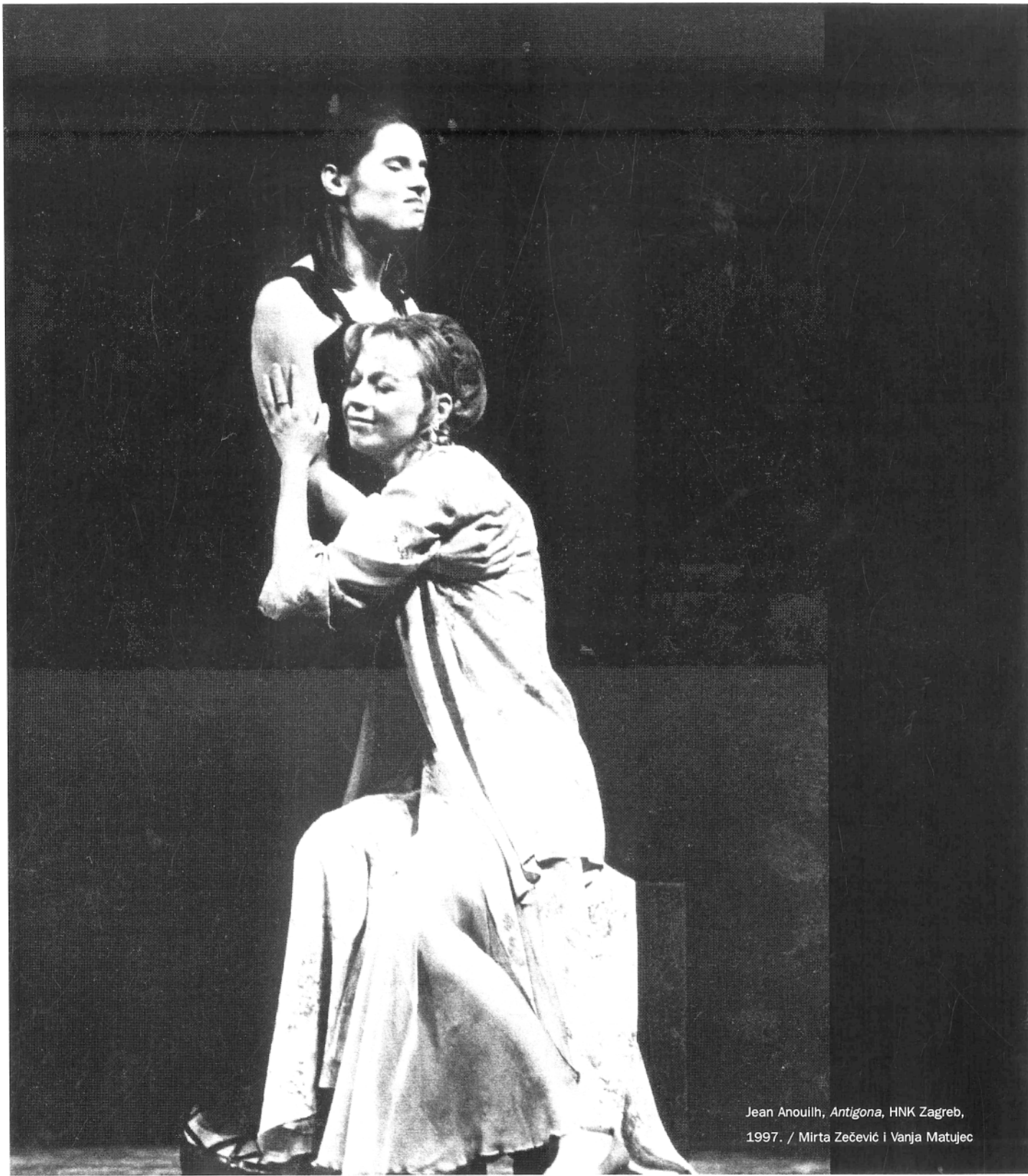
Ima neka nesvjesna taština u osnovi misli smijača. To je polazište. "Pogledajte me! Ja ne padam..." Komično i sposobnost smijanja smješteni su u smijaču i, nedvojbeno, u objektu njegova smijeha. Čovjek koji se spotaknuo sigurno je zadnji koji bi se trebao smijati svom padu, osim ako slučajno nije filozof, netko tko je iz običaja usvojio moć brze razdiobe sebe i stoga moć da podupre kao nezainteresirani promatrač fenomen vlastitog ega. No takvi slučajevi su rijetki.

