

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ivana Novak

Ponavljjanje, komično ponavljanje in televizijska serija

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ivana Novak

Mentorica: doc. dr. Karmen Šterk

Ponavljjanje, komično ponavljanje in televizijska serija

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

*Za oživljanje komičnega duhá vključno z napotki, ki so prispevali k nastanku diplome, se posebej zahvaljujem Jeli in Juriju.
Hvala tudi mentorici dr. Karmen Šterk za dobra vprašanja.*

Ponavljanje, komično ponavljanje in televizijska serija

Ponavljanje je v moderni filozofiji, zlasti v teoretski psihoanalizi, eden od ključnih filozofskih problemov. Lacan je ponavljanje opredelil s konceptoma *automaton* (ponavljanje znakov) in *tyche*, ki preči gladko ponavljanje znakov in je obenem neizbežni proizvod *automaton*. S tem konceptualnim aparatom je mogoče analizirati temeljno strukturo komedije, ki po interpretaciji Alenke Zupančič ponavlja temeljno neskladje oziroma razcep subjekta. V komediji se izostri Lacanova teza, da je ponavljanje edini modus obstoja *tyche* oziroma realnega. Osrednja tehnika komedije je namreč komično ponavljanje, ki proizvaja komični objekt kot *tyche*. Ponavljanje kot vir ugodja je moč razumeti z navezavo na Lacanov koncept pulzije, katere objekt ni objekt želje, temveč zadovoljitev, s tem pa ponavljajoča struktura sama. Pulzija je iztočnica za razumevanje ponavljanja v televizijski seriji. Pri seriji gre za ponavljanje, ki šele proizvede svoj objekt in je na osnovni ravni samo sebi namen. Če je serija na splošno forma ponavljanja, se v *sitcomu*, t.j. v komični seriji, ponavljanje prestavi v register komičnega. Za komične serije je značilno, da težo razcepa subjekta vzamejo nase in ga ponavljajo iz epizode v epizodo. Distinktivna poteza komične serije je njena serijska forma, ki ponavljanje v nasprotju z ostalimi vrstami serij postavi neposredno v svoje (tudi pripovedno) jedro.

Ključne besede: *ponavljanje, psihoanaliza, komedija, televizijska serija, sitcom.*

Repetition, comic repetition and television series

Repetition stands as a key philosophical problem in modern philosophy and lacanian psychoanalysis. Lacan's definition of repetition is based on two concepts, *automaton* (repetition of signs), and *tyche* which prevents the smooth repetition of signs but is also its inevitable product. This conceptual apparatus is used to analyse the basic structure of comedy, which according to Alenka Zupančič repeats the subject's incongruity. The basic comic technique is also comic repetition which is the only mode of the Real or *tyche*, the so-called »comic object«. Repetition as the (unique) source of *tyche* can be further understood by introducing Lacan's concept of pulsion. The object of pulsion is not the equivalent of the object of desire; it is the satisfaction itself that is the wheel of pulsion, for it is driven by the circling structure. Pulsion can also be realised as the basic drive of repetition in television series, i.e. the repetition that produces its object (*tyche*) only by repeating itself. Sitcoms or comic series is the form of comic repetition where repetition produces comic effects. The comic characters repeat the subject's incongruity throughout episodes. The distinctive feature of the sitcom is therefore its serial form that brings repetition (in contrast to other types of series) in its core.

Keywords: *repetition, psychoanalysis, comedy, television series, sitcom.*

Kazalo

1 Uvod.....	6
2 Ponavljanje.....	8
2.1 Ponavljanje kot filozofski problem.....	8
2.2 Ponavljanje v Freudovi in Lacanovi psihoanalizi.....	12
3 Komedija.....	19
3.1 Od trpljenja h komediji.....	19
3.2 Komično ponavljanje.....	22
4 Televizijska serija.....	31
4.1 Serial in serija.....	32
4.2 <i>Sitcom</i> ali komična serija.....	39
5 Sklep.....	49
6 Literatura.....	51

1 UVOD

Televizijske serije v današnji popularni kulturi vse bolj veljajo za osrednje kulturne tekste. Lahko bi rekli, da je serija v novem stoletju s kulturnega, produkcijskega, estetskega, narativnega vidika prevzela mandat, ki ga je imela filmska umetnost v 20. stoletju, ko je ta oblikovala način življenja, posegala v človekovo percepcijo sveta. Če je filmska umetnost zaznamovala tudi teorijo 20. stoletja, se velja v novem stoletju z enako mero refleksije posvetiti televizijski seriji.

Televizijski žanr, ki si nadene ime komedije, t.j. *sitcom* oziroma situacijska komedija, velja za enega od najbolj priljubljenih žanrov sodobne komedije in televizije. Je pa tudi eden od najbolj reprezentativnih primerov značilne televizijske narativne strukture, t.j. serijske strukture, ki temelji na ponavljanju, vračanju iste strukture z vsako epizodo. Ponavljanje je ključni koncept televizijskega narativa in njegovih dveh pglavitnih oblik, tj. serije in seriala. Ponavljanje v seriji pomeni vračanje iste premise z vsako epizodo, ponavljanje v serialu pa je prepleteno z nadaljevanjem, z (linearno) razvijajočo se zgodbo.

Cilj naloge je obravnava ponavljanja v televizijski seriji oziroma serialu z metodološkim aparatom teoretske psihoanalize in sorodnih filozofskih tradicij, pri čemer se velja osredotočiti na njuni strukturi in rabi ponavljanja. Koncept ponavljanja ima v moderni filozofiji in teoretski psihoanalizi osrednje mesto. Temeljno raziskovalno vprašanje naloge je: kako soočiti ponavljanje kot filozofski problem, tj. ponavljanje kot koncept, ki sodeč po psihoanalitskih interpretacijah pomeni (edini) vir realnega, ter sodobni fenomen ponavljanja v televizijski seriji? Osredotočila se bom na strukturo žanra *sitcoma*.

Naša teza je, da je v temeljni strukturi *sitcoma* oziroma komične serije in serije kot televizijske narativne oblike najti elemente tozadevnega ponavljanja.

Tezo je treba dodatno razdelati. Epizodično ponavljanje narativne strukture se v *sitcomu* prepleta s komičnim ponavljanjem, ki se v teoretski psihoanalizi prav tako kaže kot filozofski problem. Situacije, ki se v *sitcomu* ponavljajo, navajajo k tezi, da ponavljanje ni enostavno reprodukcija istega, temveč vselej proizvede določeni presežek, ki gledalca in serijo navaja k vračanju k isti premisi in njenemu ponavljanju. Ugodje, ki izvira iz podoživljanja te strukture, je v *sitcomu* in komediji specifično, je namreč komično ugodje. *Sitcom* kot narativ ponavljanja ima specifične kumulativne

komične učinke, ki so povezani z psihoanalitskimi opredelitvami realnega in pa komičnega ponavljanja. Ponavljanje iste strukture namreč proizvaja presežke, ki jih ne moremo zvesti na nobeno lastnost ponavljajočega. To navaja k tezi, da sta namen serije in, širše, ponavljanja, sama serija in samo ponavljanje oziroma tisto »nekaj«, kar ponavljanje proizvaja. To »nekaj« dobro zajema Lacanov koncept *tyche* oziroma nepredvidljivega, realnega, ki je neizbežni proizvod *automaton*, ponavljanja znakov.

Če glavnina komedije in zlasti komične serije temelji na tehniki komičnega ponavljanja, se naloga posveti tudi vprašanju, ali je vse, kar se ponavlja, že komično. Drugi televizijski žanri, ki temeljijo na isti ponavljajoči strukturi, nimajo komičnih učinkov. Katera je poteza komedije, ki trpljenje preobrazi v komedijo? Katera je temeljna poteza televizije, ki iz ponavljanja proizvaja ugodje? Naloga bo vzpostavila ločnico med različnimi vrstami ponavljanja in očrtala žanrske posebnosti komedije in televizije, ki ponavljanje ohranjajo na strani (komičnega) ugodja.

2 PONAVLJANJE

Strukturo in koncept ponavljanja si bomo sprva ogledali z vidika izbranih filozofskih razprav, saj se je na podlagi izhodišč filozofov, kot je Kierkegaard, izoblikovala tudi psihoanalitska opredelitev ponovitve kot enega izmed ključnih pojmov te vede. Uvodoma je mogoče poudariti vsaj naslednjo lastnost ponavljanja kot filozofskega koncepta. V razpravah o ponavljanju je mogoče razločevati med (pogojno rečeno) dvema vrstama ponavljanja. Eno zadeva reprezentacijo, reprodukcijo, ponovitev, iz katere ne sestopi nobena razlika, noben presežek. Filozofski pojem ponavljanja pa ne zadeva ponavljanja v običajnem pomenu te besede. Pri tej vrsti ponavljanja, ki ga je marsikateri filozof poimenoval za »pravega« in ki je, kot bomo videli v naslednjem poglavju, tudi temeljni motor komedije, gre namreč za produkcijo nečesa drugačnega od tistega, kar se materialno ponavlja; gre za izstop neke razlike.¹ Ta misel je prisotna v vseh sledečih konceptualizacijah ponavljanja.

2.1 Ponavljanje kot filozofski problem

Ponavljanje ali »iznajdba« ponavljanja kot filozofskega problema je Dogodek, ki inavgurira, posvečuje tako imenovano moderno filozofijo (Zupančič 2008).

Prvi, ki koncept ponavljanja afirmira kot filozofski pojem, je Kierkegaard z esejem *Ponovitev*. Če je spominjanje v starogrški filozofiji veljalo za ključni proces spoznavanja, po Kierkegaardu to mesto v novejši filozofiji zavzame ponavljanje. Njegova želja je, da bi sokratsko ironijo, majevtično metodo, ki vztraja v določeni vednosti z namenom, da znotraj nje proizvede protislovje in s tem iz nje izkoplje resnico, prevedel v pojme novejše filozofije, ki po njegovem mnenju terja veliko spremembo v percepciji majevtične metode (Kierkegaard 1987).² Od Platona dalje in vse do Hegla je sokratska ironija vse bolj blizu reminiscenci, spominjanju, *anamnesis*,

¹ Na termin »pravo ponavljanje« ali vsaj na razlikovanje med ponavljanjem kot reprodukcijo in ponavljanjem kot filozofskim konceptom naletimo pri Kierkegaardu, Deleuzu in Alenki Zupančič (Kierkegaard 1987; Deleuze 1994; Zupančič 2008). Te teorije tudi povzemamo v besedilu.

² Ironija tu ne nastopa kot vsakdanji posmehovalnega odnosa do stvari, temveč kot filozofski pojem, ki v smislu prozopopeje, (s)posojanja glasu, označuje neko podvojitev, iz katere vznikla razcep kot moment resnice; kar pa je mogoče razumeti tudi kot osnovno idejo vsakdanjega razumevanja ironije. Sokratska ironija pomeni dati glas drugemu (človeku in vednosti), da znotraj sebe proizvede razcep. Kot pravi Dolar, višek sokratske ironije je nemara ravno ironičnost Sokrata, ki že od Platona dalje govori s tujim glasom, s pomočjo interpretacije drugih mislecev, kar zlahka razumemo kot ironijo same zgodovine filozofije »s stalnim ozirom na Sokrata« (dodatek k naslovom mnogih Kierkegaardovih del, med drugim tudi eseja *Ponovitev*), filozofije, ki je le drugi glas Sokrata – torej tistega, ki je v zgodovino filozofije prvi vnesel razcep (Kierkegaard 1987; Dolar 2006).

(heglovski) dialektiki, ki odpravlja eno vednost in napotuje na druge, kjer pa »jo čakajo nove težave« (Kierkegaard v Dolar 2006, 187). Po Kierkegaardu se mora filozofija v postavitvi nove metode ironije tej dialektiki izogniti. Majevtična metoda ne prinese resnice z novo vednostjo, temveč z vztrajanjem v ironiji, ki proizvede negativno zarezo v določeni vednosti. »Če ironija izvrta luknjo v določeno vednost, potem s tem ravno vzpostavi prostor za resnico« (Kierkegaard v Dolar 2006, 187). Prostor za resnico je novi objekt ponavljanja, ponovitev pa je Kierkegaardova nova filozofska metoda. Kierkegaard s tem izostri razliko med spominjanjem in ponavljanjem. Spomin proizvaja melanholijo, sprijaznjenje z izgubo iz preteklosti, ki v sedanjosti nima več nobenega realnega, materialnega učinka. »Spominjanje onesreči«, a hkrati v njem ni nevarnosti, da bi nas realno prizadel (Kierkegaard 1987: 129, 135; Dolar 2006). Spomin deluje perverzno, saj nudi varnost v ohranjanju izgube, tako da objekti sedanjosti in prihodnosti učinkujejo kot že izgubljeni. V nasprotju s spominom, ki reproducira, prestavlja nazaj, ponavljanje producira, potiska naprej. Spomin se kaže kot prinašalec vednosti, medtem ko je ponavljanje nosilec nastajanja zareze, diskontinuitete, novega objekta, ki zajema resnico, in nove vednosti, ki nastane v tej vrzeli. Ponavljanje kot vztrajanje v ironiji je zmožno pretrgati kontinuiteto in vzpostaviti novi objekt. Ta pa ni preprosto nova vednost, ki jo utegne doleteti ista usoda kot njeno predhodnico, temveč ravno vrzel v neki vednosti (Dolar 2006).

Kierkegaardov koncept ponavljanja je mogoče strniti v dve tezi, ki ju je teoretska psihoanaliza kasneje razdelala. Prva teza je, da ponovitev ni možna. S tem se nujno pojavlja naslednje vprašanje: če ponovitev ni preprosto ponovitev prejšnjega, kaj je potemtakem tisto, kar se ponavlja? Rešitev povzema Kierkegaardova druga teza. Tisto, kar se ponavlja, je sama nemožnost ponovitve: »/.../ odkril sem, da ponovitve sploh ni, in se o tem prepričal, saj se mi je ponavljalo na vse mogoče načine« (Kierkegaard 1987, 174).³ Kierkegaard nato napravi korak dlje. Upanje za ponovitev kljub vsemu obstaja, a onstran zakona. Ponovitev, če ta obstaja, je možna le v domeni čudeža. Dimenzijo transcendentnega bomo pustili ob strani in izpostavili tisto, kar je za temo naloge bolj relevantno. Kierkegaardov esej o ponovitvi je v celoti namenjen meditaciji o paradoksu ponavljanja, namreč: *ponavljanje ni reprodukcija*. Kierkegaard torej ponavljanje razume onstran običajnega pomena te besede. Pravi objekt ponovitve

³ Okoliščine eseja so take, da Kierkegaard odpotuje v Berlin, kjer je nekoč že domoval. Tam se na vse pretege udeležuje povsem enakih dogodkov in dejavnosti kot tedaj, ko je tam še živel (odhaja v gledališče, vstopa v svoje bivše stanovanje itd.), z namenom, da na lastno pest preveri, kaj ponovitev sploh je in, ali je ta sploh možna (Kierkegaard 1987).

namreč ni nič materialnega, kar bi se dalo zvesti na kakršnokoli pozitivno ali negativno lastnost ponovitve. Jedro tega paradoksa dobro povzame Dolar: »/.../ ponovitev ne stori drugega, kot da ponovi prvo pojavitev, vendar ni njeno nadaljevanje, preprosta kopija, temveč v kontinuiteto vnese vrzel. Nič ne vnese vrzeli tako zelo kot ponovitev, nič je ne napravi tako vidne /.../« (Dolar 2006, 191).

To nekoliko zamaje samo razumevanje, definicijo ponovitve. Ponovitev ni enostavno nekaj, kar se drugič, tretjič oziroma *n*-tič zgodi, temveč »pravi novi dogodek«, ki se pojavi v vrzeli med eno in drugo pojavitvijo (Dolar 2006, 192). S tem se premesti pomen same prve pojavitve, zato je ponovitev povezana z *nastajanjem* pomena, ne preprosto s predruženjem pomena prvega v drugi pojavitvi. Še drugače, ponovitev se zgodi dvotirno, je hkrati ponovitev prejšnjega in izpostavitve določene razlike, ki jo kasneje artikulira lacanovska psihoanaliza.

Ironijo je mogoče primerjati s fenomenom odmeva, kar v nekaterih spisih stori že Kierkegaard. Dolar ga povzema: »V naravi glasu je, da mu pripada odmev, toda odmev ni le izzvenevanje glasu in ni le ponovitev izrečenega – brž ko se stvar ponovi, postane druga, odmev prinaša sporočilo, ki se ga nismo nadejali, in že samo dejstvo, da izrečeno dobi odmev, podvrže izrečeno ironiji« (Dolar 2006, 192). Razmerje odmeva in glasu je podobno razmerju med prvo pojavitvijo in njeno ponovitvijo. Odmev v glas vnese zamik pomena, kakor ponovitev vnese zamik pomena v prvo pojavitev. Odmev ne vpliva zgolj na drugi pomen, temveč na sam pomen glasu. Odmev transformira govor, ga dopolni in proizvede presežek, več kot original. Lahko bi rekli tudi: več, ki se kaže kot manj.⁴ Določena ironija, ponovitev je torej na delu že v samem originalu. Izrekanje ni originalni glas, kateremu (lahko) sledi odmev, temveč je že samo prepleteno z odmevom, glas je že-razcepljen, v izvorno se že vpisuje ponovitev. O tem govori tudi Lacan v seminarju o tesnobi. Psihoanalitikov molk neslišno podvaja pacientove besede, tako da ima pacient občutek, da jih nikdar ne izreka čisto sam.

⁴ Najslavnejši odmev je kajpak odmev iz Ovidovih Metamorfoz, kjer Eho (v prevodu Odmev), nad katero visi Herino prekletstvo, da bo odtlej mogla govoriti le z odmevom glasov drugih, Narcisu izpove ljubezen z njegovimi lastnimi besedami. Narcis: »Rajši umrem, kot da kdaj jaz tebi predam se v Ljubezni!« Eho: »Jaz tebi predam se v Ljubezni« (Ovid v Dolar 2006, 193). Kierkegaardov primer še bolje prikaže ironijo ponovitve, sploh če upoštevamo, da sta njegov slog pisanja in filozofija že sama prežeta z njo: »Vsakič, kadar hočem kaj reči, je nekdo drug, ki to reče istočasno. Tako je, kot da bi mislil dvojno in bi bil moj drugi jaz vedno korak pred mano. /.../ O Odmev [Eho], da, Odmev, ti veliki mojster ironije! /.../ Da, Odmev, ti, ki sem te slišal, kako si nekoč zasmehoval ljubitelja narave, ko je vzkliknil: 'Poslušaj tam, samotni napevi zaljubljenega slavca '[Nattergal]' – in si odgovoril: 'Norec' [Gal]'« (Kierkegaard v Dolar 2006, 193). Odmev ni »le« ponovitev. Drugotni pomen se s ponovitvijo vnazaj nahaja v vrzeli »prve« besede: norec, »gal« vnazaj obstaja v zaljubljenem slavcu, »nattergal«. Odgovor odmeva vzvratno poraja vprašanje, ali ni v romantičnem ljubitelju narave res neki norec.

Besede so drugačne že takoj, ko jih izgovorimo, tudi če ali, še posebej ko naletijo na golo tišino (Dolar 2006). Prva pojavitev ni sočasna niti s seboj, vedno jo že spremlja ponovitev, odmev.

Kaj torej naredi ponovitev? Dolar iz Kierkegaardove razprave o ponovitvi izlušči naslednjo poanto. Ponovitev izpostavi realno, ki je bilo prisotno že v prvi pojavitvi; podobno tudi odmev izpostavi realno, ki je bilo prisotno že v glasu (Dolar 2006). Sodeč po Dolarjevi interpretaciji Kierkegaardove ponovitve je mogoče reči, da je ponovitev delo, izpostavljanje, sprevidenje neke temeljne razlike. K temu se bomo vrnil v poglavju o Lacanovih opredelitvah ponavljanja.

O ponavljanju in razliki, nadalje, razpravlja Gilles Deleuze, ki je ponavljanje kot filozofski problem še bolj izostril. Deleuze svoj argument v temeljnem filozofskem delu o ponovitvi *Razlika in ponavljanje* prične z ovržbo zakona znanosti. Znanstvena paradigma ponovljivosti (empiričnega preizkusa) temelji na predpostavki, da podobnost določenih lastnosti stvari garantira njihovo splošnost, napotuje k elaboraciji zakonitosti. Znanstvena obravnava sveta je tako omejena na raziskovanje reda stvari, ki jih je na podlagi podobnosti mogoče zvesti na splošne zakonitosti. Znanost odobrava le obstoj »urejenega« ponavljanja. Po Deleuzu pa tisto, kar se ponavlja, priča o nasprotnem. Ponavljanje se ne vmešča v domeno podobnosti ali enakosti, kar strne v ugotovitvi: »Ponavljanje ni splošnost« (Deleuze 1994, 1).⁵ Ponavljanje spada v domeno kraje ali darila, saj vselej proizvede neko umanjkanje oziroma neki presežek. *N*-ta ponovitev ne ponovi prve pojavitve, temveč prvo privede do njenega potenciranja (na *n*-to potenco, moč). Ponavljanje se nanaša na nekaj edinstvenega ali singularnega, ki nima nobenega ekvivalenta. Če ponavljanje ni »zgolj« ponavljanje, saj temelji na ponavljanju neponovljivega, njegovemu delovanju pritiče neka inverznost, za ponavljanje je značilen neki notranji premik (Deleuze 1994).

Ponovitev po Deleuzu zaznamujeta dva transgresivna momenta. Prvič, ponovitev pretrese uveljavljeno temporalno in kavzalno logiko. Ponovitev ne slavi in ne reprezentira prvega dogodka, temveč prvi dogodek vnaprej slavi in reprezentira vse ponovitve. Ponovitev ni *n*-ta ponovitev, pač pa ravno prvi dogodek. Preteklo je s tega

⁵ Ta misel ima ekonomsko ozadje, ozadje ekonomske menjave. Paradigmi, ki jo znanost razume pod pojmom ponavljanja, bolj pritiče pojem menjave, t.j. možnosti, da eno zamenjamo za drugo, kar deluje kot dokaz o splošnosti določenih lastnosti, ki jih je mogoče zamenjati in kot take, zamenjane učinkujejo enako (Deleuze 1994).

vidika učinek prihodnjega, in ne obratno.⁶ Nelogično kavzalno in temporalno logiko ponavljanja bomo kasneje posebej razdelali s psihoanalitskimi pojmi. Po Deleuzu, kakor v principu tudi po Lacanu, se namreč ponovitev odvije le onstran zakona, tako naravnega kot moralnega. »Če je ponovitev možna, potem ta spada v red čudeža prej kot v red zakona. Je nasprotje zakona: nasprotje formi podobnosti in ekvivalentni vsebini zakona. /.../ Če je ponavljanje možno, potem izraža hkrati univerzalnost proti partikularnemu, odlikovano proti običajnemu, trenutnost proti variaciji, večnost proti permanenci. V vseh pogledih je ponavljanje transgresija« (Deleuze 1994, 2).⁷

Pri Deleuzu imamo zopet opravka s temeljnim paradoksom ponavljanja, ki je lažnivo videti kot tisto, kar nadeva spono, kot nasprotje svobode. Deleuze prevzame Kierkegaardovo poanto: ponavljanje ni le nasprotje svobode, prav tako ne zgolj izluščenje novega, temveč je sámo ponavljanje novo. S tovrstno ponovitvijo je povezan Deleuzov koncept razlike. Deleuze Kierkegaardu do določene mere pritrjuje v tem, da se ponavlja sama nemožnost ponovitve, a izpelje, da iz ponavljanja nemožnosti izhaja neka nujnost, in sicer nujnost razlike. Neuspeh ponovitve je tako vselej tudi uspeh razlike (Deleuze 1994; Dolar 2006; Zupančič 2008). Koncept razlike nas napotuje k psihoanalitski konceptualizaciji ponavljanja.