Charles Baudelaire: *O biti smijeha*

Za Simona Critchleyja najvažnija zadaća moderne misli jest prepoznati našu ljudsku ograničenost, konačnost. Od Immanuela Kanta, misao se odrekla svih metafizičkih prisizanja i postala svjesna svojih unutarnjih, intrinzičnih granica (jednom za svagda, "stvar po sebi" izvan je dohvata naše spoznaje). Štoviše, suvremenost mora pronaći metode priznanja te ograničenosti. To nije lako postići, jer promišljati o konačnosti prijeto biti isto što i neutralizirati, poricati ograničenje, kako nas je Hegelov pojam *Aufhebung* podučio. Kako bi se izbjegla ta "varka mišljenja", snažna poslijekantovska tradicija omeđuje takvu potvrdu naše konačnosti na područje estetike. Samo umjetnost – a posebice uzvišena

umjetnost – može nam pokazati granice naše misli a da ih ne osujeti. U tome pogledu, tragedija je paradigma i kao takva funkcionira u djelima mnogih mislilaca poslije Kanta, sve do danas: Schillera, Schellinga, Schlegela, Schopenhauera, Nietzschea, Freuda, Heideggera, Lacoue-Labarthea, Nancyja. I Lacan se uklapa u tu sliku, posebice slavnim komentarom o Antigoni na njegovom seminaru o etici.

U svom ogledu *Komično i konačno* Simon Critchley se usredotočuje na taj komentar kako bi elaborirao svoju kritiku onoga što možemo nazvati "prvenstvom tragedije" u našem modernom spoznavanju konačnosti. Critchleyjeva poenta je u tome da tragedija pretpostavlja vrlo snažnog i smionog junaka, heroja, koji je, čini se, samo zbog svog junaštva sposoban priznati svoju konačnost. Critchley tvrdi da ova vrsta herojstva "izobličuje" stvarnu pa stoga skromniju i manje idealiziranu spoznaju naše ograničenosti. Alternativa koju predlaže jest komedija. S obzirom da nitko od nas nije doista junak, komedija više odgovara našem iskustvu da nismo beskonačni. Nasuprot "tragičnoj herojskoj paradigmi" Critchley uvodi "komičnu antiherojsku paradigmu" koja je "slabija i stalno slabeća predodžba ograničenosti". Više od junaštva, humor je taj koji nas "doziva skromnosti i omeđenosti ljudskog života, omeđenosti koja ne zaziva tragičnu potvrdu, nego komično



Jean Anouilh, *Antigona*, HNK Zagreb,
1997. / Mirta Zečević i Vanja Matujec

priznanje, ne junačku vjerodostojnost, nego komičnu nevjerodostojnost". Konačnost zahtijeva "smijeh koji spoznaje da konačnost nije nešto što valja potvrditi, nego priznati". Critchley specificira da ona traži ne "ludi" smijeh (kao Nietzscheov "smijeh s planinskih vrhunaca"), nego "podrugljiv", kao onaj Frankieja Howerda ili Tommyja Coopera; smijeh koji proizlazi iz "opipljivog osjećaja nesposobnosti, nevjerodostojnosti, nemoći i nemogućnosti".

Pogledajmo Antigonu. Prekršivši Kreontovu naredbu, ona potvrđuje ograničenost političkog zakona kao i ograničenost, konačnost ljudskoga društva i ljudskoga bića kao takvih. Ali ona ostaje junakinja, nepristupačna, uzvišena osoba, koja čak i u carstvu smrti izgleda čisto, suvereno i neslomljivo. Zbog toga, kaže Critchley, heroizam ostaje u proturječju s konačnošću koju želi potvrditi. Razbijte taj heroizam i ona će se pojaviti kao skromnija spoznaja naše ljudske ograničenosti. Učinite je manje čistom i ona će nam dati primjereniju sliku naše omeđenosti. Dajte joj da "pusti vjetar na putu u smrt", kao što je Critchley izlanuo u ogledu, odnosno, dajte joj da prdne, dajte nama da se nasmijemo njezinom analnom ispadu, i njezin ozbiljni heroizam bit će uništen.