2.2 Ponavljanje v Freudovi in Lacanovi psihoanalizi

Ponavljanje za psihoanalizo, zlasti za Lacanovo vrnitev k Freudu, predstavlja enega od osrednjih konceptov, četudi se v Freudovi teoriji pojavi razmeroma pozno. Prva omemba prisile ponavljanja datira v leto izdaje spisa »Spominjanje, predelava, ponavljanje« (1914), v katerem se Freud z nasveti o psihoanalitični tehniki posebej

⁶ Tu se Deleuze nanaša na Péguyjev primer praznikov. Péguy pravi, da niso vsi 14. juliji (francoski državni prazniki) tisti, ki slavijo padec Bastilje, temveč dan padca Bastilje vnaprej slavi in reprezentira vse francoske države praznike. Praznični dan navidez vsako leto ponavlja tisto, kar se je na določeni dan zgodilo v preteklosti. Deleuze to obrne: dogodek iz preteklosti slavi in reprezentira vnaprej vse ponovitve. Prvo ponavlja drugo, tretje, n -to, pri čemer ima n domet matematične potence: ponovitev ni množenje (ponovitev = dogodek krat n), temveč potenciranje (ponovitev = dogodek na n), n dogodek okrepi (Deleuze 1994). V navezavi na Kierkegaarda in Deleuza bi lahko dejali, da proslave pravzaprav vzpostavijo prvi dogodek kot pojavitev, ki je že sáma proizvedla košček realnega, singularnega, edinstvenega. Proslave torej niso namenjene temu, da šele afirmirajo (npr. državitvorni) pomen prvega dogodka, ki ga sedaj ozaveščamo, ponavljamo, obnavljamo, reproduciramo, temveč temu, da neponovljivo afirmirajo kot edini produkt »prave« ponovitve. Proslave se torej vrtijo okrog tistega, kar je neponovljivo, ne obnavljajo enostavno samega dogodka – a so ravno v tem smislu »prava« ponovitev. To osmišlja njihovo prazno formo, t.j. proslava je namenjena temu, da preko gole forme in ne preko kake spektakularne obnovitve vsebine dogodka retroaktivno (glede na prvi dogodek) in obenem recipročno (v smislu vzajemnosti ponovitve in dogodka) pokaže na neko singularnost, neponovljivost, zarez. Podobno o tem piše tudi Robert Pfaller (Pfaller 2009).

⁷ Slovenski prevod odlomka iz Deleuzove knjige *Razlika in ponavljanje* je vzet iz monografije *Prozopopeja* Mladena Dolarja (Dolar 2006).

posveti razmerju med ponavljanjem in spominjanjem ter njunima pomenoma za psihoanalitično terapijo. Poanta spisa je raziskati strukturo in pomen pacientove prisile k ponavljanju. Ponavljanje je delovanje, s katerim pacient zakriva nezavedne procese, tako da v terapevtskem obdobju na vse mogoče načine *uprizarja* pozabljeno in potlačeno. Pacient vse od začetka terapije *ponavlja* pozabljeno in potlačeno, namesto da bi, v skladu s prvotnimi pričakovanji psihoanalitične tehnike hipnoze, potlačeno ozavestil preko spominjanja (Freud 1995).

Freud v kasnejšem spisu »Onstran načela ugodja« (1920) tako zapiše, da se bolnik ne more spomniti vsega potlačenega, celo tistega bistvenega ne, zato pa se potlačenega ne spominja kot dela preteklosti, ki sodi v domeno spominjanja, temveč ga je prisiljen ponavljati kot doživetje sedanjosti (Freud 1987). Simptomi pacientov se vztrajno artikulirajo kljub pričakovanjem, da jih bo reprezentacija izničila. Freud to resda vidi kot oviro, ki bo mnogim terapevtom odvzela pogum za nadaljnje delo s pacientom, še zlasti zato, ker vztrajanje v ponavljanju pogosto okrepi bolezenske simptome (Freud 1995). Prisila k ponavljanju namreč deluje kumulativno, vsako ponavljanje vodi k novemu ponavljanju in terja vsakokratno intenzifikacijo. Pacient na neki način ponavlja zato, da prekrije realne učinke prejšnjega ponavljanja (Zupančič 2008).

Pa vendar Freud ravno ponavljanje v določenem segmentu razume kot edini most med boleznijo in ozdravitvijo. Ponavljanje je koristno za samo terapijo: pacientova potlačitev se tako rekoč v živo odvija pred terapevtom. S tem ima terapevt priložnost *in statu nascendi* opazovati potlačitev, ki se prekrije s prisilo k ponavljanju določenih vedenj. Najpomembnejšo vlogo v takšni terapiji odigra transfer. Transfer zavzame formo nekakšnega odnosa ponavljanja, je umetni habitat za simptom, kjer pacient vso prisilo k ponavljanju izvaja med terapijo, v odnosu do terapevta. Pacientova nevroza tako postane transferna nevroza, transfer pa vmesni prostor, »svet med boleznijo in življenjem, v katerem se izvrši prehod od prvega k slednjemu« (Freud 1995, 49). Paradoksalen sklep psihoanalitične terapije torej je, da je prisilo k ponavljanju mogoče pozdraviti le z neko obliko ponavljanja.⁸

⁸ To kasneje dodatno razvije Lacan. V psihoanalitičnem zdravljenju ne gre za brskanje in ozaveščanje travmatičnih dogodkov iz otroštva, »cenzuriranih poglavij«, za procese spominjanja, ki bi zapolnile vrzeli (Dolar 2006, 196). Spominjanje sodi v red imaginarnega, kjer notranji potlačeni resnici, ki je bila že od nekdaj tam, le odstrojno tančico, se soočimo s fantazmo iz oči v oči. Prapotlačitev tistega, kar strukturira »usodo« subjekta, ni dosegljivo po poti spominjanja zato, ker ne obstaja, saj je izginilo še pred (ali s) konstitucijo subjektovega spomina. Tisto, kar naj bi bilo že od nekdaj tam, torej ni že od vedno tam, zato s spominjanjem ni dosegljivo. Potlačitev ne zadeva travme, pač pa označevalec; prav tako označevalec ni sam po sebi travmatičen, pač pa so travmatične reprezentacije, maskiranje označevalca. Zatorej je ponavljanje (kot forma maskiranja) lahko travmatično, predvsem pa takšno

Treba je poudariti pomen preobrata, ki ga je pri analizi razmerja med ponavljanjem in potlačitvijo izvedel že Freud. V običajnih interpretacijah freudovskega ponavljanja velja, da je ponavljano tisto, kar je bilo potlačeno; da ponavljamo, ker smo potlačili. Ponovitev je posledica, potlačitev pa vzrok. Kot vidimo, je to razmerje bolj kompleksno.

Freud v spisu *Potlačitev* (1915) razlikuje med dvema vrstama potlačitve; ena je prapotlačitev, druga pa prava potlačitev. Prapotlačitev je prva stopnja potlačitve, ki psihičnemu zastopstvu nagonov zavrne, blokira vstop v zavest. Nagon na to zastopstvo ostane navezan, kar Freud opiše s pojmom fiksacije. Prapotlačitev ne zadeva določenega objekta ali travmatičnega dogodka, temveč zadeva samo potlačitev. Travmatično za subjekta je samo dejstvo konfiguracije psihološkega ustroja, vznik zavesti in nezavednega. Druga stopnja potlačitve, ki jo Freud poimenuje s terminom »prava potlačitev«, pa zadeva psihične posledice potlačenega zastopstva oziroma miselne poteze, ki nemara izvirajo od drugod, a so se s tem zastopstvom ujele v asociativno razmerje. Prava potlačitev deluje po logiki potlačitve po asociaciji. Iz zapisanega sledi, da potlačitev ne zadeva nagona ali njegove asociacije, temveč samo subjektivno delo potlačitve oziroma sam pojav, ustroj subjekta, kolikor subjektivacija poteče zgolj skupaj s potlačitvijo »nečesa« (odgovor na to, kaj je »nekaj«, priskrbi Lacan). Na temeljni ravni je razlog za potlačitev sama potlačitev (Freud 1987; Zupančič 2008).

To gibanje subjekta je premislil in razvil Lacan. Pri Lacanu ponavljanje zavzame mesto enega izmed štirih temeljnih konceptov psihoanalize, ki jih strne v XI. Seminarju, s katerim ponovno premisli Freudov projekt. Lacan uvede distinkcijo med vrstami ponavljanja, med njimi sta dve relevantni za psihoanalizo. Umeščata se v register realnega in simbolnega, to sta *tyche* in *automaton*. Z njuno konceptualizacijo bomo dobili vpogled v lastnosti teh registrov.

»Najprej *tyche* – sposodili smo si jo, kakor sem vam zadnjič povedal, v besedišču Aristotela, ki se žene v svojem iskanju vzroka. Prevedli smo jo *srečanje z realnim*.

postane med terapijo, ki praviloma že v začetku podre odpore do reprezentacij, jih spodbuja (denimo, s transferjem). V delu ponavljanja, ki za psihoanalitično terapijo terja ogromno truda, torej ne gre za spoznavanje samega sebe, svojega pravega, avtentičnega obraza v smislu soočenja z lastno fantazmo. Ponavljanje je »prekoračitev fantazme«, kreacija *ex nihilo*, posameznikovo (vnovično) simbolno rojstvo (Žižek v Dolar 2006, 197). Kot lepo pravi Žižek, ponavljanje je »skok skozi 'ničelno točko' nagona smrti v povsem novo simbolno konfiguracijo njegovega bivanja« (Žižek v Dolar 2006, 197). Ne gre za spominjanje (ozaveščanje preteklega, vselej-že-obstoječega), temveč za ponavljanje, ki je delo, produkcija novega. Ponavljanje kot delo simbolnega v kontinuiteto vnaša manko, ki ni umanjkanje (*nihil*, nič), temveč omogoča kreiranje (*ex nihilo*, iz ničesar) (Dolar 2006; Zupančič 2008).

Realno je onstran *automaton*, onstran vračanja, vrnitve, instance znakov, kamor nam očitno ukazuje načelo ugodja. Realno je tisto, kar vselej leži za *automaton* /.../« (Lacan 1996, 52-53).

Tyche, ki pomeni naključje, nepredvidljivo, kontingenco, koincidenco, slabo/dobro srečo oziroma latinsko *fortuno*, se pojavlja kot nasprotje *automaton*, ki se nanaša na predvidljivo, avtomatično oziroma mehanično plat ponavljanja, na stroj, ki deluje po sebi. Lacan *automaton* poveže z registrom simbolnega in načelom ugodja. Ponavljanje je mehanizem simbolnega, kolikor je ponovljivost znakov pogoj za simbolno, ponovljivost konstituira simbolno. *Tyche* pa pripada registru realnega in sega onstran načela ugodja. Srečanje z realnim je vselej naključno, nepredvidljivo (Lacan 1996; Dolar 2004).

Novost, ki jo Lacan v tem seminarju vpelje, je, da *tyche* in *automaton* nista preprosto dve nasprotni vrsti ponavljanj, temveč obe obstajata le skupaj, delujeta vzajemno. »*Tyche* je vrzel v *automaton*« (Dolar 2004, 274). Lacan ponavljanje razume kot srečanje z realnim oziroma spodletelo, zgrešeno srečanje, ki se subjektu kaže kot kruta, neizbežna usoda. Med eno in drugo ponovitvijo, ki poteče po mehanizmu simbolnega ponavljanja istih znakov, se proizvede košček realnega. Simbolizaciji kot redu ponavljanja uide nekaj, kar ni zvedljivo na nikakršno ponavljajočo lastnost ali odstopanje od ponavljanja. Simbolno je torej v osnovi zaznamovano z realnim; je tisto, kar skuša realno sistematizirati, s tem da ga je na prvem mestu sploh inavguriralo. V tem sta registra simbolnega in realnega neločljivo povezana (Lacan 1996; Dolar 2004).

Za izostritev tega problema se Lacan naveže na Freudov primer otroške igre ponavljanja, tako imenovane *fort-da*, ki se v prevodu glasi *tja-sem, tja-in-nazaj*. Gre za igro Freudovega vnuka, ki se ob pogostih odsotnostih matere igra tako, da vse igrače meče proč od sebe. Ko v roke dobi leseni motek, ovit z vrvico, ga zavali proč, ob čemer vzklikne »o-o-o-o«, kar po Freudovi interpretaciji pomeni »fort« ali »proč«, nato pa ga z vrvico povleče nazaj k sebi, kar pospremi z radostnim vzklikom »a-a-a-a«, v nemščini »da«, v prevodu »sem«. Po Lacanu igra izginevanja in vračanja ponavlja igro odtujitve, ki ne zadeva materine odtujitve od otroka, temveč otrokovo lastno odtujitev. Otrok z igro odtujevanja ponavlja temeljni razcep, ki ga zadeva kot subjekta. Leseni motek, ki ga meče proč od sebe in ga vleče nazaj k sebi, je lacanovski objekt *a*, ki ga je mogoče definirati kot preostanek, tisto, kar je moral otrok žrtvovati v simbolnem (Lacan 1996; Zupančič 2008). »/.../ to je nekaj malega subjekta, kar se od tega subjekta odtrga stran, a je še zmerom del njega, kar subjekt še zmerom zadržuje

pri sebi« (Lacan 1996, 60). Igra temelji na gibanju z zelo specifično strukturo preskakovanja, hoje po robu jarka, ki je preostanek od vstopa simbolnega (Lacan 1996). Če povzamemo, subjekt postane subjekt na račun nečesa, kar je doživeto kot manko, izguba. Mesto tega manka je zev (jarek), toda tudi ta zev proizvaja neki užitek, kar opazi Freud: otrok z igro odtujevanja preigrava svojo lastno, travmatično odtujitev, a ravno v tej igri »nekaj« v njem uživa.

S konceptom gona oziroma pulzije v istem seminarju je mogoče natančneje opredeliti ontološki status ponavljanja, funkcijo, ki jo ima ponavljanje za subjekta. Subjekt postane subjekt z vstopom v simbolno, a na račun preostanka, telesnega življenja. Subjekt je preprežen z označevalcem, a pri intervenciji simbolnega vselej »nekaj« ostane. To »nekaj« je po Lacanu telesno življenje, užitek. Ta preostanek je prepuščen pulziji oziroma gonu, torej ni simboliziran in nima označevalca. Temeljna lastnost pulzije je njeno krožno oziroma dvotirno gibanje, gibanje *tja-in-nazaj* (*fort-da*). Lacan to gibanje definira z angleškima izrazoma *aim* in *goal* (Lacan 1996). Alenka Zupančič strne način gibanja pulzije takole: »*Aim* pulzije je vselej nek parcialni objekt, ki je dejansko neločljiv od objekta želje. Toda objekt pulzije ne nastopa na ravni *aim*, temveč na ravni *goal*, ki je raven zadovoljitve. Objekt pulzije zato, strogo vzeto, ni ta ali oni objekt, temveč zadovoljitev kot objekt« (Zupančič 1998, 34).

Pri pulziji ali gonu gre za zadovoljitev tega »nečesa«. Zadovoljitve pulzije se subjekt ponavadi ne zaveda, saj se pojavlja kot nekaj, česar subjekt noče. Pulzija se torej nanaša na »kraj« onstran načela ugodja, na realno; ravnodušna je do subjekta, do njegovega življenja, trpljenja in smrti, ter v svojem objektu brezglavo vztraja. Njen objekt ima različne registre (skopični, oralni, analni,...), a resnični objekt pulzije je vedno en in isti (Lacan 1996, Zupančič 1998).⁹

»Gon zadovolji nekaj v subjektu, vendar pa hkrati v subjektu ni nobene instance (tudi na ravni nezavednega ne), ki bi to zadovoljitev hotela, si prizadevala zanjo« (Zupančič 1998, 35). Zato Lacan pravi, da pulzija strogo vzeto nima subjekta oziroma, da je njen subjekt »brezglavi subjekt« (Lacan 1996, 166). To ni subjekt označevalca, simbolnega; tisti *se*, ki je tu zadovoljen, je nova subjektivna figura, ki jo lahko označimo tudi kot »subjekt« užitka (Zupančič 1998).¹⁰

⁹ Označevalnemu procesu uide telo, njegov užitek in spolnost oziroma spolni organi. Lacan delovanje pulzije ponazori s primerom hranjenja: »Kadarkoli pitate usta – tista usta, ki se odpirajo registru pulzije -, jih ne zadovolji hrana, marveč kot temu pravimo, ustno ugodje« (Lacan 1994, 155).

¹⁰ Tisto, kar imamo za subjekta, pravzaprav ni subjekt, temveč objekt. To je lepo povzeto v figuri skopične pulzije, pulzije, ki nastopa v registru pogleda. Gre za figuro subjekta, ki gleda skozi

Cilj (*goal*) pulzije ni zadovoljitev subjekta, temveč povrnitev v krožno gibanje; nanaša se zgolj sama nase. »/.../ nekaj privre iz roba in podvoji njegovo zaprto strukturo s tem, da gre po poti, ki se vrača vase, nekaj, česar konsistenco zagotavlja zgolj objekt kot tisto, okoli česar je treba krožiti« (Lacan 1996, 166). Tu se izostri razlika med subjektovo željo in pulzijo. Željo poganja to, da ne more biti zadovoljena; njen cilj je *aim*, neki parcialni objekt, ki naj bi zapolnil konstitutivni manko. Pulzijo pa poganja cilj (*goal*). Pulzija je torej zadovoljena, ne da bi dosegla cilj (*aim*), saj: »/.../ njen cilj ni nič drugega kot to, da se povrne v krožno gibanje« (Lacan 1996, 165). Pulzijo v temelju poganja sama zadovoljitev (Lacan 1996; Zupančič 1998).

Navezavo na *fort-da* lepo povzame Jela Krečič:

Bistvo *týcheja* je prisila ponavljanja neke izgube, ki ne prinaša ugodja, pač pa je povezana s trpljenjem. Simbolizacija je poskus zgladiti zgrešeno srečanje, vrniti izgubljeno, pri čemer sama simbolizacija implicira prisilo ponavljanja *týche* kot spodletelega srečanja. Slednje napeljuje na tezo, da izguba ne pomeni preprosto nečesa, kar zdaj manjka, pač pa prav ta izguba začne funkcionirati kot predmet zadovoljitve. Status tega motka, s katerim se igra otrok, bi namreč lahko razumeli kot podaljšek otrokovega telesa – motek je tisti del telesa, ki ga mora otrok žrtvovati, da bi vstopil v red pomena in smisla, obenem pa je to tisti del telesa, ki kot vselej znova izgubljen začne funkcionirati kot vir zadovoljitve pulzije ali nagona (Krečič 2008, 76).

Izguba, odtujitev, ki pride s simbolizacijo, se s simbolizacijo skuša zakrpati, kar proizvede spodletelo srečanje, *tyche*. *Tyche* s tem postane vir pulzije, zadovoljitve, za katero subjekt ne ve.

V obravnavi Freudovega koncepta ponavljanja in Lacanovi interpretaciji Freuda vidimo, da se ponavljanje ne nanaša na določeni element, ki je predmet potlačitve, temveč na potlačitev *sámo*. Ponavljanje ne reprezentira (nekega predmeta potlačitve), pač pa je *sámo* vsebina te reprezentacije. Če funkcijo ponavljanja razumemo kar najširše, to obstaja zato, ker se realno vselej pojavlja v simbolnem, z drugimi

ključavnico, nakar se zave, da je tudi sam gledan. Objekt skopične pulzije tu za Lacana ne predstavlja objekt pogleda, temveč sam pogled. Pogled je v tem trenutku objekt užitka in tisti, ki mora zatorej ostati skrit. Ko se subjekt zave, da je skrity pogled viden, nastopi sram, ki ima izjemen učinek subjektivacije. V hipu, ko subjekt ugleda svoj užitek, se ugleda kot objekt. Subjektivacija torej poteče zdaj, v razmerju do tega užitka, do objektnega momenta v sebi. Pulzija tako združi dve dimenziji pogleda, »videti« in »biti viden«, ki v registru pogleda delujeta kot *tja-in-nazaj*. Je eno gibanje, ki se razdeli v dve ali več dimenzij, in jo je mogoče opisati z enim glagolom, »*se faire voire*«, ali v slovenskem prevodu, »storiti se videti«. To je novi subjekt pulzije (Zupančič 1998).

besedami, ker simbolna, linearna, popolna geneza subjekta ne obstaja. Ponavljanje se tako tudi ne nanaša oziroma se ne more nanašati na preteklost (na en čas, se pravi ponovitev ni ponovitev nečesa preteklega), temveč preskakuje naprej in nazaj; ne premika se linearno, temveč kroži. Nanaša se na več dimenzij časa oziroma tvori časovno zanko, ki je značilna za gibanje pulzije (Freud 1987; Lacan 1996; Zupančič 2008).

Lacanova interpretacija ponuja vpogled v nastanek, strukturo in objekt ponavljanja. Igra *fort-da* je primer takšnega ponavljanja, v njegovem jedru pa je *tyche*, prisila ponavljanja, ki se zgodi zaradi spodletelega srečanja in tudi zato, da se spodlet ponovno zgodi. Omeniti velja, da *tyche* zavzema vrsto oblik, njegov nastop je v končni fazi arbitraren, saj se spreminja se od subjekta do subjekta. Obrazom *tyche* pa so skupna struktura, kroženje, in objekt, ki lahko zavzame isto mesto kot parcialni objekt želje, a je v temelju ujet v gibanje pulzije, ki je sama zadovoljitev; objekt je tam zato, da lahko pulzija okrog njega kroži. Kljub temu, da gibanje *tja-in-nazaj* inavgurira temeljna odtujitev, neko trpljenje, se z igro ponavljanja v subjektu »nekaj« zadovolji, in ta »nekaj« je pulzija, gon. *Tyche*, ki izgleda kot kruta nujnost, povezana s trpljenjem, vselej zadovoljuje nek *se*. Ireduktibilni presežek ponavljanja, ki smo ga obravnavali v prejšnjem poglavju, je v Lacanovi psihoanalizi povezan s *tyche* in pulzijo, kolikor pulzija izvira od »nikoder« in tudi nikamor ne sodi, giblje se krožno.