Jasno! Ali, primjećujući da ona nije ništa drugo doli banalni "prdonja", hoćemo li doista postati svjesniji svoje konačnosti? Čuvši taj vjetar, hoće li naš ljudski položaj biti bolje prihvaćen? Nisam siguran da želim početi objašnjavati zašto. Bez podcjenjivanja snage smijeha, humora i komedije, ja ipak želim nakratko biti odvjetnik onih koji zahtijevaju primat tragedije kao Lacan i drugi. Ili se barem želim usredotočiti na način na koji Lacan argumentira to prvenstvo u svojim predavanjima o etici i ispitati razlog zašto Lacan, iako se ne boji izreći najprovokativnije stvari, ipak ne dopušta Antigoni "pustiti vjetar na putu u smrt". Imam dojam da je Critchley ovdje propustio jedan važan naglasak u Lacanovu razmišljanju i da zato njegova kritika zapada u odredeni hegelijanizam. Želim reći da to što Critchley daje primat komediji umjesto tragediji ima više zajedničkog s Hegelom nego sa Schlegelom i cijelom tradicijom ironije nakon njega. "Priznanje" koje predlaže kao alternativu "potvrdi" po mojemu je mišljenju previše hegelijanska figura a da bi bila primjeren način prepoznavanja naše konačnosti.

Okrenimo se Antigoni i načinu na koji njezina tragedija funkcionira unutar Lacanovih predavanja o etici. Ondje Lacan nastoji objasniti što implicira etika psihoanalize. Konačnost je ključna točka. Etika se bavi čovjekovom potragom za dobrim. A, prema Lacanu, nova spoznaja koju je ovdje uvela Freudova psihoanaliza jest da se mi u biti ne možemo domoći dobra za kojim čeznemo. Naša žudnja, naša želja, naša pohlepa za onim što je dobro ograničene su našim ustrojem i ta granica nije slučajna, nego je sam temelj našeg bića. *Mi smo želja*, a to znači da živimo samo *zato što* naša želja neće nikad biti doista zadovoljena, iako mi – također ustrojem – to ne želimo znati. Ako postoji samo jedna stvar koju mi kao libidinalna bića moramo "potisnuti", to je upravo činjenica da nismo ništa drugo nego jedna nezasićna želja.

Potreba koja tjera neku osobu da posjeti psihoanalitičara upravo je potreba za dobrim ("Doktore, loše mi je, molim vas, pomozite da se osjetim bolje!"), a tipično psihoanalitička etika počinje od svijesti da analitičar ne može pružiti to dobro koje osoba traži. Jedino što psihoanalitičar može učiniti jest pomoći analiziranome da otkrije svoju želju nesvjesno (i dekonstrukcijski) na djelu u svojem zahtjevu. Jer u svakom zahtjevu analizirani potiskuje svoju želju, želju da osoba "jest". Lacanovski rečeno: analizirana osoba uzima sebe za veliko "Ja", za onaj Ego kojim se smatra, pa stoga poriče subjekt koji ona jest, odnosno činjenicu da ona jest subjekt (potpora, *hypokeimenon*) želje Drugoga.

Doista, prema Lacanu mi čak nismo svoja želja, nego želja Drugoga. Na razini čistog nagona kao malo dijete bili smo nemoćni postići "užitak" (njemački *Lust*, što je prema freudovskoj teoriji nužan za život), a može se postići samo bezuvjetnim oslanjanjem na druga ljudska bića. Nemoćno dojenče moralo je zamijeniti manjak što se nalazi na razini pukog bića za manjak na razini jezika (da formuliram temeljnu spoznaju lacanovske psihoanalize). To je zamijenilo "negativni", nemogući manjak "pozitivnim", operativnim, naime, manjak na razini simboličkog reda označitelja. Od tada je malo libidinalno biće moralo naći sebe – svoj identitet – isključivo u jeziku koji su drugi govorili. Moglo je locirati sebe samo kao nešto o čemu drugi govore, a da nikad nije uspjelo učiniti to prisutnim. Čisti (ontologijski) manjak koji je bio na početku sada je postao (simbolički) manjak Drugoga, jednog Drugog, koji, zbog tog manjka,

nije ništa doli želja. Od sada će se malo libidinalno dojenče morati pronaci kao *subjekt* želje Drugoga.