Teoretska psihoanaliza nudi konceptualni aparat za specifično razumevanje umetniških oblik, žanrov, in njihovih teoretskih podstat. Zlasti dvojica tragedija-komedija sta v teoretski psihoanalizi osrednja predmeta razprav o različnih gibanjih želje in gona; v nadaljevanju bomo pokazali, da strukturi tragedije in komedije ustrezata tema gibanjema. Nadaljno razpravo o komediji razumemo dvotirno: po eni plati je komedija umetniška oblika, ki radikalizira moment gona, v njegovo krožno gibanje uvede neki notranji premik, poudarja pomen razcepa v subjektu in s tem iz njega črpa (komično) ugodje. Namreč, če razcep subjekta ponavadi deluje travmatično, bi lahko razumeli komedijo kot umetnost, ki se drži na strani Lacanovega *se-ja*, se pravi te instance, ki v subjektu vedno uživa, pa četudi subjekt sam ugodja ne izkusi. Kot bomo videli, komedija to stori po poti ponavljanja, saj je temeljna tehnika komedije ravno ponavljanje. Ponavljanje je po zapisanem zato mogoče opredeliti kot temeljno gibanje pulzije. Po drugi plati komedijo razumemo kot ustrezno iztočnico za razmislek o komični televizijski seriji.

3 KOMEDIJA

Lahko bi rekli, da je komedija izmed umetniških (dramskih) oblik še najmanj cenjena. To se kaže v vsakdanjem diskurzu in tudi v teoriji, ki komedijo neredko razumeta kot manjvreden žanr, ki da povečuje človeško šibkost, videz na račun bistva. V tem poglavju velja poudariti povsem drugo gibanje komedije, t.j. njeno teoretsko podstat.

Komedija predhaja, prehiteva njene interprete, teoretike; v določenem segmentu delovanja je komedija sama že (filozofsko) mišljenje, kot se lepo izrazi Alenka Zupančič (Zupančič 2011). Po eni strani komedija, kot bomo videli v nadaljevanju, izvaja radikalizacijo razcepa subjekta, torej razcepa, kateremu je sodobna ideologija posameznika kot edinstvenega, uspešnega, srečnega in talentiranega subjekta še posebej nenaklonjena. Ta žanr je namreč odvisen prav od sprevida, da je subjekt vselej iztirjen in da nikdar ni v skladu s seboj, s svetom, z (družbenim) redom, navsezadnje z ideologijo. Prav neskladje s slednjima navaja k tezi, da je komedija na višini svojega pojma v temelju subverziven žanr, ki prehaja v mišljenje. Gre za gibanje komedije, ki misli onstran reda, a vselej izhaja prav iz njega. Kaj želimo s tem reči? V nadaljevanju bomo videli, da je komično ponavljanje specifična procedura, s katero komedija na ravni strukture iz reda, modusa ponavljanja, proizvaja komične presežke. Enostavno rečeno, kadar se (komično) smejimo, tedaj smo že prepoznali temeljno iztirjenost in arbitrarnost reda subjekta, z uvidom komičnega smo iz tega reda že za hip izstopili. S psihoanalitskimi termini je moč konceptualizirati komično obravnavo konfiguracije subjekta in specifično strukturo komičnega ponavljanja. Kot rečeno, pa ni vsako ponavljanje komično; ker je ponavljanje tudi temeljni modus reda pomena in smisla, trčimo ob vprašanje, ali ideologija navsezadnje ni red ponavljanja *par excellence*. Do uvida, kako ponavljanje postane komično in s tem (lahko) tudi subverzivno, je mogoče priti preko psihoanalitske obravnave tipov ponavljanja pri različnih umetniških oblikah in žanrih, kjer bomo izostrili tudi lacanovsko opredelitev »pravega« ponavljanja in ga bili nato zmožni primerjati tudi s komičnostjo televizijske serije.

3.1 Od trpljenja h komediji

Lacanova psihoanaliza, njegov ponovni premislek Freudove psihoanalize, se osredotoča na subjekt ponavljanja. Kakor smo videli, je ta subjekt v pulziji brezglavi subjekt, medtem ko se subjekt označevalca te zadovoljitve največkrat ne zaveda, zato

zanj ta plat ponavljanja oziroma simbolno, kolikor je zaznamovano z realnim, ponavadi predstavlja neko trpljenje (Lacan 1996).

Isto realno, ki zaznamuje ponavljanje in obstaja vzajemno s simbolnim kot ponavljanjem znakov, pa v komediji postane vir komičnega ugodja, komični objekt. Po Bergsonovem temeljnem delu na področju teorije komedije je komedija žanr tipov, stereotipov, mehničnosti (Bergson 1977). Bistveni dramski elementi komedije torej napeljujejo k tezi, da je komedija umetnost ponavljanja. Komično ponavljanje proizvede komično ugodje; realno je v komediji vselej na strani ugodja, komično ugodje konstituira. Komedija torej zamakne psihoanalitsko konfiguracijo subjekta, tako da se temeljno trpljenje sprevrže v ugodje. A hkrati gre za umetnost, ki se še kako ozira na to konfiguracijo, je ne suspendira.

K temu problemu je mogoče pristopiti preko obravnave različnih umetniških žanrov, ki jih bomo navezali na psihoanalitsko teorijo subjekta in ponavljanja. Za primere vzemimo žanra tragedije in grozljivke, ki ju bomo primerjali s komedijo. Subjektova usoda je, da je vselej na zgoraj opisani način razcepljen. Različni žanri z realnim rokujejo na različne načine.

Alenka Zupančič se je v sodobni filozofiji in teoretski psihoanalizi na poseben način ukvarjala z razliko med tragedijo in komedijo. Tragedija po njenih teorijah predstavlja različne forme in poti subjektive usode, pri čemer je tisto, kar vselej manjka, kar je izginilo v prapotlačitvi, v temelju nedostopno. Tragedija se obrača k realnemu, ga skuša vzpostaviti, mu podeliti obliko, ki je prav toliko singularna kot samo realno. Tragično realno je zgolj eno in ima strogo določeno obliko. Rečeno s pojmi psihoanalize, tragedija funkcionira kot spominjanje, interpretacija, posega po realnem, mu da ime (tako sta Antigona, Hamlet imeni pravice, dolžnosti). Realno je v tragediji predmet reprezentacije. Tragični liki nikdar ne uspejo – v tem je njihova tragedija – najti tistega, kar manjka, saj je obraz realnega s konfiguracijo subjekta izginil. Zatorej v iskanju, vzvišenem mandatu, vedno spodletijo. Tragedija realno povzdigne, ga opremi z avro, izjemnostjo, a ravno zato tragedija ne prenese ponavljanja. Ponavljanje tragičnih dogodkov bi avratičnost realnega spremenilo v navadnost, enkratnost realnega bi se razblinila (Zupančič 2008).

Grozljivka operira z nezaslišanostjo, grozljivostjo nepredvidljivega, z njegovo *das Unheimliche*, in posledično z razkrojem simbolnega. To je lepo vidno v klasični figuri ponavljanja, v romantičnem liku grozljivega dvojnika oziroma *doppelgängerja*. Dvojnik pod vprašaj postavi simbolno mesto, ontološki status subjekta, ki mu sledi

njegov razkroj, izpraznjenje v nič. Podvojitve proizvede neko realno, ki postane zastavek žanra grozljivke. Z izničenjem simbolne mreže dobimo grozljivo realno (Žižek 1988; Dolar 2004).¹¹

Komedija z realnim ne sooča kot tragedija, realno v komediji prav tako ne izniči simbolnega, kot se to zgodi v grozljivki. Videti je, da komedija neskladje simbolnega in realnega pusti na svojem mestu, a v oboje hkrati vnese neki temeljni zamik. Komedija je okvir, znotraj katerega se ne afirmira niti realno niti simbolno, temveč njuno razmerje neujemanja (Zupančič 2008). Strogo vzeto komedija afirmira »vrzel v simbolnem«, če si izposodimo Dolarjeve besede (Dolar 2004, 274). Komedija *tyche* na neki način postavi na svoje mesto: *tyche* vzpostavlja kot ponavljajočo vrzel v *automaton*. Realno, ki ga ponavadi povezujemo s trpljenjem, torej strogo vzeto ni središče komedije. Njeno središče je razmerje realnega in simbolnega, ki proizvaja zev, ta zev pa je kraj in zastavek komedije. Če je tragedija skušala *tyche* podeliti obraz (in tragično spodletela), v grozljivki pa *tyche* (na grozljiv način) prevzame *automaton*, v komediji *tyche* ponavljajoče diskontinuira, razceplja simbolno; ponavlja se torej razmerje njunega neujemanja.

To je mogoče prevesti še v naslednje pojme psihoanalize. Realno vselej preči simbolno, je tisto, kar štrli ven in je odveč, zato ga skuša subjekt na vsak način inkorporirati v simbolno, ga zgladiti z redom smisla in pomena. Subjekt se tako rekoč bori za to, da obstane kot subjekt, v mejah simbolnega. Kot lepo pokaže Lacan v XI. seminarju, pa subjekt strogo vzeto ne obstaja. Subjekt je najbolj subjekt ravno v tej vrzeli, ki se je ne da zvesti na noben pomen. Ta vrzel je pglavitni objekt komedije kot umetniške oblike, hkrati pa že v paradoksnih konfiguracijah subjekta, ki nikdar ni zgolj subjekt simbolnega, temveč ga zaznamuje neki nesimbolizabilni presežek, zaznamo zametek komičnega.

Komedija je žanr subjekta, in sicer tistega pravega subjekta, ki ravno ni subjekt (simbolnega), temveč neka druga subjektiviteta. Slednja nikdar ni povsem vpeta v simbolno, pač pa obstaja zgolj v vrzeli, ki je sama zaznamovana s presežkom in ki tudi v komediji dobi status presežka. Lahko bi rekli, da komično ugodje črpa iz ponavljanja tega strukturnega paradoksa subjekta.

¹¹ Poudariti velja, da občutek grozljivega ni inherentni atribut izgube v konfiguraciji subjekta. Inherentno je prej trpljenje ob izgubi, a po Lacanu tudi to najde pot do neke zadovoljitve, t.j. v užitku brezglavega subjekta. Realno, ki vznikne v podvojitvah, ponovitvah, ima ves potencial, da postane grozljivo, komično ipd. Umetniške (po izvoru dramske, literarne) oblike torej ponujajo okvire, v katerih realno postane zastavek enega izmed dveh.

3.2 Komično ponavljanje

V pomoč nam bo shematična obravnava komičnega ponavljanja. Prvič, komedija zadeva številne komične tehnike, med katerimi je tudi materialno ponavljanje, denimo ponavljanje *gega*. Isti *geg* se večkrat ponovi in ponavadi proizvede komični presežek, presenečenje. Drugič, komedija uvaja tipe, stereotipe, ponavlja like, njihova razmerja, poteze.