Sve ovo čini razvidnim da želja i zakon nisu prave suprotnosti. Želja sama neka je vrsta zakona, s obzirom da mi uvijek moramo željeti jer nikada nećemo realizirati ili zadovoljiti želju. Štoviše, mi želimo slušati zakon koji dolazi od Drugoga jer moramo sebe realizirati unutar tog simboličkog Drugog. Iako osjećamo prinudnu moć etičkog zakona, ne možemo drugo doli *željeti* slušati njegove zapovijedi. Zakon (nekompletnog) Drugog je taj koji nas tjera da želimo. No to je samo jedna strana slike. Ne nagoni samo Drugi nas da želimo; i mi nagonimo Drugoga i njegov zakon da žele. Mi strukturno smještamo sebe na mjesto gdje Drugi pokazuje manjak, a uzimajući taj položaj nagonimo Drugoga da želi. Naša vlastita želja, koliko god nevjerodostojna, čini Drugoga necjelovitim i stoga žudećim.

Spomenuta pozicija upravo je ono što Lacan želi ilustrirati Antigonom u svojim predavanjima o etici. Ona je također subjekt želje Drugog i njegovog zakona da je nagna željeti (i, što izlazi na isto, da je nagna živjeti). Međutim, umjesto toga, ona se u drami pojavljuje kao netko tko potvrđuje da su Drugi i njegov zakon također ništa doli žudeći Drugi – i stoga bitno necjeloviti. U svom tragičnom činu ona uzima mjesto upravo one točke u kojoj je zakonski red (simbolički red) neopozivo necjelovit, gdje se zakon sučeljava s vlastitom strukturnom konačnošću i mora postati svjestan činjenice da ne može pružiti ono dobro koje mi vjerujemo da obećava.

Prema Lacanu, upravo to je rizično pitanje u Sofoklovoj drami. Nakon smrti dvojice zakonskih pretendenta na tebansko prijestolje – Edipovih sinova koji su ubili jedan drugoga u borbi za vlast – ta vlast pripadne Kreontu. On postaje novi “subjekt” zakona. Od tada je Kreont odgovoran za dobro grada Tebe i u toj funkciji osuđuje Polinika koji je zaprijetio polis u povevši rat protiv njega. Kreont zabranjuje pokopati Polinikovo tijelo, a tu je zapovijed Antigona svjesno prekršila. Lacanovska interpretacija ne shvaća ovu scenu kao borbu između dviju različitih vrsta zakona, jednog obiteljskog nasuprot drugog državnog, kao što je to, primjerice, Hegel smatrao. Prema Lacanu, ova scena pokazuje nam ograničenost zakona kao takvog. Ona nam omogućava vidjeti obično neviden i potisnut manjak zakona i stoga pri-zor otkriva *žudeći* i radikalno *konačan* status zakona.

Kreont predstavlja nekoga tko poriče ili zanemaruje konačnost zakona. On misli da zakon nema granica i ravna svima, čak i mrtvima. Stoga ne dvoji osuditi *mrtvo* Polinikovo tijelo. Pa ga osuđuje, kako Lacan kaže, na “drugu smrt”. Antigona predstavlja nekoga tko se smješta na samu poziciju smrti. Ipak, njezine prve riječi u drami odaju da ona već predmnijeva svoju smrt i da se neće odreći želje da pokopa svog “zločinačkog” brata. Ona čini razvidnim da čak i na mrtvoj točki tog pogubnog položaja netko može *željeti*, a time pokazuje da želja može prekoračiti doseg zakona. “Pa čak osuđena na smrt zakonom u okviru kojeg sam morala ostvariti želju koja jesam, ja još mogu željeti i otkrit da je zakon, koji učini moju želju mogućom, bitno konačan.” Ni taj zakon nije drugo doli želja, to znači trenutak koji, istina, želi vladati svemirom, a ipak može samo *htjeti, željeti* to. Kreont smatra da je zakon bezgranična moć koja može ostvariti dobro koje obećava, a sebe smatra isključivim i jedinim subjektom toga zakona. No, što je prisiljen vidjeti kad komad završi u svojoj tragičnoj katastrofi? Da baš i nije taj subjekt zakona koji je mislio da jest. Da je prava “potpora” zakona želja i da u ovom slučaju najprimjereniji subjekt te želje nije bio on, nego Antigona. U njoj postaje jasno da je od početka do kraja ovaj zakon necjelovita, ograničena želja.