Ti dve vrsti ponavljanj sta nekakšni fizični odtis tretjega ponavljanja. Namreč, tretjič, komedija sama je neka ponovitev, in sicer ponovitev omenjenega razcepa, strukturnega neskladja.¹² S tega vidika ponavljanje ni zgolj tehnika komedije, temveč njena konstitutivna struktura. Kot piše Alenka Zupančič, tehnika nikdar ni zgolj tehnika, temveč ima vedno še druge implikacije (Zupančič 2008). Na osnovni ravni gre pri komediji za ponovitev dogodka subjekta, njegove konfiguracije. V tem smislu pri komediji ne moremo govoriti o reprezentaciji, ki je povezana s spominjanjem, temveč o njegovem nasprotju, o ponovitvi.

Komedija s ponavljanjem premesti razmerje neujemanja, neskladja subjekta. Preko ponavljanja iz razmerja neujemanja naredi razmerje ujemanja – kar se sedaj, v komediji, ujema, je ravno neujemanje. Komedija torej ne posega v to razmerje, ga ne preoblikuje, temveč ga ponavlja in ga s tem zamakne, ga hipoma osmisli. V ta hip se umešča komični objekt, se pravi tisto, kar je komično (Zupančič 2004; 2008). Komični objekt nastopi tedaj, ko nesmisel trči ob svojo mejo, ko v pričakovanem naletimo na nepričakovano odkritje. Moment komičnega bi tako lahko opredelili kot presenečenje, dezorientacijo, trenutni suspenz ali hipni sprevid smisla. V komediji se to pojavlja kot diskontinuiteta, ki ponavljajoče prekinja red stvari. Ponavljanje kot komična tehnika operira s tem presenečenjem: čeprav nekaj dobro poznamo, to celo pričakujemo, smo presenečeni.¹³ Komični smeh je namenjen temu sprevidu. »V komičnem ugodju se ne smejemo enostavno temu, kar vidimo (na primeru človeku, ki je telebnil po tleh), temveč strogo vzeto temu, *da* nekaj vidimo, da za hip ugledamo razcep, ki sicer nevidno, neopazno, vselej-že konstituira vsako osebo« (Zupančič 2004, 94).

¹² Snov za obravnavo komičnega ponavljanja bom črpala v glavnem iz teorij Alenke Zupančič, ki se je temu problemu v sodobni filozofiji in teoretski psihoanalizi največ posvečala; zato ne moremo mimo tega, da ne bi v tem poglavju njenega izvirnega koncepta komičnega ponavljanja v celoti, a še vedno dovolj kratko, povzeli.

¹³ Lacan poda vrsto primerov takšnega ponavljanja. Eden izmed njih se nanaša na otrokovo željo, da zavzeto večkrat posluša iste pravljice – z natanko istim glasom, gestikulacijo staršev itd. Ponavljanju iste situacije namreč sledi presenečenje. Pričakovanje tega presenečenja, in ne istosti, je tisto, kar nagovarja k zahtevi po istem (Zupančič 2008).

Komično je najdevanje smisla v nesmislu, skladja v neskladju. »/.../ Resnično najdemo nesmisel šele tam in tedaj, kadar nas preseneti njegov smisel« (Zupančič 2008, 180). Stvari imajo smisel ravno tedaj, ko ga nimajo. Rečeno s »formulo« komičnega ponavljanja: smisel sam je napaka, »smisel ima strukturo napake« (Zupančič 2008, 181).¹⁴

Alenka Zupančič komično opredeli s formulo $x = 1 - (\frac{1}{2} + \frac{1}{2})$. Če enega opredelimo za subjekt in mu odštejemo razcep na dvoje, se v formulo komedije prikrade presežek, ki eno postavlja na glavo (Zupančič 2004). Faktor »x« je komični presežek, realno komičnega, smisel napake. Komedija je nekakšna smiselna neenačba; neenačba, ki se paradoksalno vedno izide.

Po tem, da komedija ne uravnovesi ali premesti realnega in simbolnega, temveč ponavlja njuno neskladje, se komično ugodje razlikuje od humornega ugodja. Humor po Freudu pomeni način pridobivanja ugodja preko prihranka psihične energije, afekta. Humor vpelje (pre)veliko distanco do načela realnosti, zaradi česar daje vtis vzvišenosti do objekta. A ta distanca že implicira ponotranjenje objekta. Humor je pojav subjekta, ki si je že prisvojil objekt, ki nato začinja delovati kot njegov del. Zaradi identifikacije mora subjekt do objekta zavzeti distanco. Komedija ravno obratno do objekta nima nobene distance. Med komičnim likom in objektom ni nobene identifikacije. Objekt je vselej zunaj subjekta. Temu sledi paradoks, da se komični liki za objektom nereflektirano ženejo (Freud 2003; Zupančič 2004).¹⁵

Z navezavo na pulzijo je mogoče obrazložiti to paradokšno potezo komedije. V komediji se zgodi prehod od subjekta želje k »subjektu« užitka. Komedija zapusti kraj subjekta, čigar bivanje temelji na manku in želji po njegovi izpolnitvi. Subjekt komedije temelji na odstranitvi želje, objekta. S tem se vzpostavi nekakšen nevtralni

¹⁴ Isti smisel se nahaja v odmevu, formi ponovitve, ki vselej napak interpretira izvorni glas in s tem pretrese njegov pomen, izvorni glas se pokaže kot že-razcepljen. Po tej strukturi je odmev komičen, če le izzveni smiselno, kot, denimo, v Kierkegaardovem primeru: »nattergal« – »gal« (ljubitelj narave – norec).

Ob istem odstavku moramo dodati, da komedija ni nujno umetnost absurda, nesmisla, čeprav poznamo veliko komedij, ki črpajo prav iz nesmiselnih situacij. Te naj bi bile v nekaterih komedijah komične zgolj zato, ker so nenavadne, čudaške. O njih bi rekli, da segajo že v kategorijo umetnosti absurda.

¹⁵ Podžanr romantične komedije dobro ponazori odnos komičnega lika do objekta (želje), pri čemer je mogoče razločevati med komičnimi romantičnimi komedijami in pa romantičnimi komedijami, ki zgolj nosijo ime komedije, a s strukturo komedije nimajo nobene zveze. Slednje so dandanes še posebej priljubljene; njihova podstat je romantična zveza, do katere pride preko vrste bolj ali manj komičnih situacij, a pri tem je v ospredju sama strast subjekta oziroma njegova strast do objekta. Kot opozarja Alenka Zupančič, pa gre v pravi komediji, ki v središče zgodbe postavi romantično zvezo, za zvezo-, ljubezen- oziroma »strast-kot-objekt« (Zupančič 2004, 17). Izkupiček takšne komedije ni čustvo, temveč prej komično, prav iz komičnega pa je šele mogoče potegniti tudi čustvo, »kakšno solzo«, kot se lepo izrazi Charlie Chaplin v prologu svoje filmske komedije *Deček (The Kid)*: »Film, ki bo povzročil nasmeh – in morda tudi solzo« (Chaplin 1921).

kraj, kjer se tvori realno komičnega – ta kraj je zev, razcep, ki pa mu sedaj (v komediji) nič ne manjka, ne terja zapolnitve, temveč je v izhodišču opredeljen kot presežek. To je mogoče povzeti v formuli, ki jo črpamo iz teorij komedije Alenke Zupančič (Zupančič 2004; 2008): »subjekt« komedije = (izguba + želja) – želja. Komedija se pojavi na ozadju izločenja želje.

Komični lik je strogo vzeto nekakšen »subjekt« užitka. »Nekaj« v komičnem liku uživa, a ker je komični lik lahko do tega užitka indiferenten ali ga razume kot nadlogo, kot je razvidno iz marsikatero komedije, je potrebno opozoriti, da je užitek komičnega lika natanko užitek, kakor ga preko koncepta pulzije opredeli Lacan; je brezglavi užitek, ki nima subjekta.¹⁶ Uživa ravno kot razcepljen, na mestu, kjer ravno ni subjektiviran, na podlagi vselej-že izgubljenega objekta. Neskladje, o katerem govorimo v zvezi s komičnim ponavljanjem, torej ne zadeva subjekta želje, ki izkuša neskladje med željo in zadovoljitvijo, mankom in objektom. Zadeva pa »subjekta« užitka, v katerem strukturno sovpadeta manko in presežek, izguba in ugodje. Samo neskladje in izguba v komediji pričneta delovati kot vir zadovoljitve. Užitek je torej mogoč zgolj preko presledka, ki ga povzroči razcep; razcep je konstitutivni pogoj za užitek (Zupančič 2004).

Mesto objekta želje v »subjektu« užitka strogo pripada Drugemu; objekt želje ni ponotranjen. Vtis neuničljivosti in neprizadetosti komičnih likov ob izgubi lahko pripišemo točno temu, da njihov užitek izhaja iz razcepa, se pravi ravno izgube, edine stvari, ki je subjekt ne more izgubiti (Zupančič 2004).

Razmerje neujemanja je v komediji vselej zaznamovano s presežkom. »Komedija vseskozi gradi z neujemanjem, diskrepanco, zgrešenimi srečanji ... Vendar pa tega neujemanja oziroma nezaokroženosti ne izpostavlja prek izčiščevanja področja čiste bolečine razlike ali manka, temveč prek izpostavljanja ireduktibilnega in nepričakovanega presežka, ekscesa« (Zupančič 2011, 13). Užitek je tisto, kar vselej nastopi nepričakovano, je nepredvidljiv in ravnodušen do subjekta želje. Zato bi lahko rekli, da je »subjekt« komedije užitek na delu, kolikor je užitek po Lacanu ravnodušen

¹⁶ Kljub temu bi nemara lahko zapisali, da komedija komičnemu liku oziroma brezglavemu subjektu podeli status subjekta. Distinktivna poteza komičnega lika je ravno njegova vztrajnost v užitku. Vztrajnost je tisto, kar je v komedijah najbolj komično: kljub temu, da je gledalcu povsem jasno, da bo komični lik npr. padel na bananinem olupku, pa ta lik to vseeno stori, kot da ne bi imel nobene zavesti o svojem početju. Lahko bi rekli, da je komični lik subjekt užitka, kolikor je komični lik natanko užitek na dveh nogah, subjekt, ki razcep vzame nase, ga ponavlja, a se tega seveda ne zaveda. Ali drugače, čim bi se komični lik zavedel svoje komike, bi bržkone postal producent humorja. Komični lik bi tako nemara opredelili kot brezglavi subjekt, ki »ima glavo«. »Subjekta« užitka, ki je komični lik, zato v nalogi pišem z navednicami, ki opozarjajo na njegovo brezglavost in potemtakem ne-subjektiviranost.

do trpljenja in smrti subjekta. Komična procedura se v tem utegne zdeti paradoksalna: četudi denimo vidimo, da dogodivščine komičnega lika vodijo naravnost v njegovo smrt, tega ne doživljamo kot travmo, temveč kot uspeh. Toda paradoks komedije ni nerazrešljiv. Navsezadnje natanko užitek, ki nastopi na mestu trpljenja, tvori komično, temu se smejimo. Komični liki: »/.../ v vsej svoji spodletelosti in zmotnosti še preveč uspejo /.../ (in) v izhodišču delujejo kot presežek, ki ne sodi nikamor« (Zupančič 2011, 13). To radikalizacijo komedije je mogoče razumeti s tem, da se komedija dogaja na ozadju netesnobe (Zupančič 2010). Če ponovimo, dogaja se na ozadju izločenja želje. Spodletelo srečanje v komediji tako vselej proizvaja zadovoljitev, pa četudi subjekt (komični lik) nad tem ni preveč navdušen. Tekočnost komedije, valjenje, razmnoževanje in ponavljanje komičnih učinkov je mogoče v določenem segmentu vzporediti z značilnostjo pulzije, ki je vselej v izhodišču zadovoljena in ki perpetuira lastno gibanje.