Kreont vjeruje da zakon može ostvariti dobro koje obećava. Antigona pokazuje pravi status dobra za kojim Kreont (i svatko od nas) čezne: stvar koja, kad se dosegne, umjesto da ostvari našu želju, ubija subjekt želje, što smo mi. Zakon ne može dati dobro koje obećava, on može dati samo našu želju za to dobro. Iz etičkih razloga mora se potvrditi bitna konačnost etike. Etički zakon mora pokušati dati, umjesto vrhovnog dobra, našu želju (za to dobro ili bilo što drugo).

Prema Lacanu, izgleda kao da više nije dobro to koje je postalo objekt etičkih pravila i zapovijedi, nego želja. Je li onda njegov komentar Antigone moralni pleoaje za želju? Pokazuje li nam ova tragična protagonistica, da citiramo Critchleyja, “kategorički imperativ Freudova kopernikanskog ciklusa – ne ugibajte se svojoj želji”? Daje li nam Lacan u Antigoni primjer i model za novu, psihoanalitičku vrstu etike?

U svakom slučaju, to svaki članak o Lacanovu seminaru o etici pretpostavlja. Svi oni interpretiraju “etiku želje” kao *alternativu* klasičnoj vrsti etike i u Antigoninu držanju vide *egzemplarnu* paradigmatu tog novog moral-

nog stajališta. I baš ovdje, barem prema mom mišljenju, najviše griješe. Ono bitno što propuštaju vidjeti jest da Lacan ne kritizira, on "decentrira" klasičnu etiku, a to je velika razlika. Psihoanaliza ne *kritizira* postojeću etiku (u strogom, znači platonskom smislu riječi: detektira lažnu "mimesis" e da bi oslobodila istinsku srž u podlozi); ona samo *decentrira mjesto subjekta* u toj postojećoj etici kako bi razotkrila želju kojom je netko nesvjesno vezan uz etički red u kojem je uvijek živio.

Ono što psihoanalitičar najviše pokušava izbjeći jest dati analiziranome pravila, savjete ili odrediti smjernice. Prema analitičaru, problem analiziranoga nije toliko u tome što bi tražio nova i bolja pravila ili norme, nego što je izgubio "sebe" – znači želju koja on jest – u pravilima i normama uz koje je uvijek bio vezan. Osjećajući se loše, nije više u stanju prepoznati sebe u stvarima koje radi (primjerice, u simptomima koje protiv volje producira). Svrha psihoanalitičkog tretmana jest da se analizirani nađe ponovno u "stranom", otuđenom životu uz koji se čvrsto drži. Drugim riječima, mora se naći ponovno kao "subjekt želje Drugoga", znači, kao subjekt želje kojom je istodobno vezan uz simbolični red i otuđen u njemu. Ali točka u tom redu na kojoj može naći sebe upravo je točka na kojoj taj red ne odgovara na njegov zahtjev. To je točka na kojoj sam red dokazuje strukturnu inkonzistenciju, nepopravljiv manjak, radikalnu konačnost. To je točka na kojoj se nalazi Antigona u Sofoklovoj istoimenoj tragediji. Na toj nemogućoj, tragičnoj točki pojedinac se otkriva kao subjekt "čiste želje".

Znači li to da, zbog etičkih razloga, moramo djelovati kao Antigona i slijediti njezin primjer? Svakako ne – jer što bi to drugo moglo značiti nego jasnu naredbu da počinimo samoubojstvo? Antigona nam ne pokazuje što moramo učiniti; ona nam samo pokazuje gdje je naše mjesto kao puke želje, bez obzira što činili. Ona nam omogućuje vidjeti da smo "potisnuta", nesvjesna želja, bez obzira što govorili ili činili. Stoga je ona sve drugo osim primjera koji valja slijediti. Ili, njemačkim rječnikom: ona nije *Vorbild*, nego samo *Bild*, ne primjer, nego samo slika. Ona nije ideal koji ću slijediti nego slika koja decentrira ili dekonstruira moju sklonost da slijedim ideale. Prema Lacanu, ono što publika doživljava gledajući ovu tragediju paralelno je doživljaju analiziranoga u psihoanalitičkom tretmanu. Oboje "pre-

mošćuju" neku idealnu (sebe)sliku kako bi se suočili s ograničenjem i manjkom te slike kao samom srži svojih bića.

Critchleyjeva kritika Lacanova stavljanja u prvi plan tragedije, a ne komedije, moguća je samo zbog njegove neartikulirane pretpostavke da Lacan interpretira Antigonu kao primjer, kao moralni model. Critchley zamjera što je potvrda konačnosti, koju ona predstavlja, previše herojska. Stvara se dojam da je samo junak sposoban to ostvariti. Prema njemu, postoji bolji model, prikladniji primjer za slijediti, kako bi se potvrdila naša radikalna konačnost, a to je komedija. U njoj se identificiramo sa smjernijim, ljudskijim karakteristikama. Ja ovdje tvrdim da Lacan ne ukazuje na model koji moramo slijediti u našoj potvrdi konačnosti, nego da takva potvrda zahtijeva decentriranje ili dekonstrukciju same logike modeliranja potvrde. Antigona nam pokazuje želju koja izmiče svakoj vrsti modela, radikalno *singularnu, jedinstvenu* želju koja u načelu ne može funkcionirati kao kategorički imperativ ili bilo koja vrsta univerzalnog zakona, nego mora biti, štoviše, etički afirmirana. Ono što analizirani traži od tretmana u stvari je njegova jedinstvena želja koju mu nijedan zakon (ni univerzalni red) ne može dati. Psihoanaliza polazi od te nemogućnosti s namjerom uspostavljanja komunikativnog procesa, gdje ta nemoguća singularna želja može dobiti priliku.

Ta jedinstvena želja može se pojaviti u komediji isto kao i u tragediji (ili u nekoliko drugih vrsta umjetnosti). Do ove točke Critchley ispravno skreće pozornost na komediju. Doista, potvrda konačnosti ne mora se nužno namakati u strogoj i nezgrapnoj atmosferi tragičnih događaja. Ali, pitanje je skreće li Critchley pozornost na komediju *zbog ispravnih razloga*? Njegov je argument da se komedija, suprotno od tragedije, ne obraća snažnom, nadmoćnom subjektu. Ona pretpostavlja skromniji i ljudskiji subjekt, nekoga više nalik svima nama. Nažalost, Critchley je prebrzo prešao preko Lacanovih dugih i često ponavljanih razmišljanja o komediji i stoga je zanemario raspraviti činjenicu da Lacan, kad je o komediji riječ, dolazi do upravo obrnutog zaključka. Komedija je ta, a ne tragedija, koja pretpostavlja (pa čak i proizvodi) jak subjekt.

Ilustrirajmo to razradom Critchleyjeve sugestije da se tragedija Antigone pretvori u komediju. Moramo samo zamisliti Antigonu kako, koračajući prema grobu u koji će biti živa zakopana, odjednom ispusti vjetar. Što

će doživjeti publika kad čuje da je protagonistica u tom najtragičnijem trenutku prdnula? Sigurno će prasnuti u smijeh. Ali, treba li taj smijeh interpretirati kao oblik ironije, kako su to Schlegel i cijela tradicija poslije njega imali na umu? Je li taj smijeh potvrda ljudske konačnosti i nemogućnosti da budemo junački subjekti? Nakon Freudovih i Lacanovih raščlambi humora i smijeha, ova tvrdnja čini se teško održivom. Jer, prema psihoanalitičkoj teoriji, šale, humor i smijeh predstavljaju oblike potiskivanja (*Verdrangung*) koji štite libidinalni subjekt od traumatičnih provala nesvesnog.

Istina je da u prvom trenutku izgleda kao da smijeh prekida potiskivanje. On nas iznenada sučeljava s nečim što inače ostaje nesvesno. Neočekivano, nešto što je trebalo biti strogo cenzurirano pojavljuje se i iza ziva našu pozornost. Na trenutak naše potisnuto su sreće svoju konačnost i gubi nadzor nad našim nesvesnim. Ili, lacanovskim rječnikom, na trenutak prestajemo biti subjekt (potpora, nosilac, *hypokeimenon*) nesvesnog libidinalnog organizma koji jesmo. Traumatično nesvesno prijeti preuzeti vlast nad našim "psihičkim aparatom" i raznijeti subjekt. A funkcija smijeha baš i jest u tome da odmah neutralizira prijeteću traumu: on je jednostavno *odsmije* i ponovno uspostavlja subjekt u njegovoj (zamišljenoj) vlasti. Štoviše, on zdravo utječe na potiskivanje, jer dopušta stroju otpustiti malo pare. Na trenutak se "stroj" označitelja raspao i prijeti biti pregažen traumatičnim stvarnim (koje se ne može simbolizirati), ali smijeh održava stroj u radu i ponovno nas uspostavlja kao gospodare – subjekte – u vlastitoj kući.