Zato bi lahko dejali, da komedija ni komična zato, ker razmerje neskladja, pa tudi vsa ostala »konkretna« razmerja, denimo, ljubezensko razmerje, postavi v napačno, smešno perspektivo. Velja ravno nasprotno. Pri komediji gre za radikalizacijo »pravilne« perspektive – za radikalizacijo usode vselej razcepljenega subjekta (Zupančič 2004). Ponavljanje je tako hkrati tehnika te radikalizacije, saj se z njim izostri smisel v neskladju, in tisto, kar v prvi vrsti sploh konstituira gibanje komedije s psihoanalitskega vidika, z vidika ustroja subjekta. Komedija bi se sprevrgla v moralno lekcijo, če bi skušala razcep subjekta razrešiti. S tem ko ga »zgolj« ponavlja, s čimer je moč razložiti tudi njeno pogosto samonanašanje, samomaskiranje, podvajanje in brezmejno razmnoževanje, opravlja delo tako imenovanega »pravega ponavljanja«. Komedija ponavlja do mejá neskladja (Zupančič 2008).

Komedija kot umetniška oblika ima določene tehnike, ki neskladje naredijo komično. Neskladje je resda zametek komičnega, kolikor vselej proizvaja neko zadovoljitev, presežek; pa vendar ravno razcep ponavadi razumemo kot manko, ki na travmatičen način spodbija koncept celostnega subjekta.

Podajmo primer, na katerem je moč opredeliti komičnost neusklajenega subjekta. Charlie Chaplin je komedijo v tem smislu izpopolnil. Chaplin v izrezanem osemminutnem prizoru iz filma *Luči vele mesta* (*City Lights*) pred mestno izložbo opazi leseno palčko, ki štrli ven iz talnih rešetak. Odvečni predmet si obeta s svojo sprehajalno palico (že tu takoj opazimo podvojitev) iztakniti iz primeža rešetak, a palčka ves prizor ostane zataknjena (Chaplin v Brownlow in Gill 1983). Prizor je

paradigmatični primer gibanja komedije in komičnega ponavljanja. Chaplin je zataknen v odstranjevanju palčke, palčka je zataknjena v rešetki, komična stava tega prizora pa je, da Chaplin in palčka z vsako ponovitvijo postajata vse bolj nataknjena drug na drugega, tako da nazadnje ni več jasno, kateri element je bolj moteč: Chaplin ali palčka. S to podvojitvijo se pravzaprav izostri neskladje, o katerem že ves čas govorimo. Gre za vztrajno, brez krajno borbo dveh motečih elementov. Komičnega objekta, kot že rečeno, se tukaj ne da pokazati s prstom, mogoče pa je opredeliti, na katerem kraju se zgodi, se pravi v samem součinkovanju Chaplina in palčke. Zlahka si predstavljamo podobno situacijo v drugih pogojih, denimo v pogojih grozljivke, kjer bi palčka napovedovala vdor realnega. Če je tukaj mogoče opredeliti kakšno razliko med komedijo in grozljivko, bi to storili z opozoritvijo na dva odločilna momenta. Prvič, na pomen komičnega lika v tej konstelaciji. Chaplin da vedeti, da mu je ukvarjanje s palčko odveč, in se v tem z njo še naprej ubada. To ni grozljivo ravno na podlagi njegovega nezanimanja, ki se zmeša s popolno predanostjo. Poleg tega je važen videz, ki ga želi Chaplin ohraniti. Ko skuša ohraniti dostojanstveno držo, mu palčka ponovno pade v oči in lik uglajenega gospoda zamaje.¹⁷ V teh nihanjih je Chaplin komičen; bolj kot se ponavljajo, globlje učinke imajo. Na ta način se tvori komedija, saj palčka sedaj, ko je komično ponavljanje steklo, nima nobenega drugega pomena več, kot pa tega, da nervira Chaplina. Ni torej znak prihajajoče travme, tesnobe; vsa tesnoba, ki je nedvomno del motečega elementa, nesimboliziranega, se je zlila z motorjem komičnega lika, njegovega užitka, da je ta sedaj postal kraj komičnega.

Naenkrat imamo torej opravka z zevjo, ki ima vedno dvojni status, saj je hkrati odvečni in integralni del subjekta. Po Lacanu se ravno v tem razcepu generira presežni užitek (Lacan 1996; Zupančič 2004). Pri tem nemara ni odveč zapisati, da je komedijo najlažje in najhitreje vzpostaviti z liki, ki se ponavljajo iz filma v film (Chaplin in tudi drugi komiki) ali iz epizode v epizodo (pri televizijskih serijah) in sčasoma postanejo nedvomni znanilec komedije.

Opozoriti velja še na nekaj tehnik, s pomočjo katerih neskladje v komediji postane komično.

¹⁷ Chaplinov lik Potepuha je namreč brezposelni revež, ki je oblečen v oblačila *gentlemana* iz visoke družbe, v raztrgani frak, prevelike hlače in čevlje. Sprehajalna palica je modni dodatek višjega sloja, a Chaplin jo uporablja v kontekstu revščine. Takšen kontekst njene uporabe ne izostri zgolj družbenega protislovja med bogatimi in revnimi, temveč funkcioniira kot paradigmatični primer bergsonovske komične nataknenosti obleke na človeka in obratno. S tem pa seveda subverzivno razume tudi kontekst družbenih razlik. O Bergsonovi opredelitvi komičnega bomo več zapisali v nadaljevanju naloge.

Komedija je umetnost tipizacij, stereotipizacij, ponavljajočih likov in njihovih lastnosti (Bergson 1977). Komični lik se kaže zgolj z eno (unarno) potezo, ki ni opredeljena z mankom, temveč že v izhodišču deluje kot presežek; ta pa, ravno zato, ker ne sodi nikamor, sproža komične učinke. Chaplinov lik Potepuha nima kompleksnih lastnosti, ne nagovarja svoje usode, temveč enostavno živi, obstaja, je potepuh. Arbitrarno izbrana poteza potepuštva se nato s komičnimi tehnikami prevrača in obrača, oža in širi, se zaleze v ostale like in sproža verigo antagonizmov. Komedija je zbirka presežkov, ki se razmnožujejo, se ponavljajo, a iz komedije nikdar ne izstopijo »celi«, neomadeževani. Zato komično ponavljanje, serija komičnih situacij, sekvenc in gegov, ni afirmacija simbolnega, temveč dodobra pretrese njegovo stabilnost, pa četudi srečni konec, ki je značilen za komedije, daje vtis, da se z njim komična realnost povrne k začetnemu redu pomena in smisla. Alenka Zupančič predlaga, da komedijo razumemo kot kemijski eksperiment. Prvi korak komedije je izbira pravih »elementov«, unarnih potez, kjer liki in situacije postanejo reaktivni. Drugi korak zadeva pogosto antagonistično igro med vzpostavljenimi unarnimi potezami, njihove kombinacije, podvojitve, simetrične in asimetrične repetitije, ovire, ki se nezadržno vračajo (Zupančič 2008). Chaplinov sestradani, brezdovski in brezposelni Mali potepuh najpogosteje reagira s policajem, roko zakona, ki ga želi za vsako ceno aretirati, lepotico, ki jo želi zapeljati, a je za ta podvig preveč neroden, sramežljiv in reven, in z drugim potepuhom, s katerim se potepuštvo podvoji ali vanj vnaša konflikte.

V zvezi s komičnim ponavljanjem velja premisliti Bergsonovo temeljno tezo v *Eseju o smehu*, enem od klasičnih del teorije komedije. Bergson se v esejih ukvarja z dvojnostjo komedije. Komično izvira iz dvojnosti živega in mehničnega. Komedijo opredeli z naslednjo formulo: *le mécanique plaqué sur le vivant*, v prevodu *mehanično poveznjeno (natakknjeno) na živo*. V komediji se sprva smejimo živosti, natakknjeni na mehaničnost, nato mehaničnosti, natakknjeni na živost. Po Bergsonu je umetniška vrlina komedije hitra izmenjava mehničnega in živega (Bergson 1977).¹⁸

Alenka Zupančič postavi tezo, da Bergsonovi vpeljavi dvojice mehničnega in živega umanjka uvid, da je dvojica v resnici retroaktivni učinek komičnega, in ne

¹⁸ Primer komične živosti, natakknjene na mehaničnost, je spodrseljaj, ki izda dostojanstveno držo; mehaničnost, natakknjena na živost, pa je smešna v dostojanstvu, ki se za vsako ceno želi ohraniti nasproti spodrseljajem (Zupančič 2004).

njegovo izhodišče. Ravno to konstituira eno od poglobitnih izpeljav v *Poetiki* Alenke Zupančič, zato jo pospremimo z daljšim citatom:

./.../ komično ne izhaja iz neke dvojnosti, ki jo spretno postavlja v isti plan ter igra na različne kontraste in peripetije, ki sledijo iz takšnega srečanja ali sopostavitve dveh ravni. Pač pa je komika v prvi vrsti nenehno generiranje, proizvodjanje same te dvojnosti (in šele nato igranje z njo). Ta dvojnost ni dana že vnaprej, zunaj komičnega. Prvi »trik«, prvi korak komičnega, je vselej nek razkorak Enega. ./.../ Komično je konec koncev prav to sprevačanje, kjer v samem jedru življenja naletimo na neko togost in v samem jedru togosti naletimo na neko vztrajnost življenja. ./.../ v komičnem mehničnost ni enostavno eden od dveh polov, ki je »nataknjen« na drugega (na živost), temveč zadeva samo razmerje med dvema poloma kot razmerje nataknenosti. ./.../ zadevna dva pola nista življenje in inercija/mehničnost, temveč dve »življenji«, *natakneni* drugo na drugo. Mehničnost je torej v samem razmerju, v katerem se življenje kot svoja lastna drugost nanaša samo nase (Zupančič 2004, 147-148).

Ta formula komedije zadeva vzajemno prepletanje mehničnega in živega, ali, prevedeno v pojme lacanovske psihoanalize, *automaton* in *tyche*. Bergsonovo formulo je mogoče pretresti z referenco na to Lacanovo distinkcijo. Mehnično in živo nista nasprotji, ki »nagajata« drugo drugemu, temveč obstajata v enem, nataknjena sta drug na drugega, ne moreta se ločiti. Eno pa s tem notranjim neskladjem postane več kot eno, neskladje v enem stori, da je to zaznamovano s presežkom. Izpostavljanje in ponavljanje tega enega, ki se razcepi v dvoje, razmerja med *automaton* in *tyche*, je zastavek komedije; natanko po tem se razlikuje od drugih umetniških oblik oziroma žanrov, denimo od grozljivke ali tragedije (Bergson 1977; Lacan 1996; Zupančič 2004; 2008).

Zapisali smo že, da je osrednji predmet komedije neskladje oziroma presežek subjekta. Iz tega je razvidno, da je komedija odvisna od *automaton*, od ponavljanja. Komično se zgodi zgolj preko reference na *automaton*. Ponavljanje je modus obstoja komičnega objekta, torej *tyche* (Zupančič 2004).

Na Bergsonovo dvojico oziroma Lacanovo distinkcijo lahko navežemo dva paradigmatična primera komične ponovitve: posnemanje in dvojnika.