Nesumnjivo, psihoanaliza je vrlo zainteresirana za humor i njezin tretman dopušta pacijentu slobodno pričati šale. No, kada u takvom tretmanu pričam viceve ili pravim smiješne jezične omaške, cijeli smisao *nije samo* u tome da im se smijem, da *odsmijem* šalu, nego da se dulje njima pozabavim, da razmišljam o procjepu koji se stvorio u mom diskursu, da analiziram taj jaz i potražim sebe u njemu, da potražim subjekt tog jaza i prepoznam da je to upravo onaj procjep koji me podržava. Taj *procjep* jest onaj subjekt koji ja jesam. Tada shvaćam da potpora (nosilac, subjekt) onoga što jesam nije ono što ja mislim da jesam, nego sama konačnost tog mišljenja, odnosno onoga koji strukturno izmiče mojoj svjesnoj sebe-slici.

Jasno, komedija otkriva procjep koji ja jesam kao subjekt nesvesnog, ali to se otkriće odmah raščini njegovim učinkom. Jednostavno se *odsmije*. Kada dopustimo Antigoni pustiti vjetar na putu u smrt, jaz, manjak, konačnost koju ona otkriva odmah biva prekrivena našim smijehom. Doista, u tom trenutku mi bismo u njoj, a ne u onoj nepristupačnoj junakinji, trebali prepoznati smjerno ljudsko biće kakvo jesmo, ali to prepoznavanje ne bi bilo drugo doli *meconnaissance*, kako to Lacan naziva. Mi u njoj prepoznajemo (imaginarni) *ego* za koji mislimo da jesmo i time potiskujemo ili nijećemo *subjekt* koji jesmo.

Hegelijanskim rječnikom rečeno, humor, komedija i smijeh funkcioniraju kao "poricanje" – *Die Aufhebung* – radikalne "negativnosti" koja se otkrila u tragičnom sučeljenju s nesvesnim. Critchleyjeva zamisao o "prvenstvu komedije" u tom je smislu hegelijanska i umjesto da subjekt dekonstruira, ona ga ponovno uspostavlja. Ponovno uspostavlja subjekt u vrlo *dijalektičkom* smislu riječi: smijući se toj negativnosti, mi postajemo njezinim gospodarima, mi je "priznajemo", ona postaje objekt našega znanja. Interioriziramo je i tako postajemo *svjesni* nosilac, *svjesni* subjekt te negativnosti. Istina je da priznajemo da su naše znanje, naša svijest, ograničeni i konačni, ali to priznanje ne ometa, ne decentrira ili dekonstruira naše znanje – prije ga utvrđuje i čini bezgraničnim. Ovdje negativnost više ne predstavlja našu radikalnu konačnost, nego njezinu snagu, njezinu sposobnost da se porekne; postala je "moć negativnoga" (*die Macht des Negativen*), kako je Hegel naziva.

Imam li ja nešto protiv komedije? Apsolutno ne. Ali tvrdim da, kao ni želja ni tragedija, ne može biti objekt pravila, zakona. Stoga je po mom mišljenju besmisleno odmjeravati komediju i tragediju jednu nasuprot drugoj. Obje se obraćaju radikalnoj jedinstvenosti koja predstavlja samu srž našeg bića, ali temeljito izmiče našem dosegu, uključujući i doseg naših najetičnijih namjera. Kako bih spasio jedinstvenu moć svoga smijeha moram izbjeći pretvoriti ga u univerzalno pravilo, uključujući i pravilo koje kaže da se moram smijati svim pravilima i nikad ih ne uzeti previše ozbiljno. Toj singularnosti može se pristupiti samo strogo estetički, a taj estetički pristup – taj esteticizam – ne može se transformirati u neku vrstu nove estetičke etike.

Prevela Ivana Barbarić Straža