Geste, način govorjenja postanejo smešni tedaj, ko jih nekdo posnema; bolje ko jih posnema, bližje kot je originalu, bolj komično je posnemanje. Posnemanje tipične gestikulacije in načina govora neke osebe je sprva moč razumeti kot sprevid njene

mehaničnosti: oseba vselej ponavlja samo sebe. A komično oponašanje gre v tem še dlje. Komedija »pokaže«, da je avtomatizem že prežet s singularnostjo, z živostjo, zato lahko dobro imitacijo prepoznamo po tem, da ni le mehanična reprodukcija, temveč osamosvajanje, produkcija nečesa novega. Komično posnemanje ne prikaže avtomatizma kot tujka, nataknenega na živo osebo, temveč samo živo osebo poustvari kot potencialni tujek. *Automaton* in *tyche* sta prisotna znotraj osebe same (Zupančič 2004).

Druga klasična forma komičnega ponavljanja je figura dvojnika. Iz zgoraj zapisanega je mogoče sklepati, da je komična figura dvojnika ponovitev razcepa prvega; ta razcep se kaže v paradoksnih razlikah med dvema istostima. Čeprav sta dvojnika ista, sta različna (Dolar 2004). Gre torej za ponovitev temeljne razlike. Podvojitvev napravi viden še bolj temeljni razcep subjekta, nekako tako kot to stori odmev v odnosu do originalnega glasu.

V literarni in filmski zgodovini sta se vzpostavili dve radikalno nasprotni figuri dvojnika: grozljivi in komični dvojniki. Oba žanra se nanašata na isti razcep subjekta. Kot že rečeno, grozljivi dvojniki spodnaša ontološko mesto prvega, pri čemer opazimo bistveno stavo grozljivke. Ko realno poseže v urejeno verigo, je vdor travmatičen, simbolno se dezintegrira (Zupančič 2010). Lahko bi dejali, da grozljivka na osnovni ravni temelji na predpostavki o ločenih registrih simbolnega in realnega oziroma o enotnosti subjekta, o tem, da je (ali da bi moral biti) subjekt eden s sabo, nerazcepljen. Realno je v grozljivki tako rekoč ultimativno zlo, register, ki kvari simbolno.

Komični dvojniki nima te predpostavke oziroma ta ni fokus komedije. Komedija v začetku izhaja iz teze, da je razcep subjektu inherenten in kot tak mesto njegovega užitka. Zgolj preko razcepa, spodletelega srečanja se subjekt sreča s seboj. Realno ne spodbija simbolnega, temveč mu na neki način šele daje duhá. Komični liki v spodletelem srečanju uživajo, v tem jim uspeva; liki grozljivke se razcepa »na smrt« bojijo.

Lahko bi rekli, da je grozljivka v osnovi žanr spodletelega srečanja, ki ne obkroži subjekta, spodlet ne postane njegov integralni del. Iz tega bi lahko izpeljali tezo, da je grozljivka žanr, ki goji nostalgichen odnos do reda smisla in pomena. Komedija nasprotno temelji na obkroženju zevi, ki nastane z vstopom subjekta v red pomena in smisla. V tem smislu komedija podaja lacanovsko podobo subjekta, ki obstaja zgolj na ozadju izgube. Izguba pa ni zgolj travmatična, temveč vselej deluje tudi kot presežek in je vir užitka. Komični dvojniki učinkuje kot potenciranje tega presežka. Je dvojniki

lika, ki že sam deluje kot presežek. Dvojniki torej ne naredi komedije, prav tako pa je ne zgolj podvoji. Dvojniki obstoječi zastavek komedije potencira, začrta nove parametre prvega subjekta in vzpostavi novo komično realnost. Če komični dvojniki ni travmatičen za ontološko mesto prvega, je temu nemara tako, ker je v komediji ontološko mesto subjekta že v osnovi udarjeno s presežkom.

Sedaj, ko smo očrtali temeljno strukturo komičnega ponavljanja, je mogoče nekaj besed posvetiti implikacijam, ki jih ima to za značilno kavzalno in temporalno strukturo komedije. Komedija se strogo vzeto ne nanaša na preteklost in prihodnost, pač pa je v temelju žanr sedanjosti. Linearna, uveljavljena koncepcija časa je v komediji povsem premešana, navezuje se tudi na uveljavljeno percepcijo kavzalnosti, vzrokov in posledic. Vzrok, ki zadeva preteklost, nima nobenega učinka za prihodnje dogajanje. Komedija je brezbrizna do vzroka nekega dogajanja. Svoje zanimanje vlaga v »kako«, v mehanizme, ki funkcionirajo kot lasten vzrok, perpetuirajo same sebe. Dogodke in like zavezuje določena nujnost, neobhodnost, ki se vselej »ponesreči« zgodijo pred našimi očmi, v zadevnem trenutku, torej jih določa skrajna kontingenca, naključje. Komični nadomestek za vzročno-posledično razmerje in temporalno logiko (prej-potem) je razmerje nasprotij med določenimi drugimi elementi in aktivacija njihovih povezav. Ti elementi so v končni fazi arbitrarni (Zupančič 2008).¹⁹ Če torej v komediji obstaja časovna dimenzija, je to dimenzija sedanjosti; če obstaja neka kavzalna dimenzija, je ta krožna, samonanašalna, reči je mogoče tudi: »ponavljalna«.

To je lepo vidno v komiki Charlieja Chaplina, ki je v filmski komediji izpopolnil vse ravni komičnega ponavljanja. Prvič, lik Potepuha je do kraja tipiziran, zveden na nekaj intenzivnih potez. In drugič, tehnika ponavljanja posvečuje domala vse njegove filme, zlasti njegove zgodnje burleskne komedije. To je lepo vidno v prizoru v filmu *Charlie se poroči (A Night Out)*, kjer se Charlie močno opit zaplete v spor s hotelirjem. Hotelir ga trikrat s pestjo udari po licu. Chaplin vsakokrat pade na tla, se zvali po hrbtu in neprizadeto vstane – njegovo telo izgleda kot elastika, ki se vselej vrne v izvirno stanje. Padeč nato še trikrat ponovi, ne da bi se ga hotelir sploh dotaknil s pestjo (Chaplin 1915; Chaplin v Brownlow in Gill 1983). Ponovitev pokaže, da izvirno stanje Chaplina ni stoječi Chaplin, ki ga padeč zgolj rahlo pahne s tira, temveč Chaplin, ki hkrati stoji in pada, obenem zmaguje in izgublja, je v izhodišču iztirjen. V

¹⁹ Iz te arbitrarnosti pa tudi sledi metodološki princip, da komedijo raziskujemo na ravni njenih mehanizmov in strukture, medtem ko je mogoče vsebino do neke točke pustiti ob strani. Vsebina je relevantna, kolikor je črka te strukture.

tem prizoru se temporalno-kavzalna logika premesti, vzrok in posledica se prekrijeta v momentu njegovega padca. Padec postane vzrok padca. Močen komični učinek gre bržkone pripisati tudi sovpadanju njegova pijanosti – njegove poteze, in opite temporalno-kavzalne verige. Poteza komičnega lika naredi, da ves univerzum komedije postane preprežen z njo, s tem pa z njegovim užitkom.

Zatorej bi lahko rekli, da komedija poseduje neko kavzalnost, a ta je naključna, arbitrarna. Natanko v tej naključnosti je tudi najbolj smiselna, saj je vsaka označevalna veriga odvisna od arbitrarnega mesta, ki jo osmišlja, lacanovskega objekta *a*. V kavzalno-temporalni strukturi dobre komedije ne gre enostavno za izničenje ali inverzijo uveljavljene temporalnosti in kavzalnosti, temveč za to, da komedija to verigo izpostavi kot kontingentno.

Nagnjenje komedije k ponavljanju in formam ponavljanja (tipizacijam, mehničnosti, posnemanjem, raznolikim formam podvojitev) ni mogoče razumeti kot zavračanje realnega. Komedija pokaže, da je ponavljanje modus obstoja realnega. Vztrajanje v samonanašanju, fikciji, mehničnem resda pomeni ohranjanje golega videza, oblike, generičnega, a komedija ravno prek ponavljanja prestreza realno in proizvaja vrzeli med mehničnim in živim (Zupančič 2011).

Kakor smo pokazali v dosedanjih poglavjih, ponavljanje in njegova komična pretvorba konstituirata značilno strukturo komedije. V sodobni (popularni) kulturi je televizijska serija nemara še najbolj razširjena struktura ponavljanja. V nadaljevanju sledi obravnava strukture televizijske serije in njenega žanra, komične serije, z vidika zapisanih teorij o ponavljanju.

4 TELEVIZIJSKA SERIJA

Ponavljjanje je značilno za pogloblitne narativne oblike televizije. Serijska struktura se je v okviru televizije razcvetela, čeprav je (bila) prisotna in priljubljena tudi v drugih medijih (leposlovju, časnikarstvu, filmu, radiu). Ponavljjanje se dobro vpisuje v medij televizije, odgovarja potrebam medija. Televizijski program se odvija v rednih časovnih intervalih, se večno vrača na štartno pozicijo. Dnevna poročila oziroma novice je tako mogoče razumeti kot paradigmatško obliko odprtega, nezaključnega, ponavljajočega formata (Ellis v Allrath, Gymnich, Surkamp 2005).

Televizijo, navsezadnje tudi ugodje, ki je nedvomno prisotno v spremljanju televizijskih programov, je mogoče obravnavati s psihoanalitskim konceptualnim aparatom, kolikor gre pri njej natanko za ponavljajoče gibanje; televizija je namreč v temelju medij ponavljanja. Namen naslednjega poglavja je misliti televizijsko serijo s temeljnimi koncepti psihoanalize, predvsem ponazoriti njeno rabo ponavljanja.

4.1 Serial in serija

Kot rečeno, ponavljanje v televiziji zavzmeta dve poglavitni formi: serijo in serial. Med njima obstajajo pomembne razlike, ki zadevajo njuni tehniki ponavljanja.

Serial oziroma nadaljevanka je blok epizod z odprtim, nezaključenim narativom. Dogajanje iz ene epizode se nadaljuje v naslednjo epizodo. Osrednji motiv epizode seriala je zaplet oziroma problem, ki se tekom epizode le delno razreši. Rešitev pogosto odpira novi problem, zato je za serial značilna pripovedna figura *cliffhanger*-ja, t.j. napetosti, ki izhaja iz nerešenega problema na koncu epizode. Odprtost narativa v okviru ene epizode je razlog za prevladujoči metodološki kriterij za analizo seriala: enota za analizo v teorijah televizije je celoten serial oziroma vsaj ena celotna sezona (Allrath, Gymnich, Surkamp 2005). Lahko bi rekli, da obstaja v serialu en ključen, univerzalni problem, katerega rešitev je domala nepredstavljava, odlaga se jo v nedefinirano prihodnost. Serial tako hipotetično lahko traja v neskončnost. Vsi ostali problemi so partikularnega značaja, četudi se navezujejo na vrhunski problem, in so v funkciji perpetuiranja narativa.

Čas seriala je v osnovi linearen. Dogodki iz preteklosti vplivajo na dogodke v prihodnosti. To navidez nima nobene zveze s krožno logiko ponavljanja. V serialu se kljub temu nekaj ponavlja, in to nekaj je natanko nerešitev, suspenz.

Če skušamo strukturo nadaljevanke prevesti v psihoanalitske pojme: nadaljevanko posvečuje nedosegljivi objekt, nemožnost izpolnitve manka. Zgodba v serialu se ponavljajoče nanaša, napotuje na manko, obenem pa je ta manko razlog za obstoj seriala. Serial se dogaja v domeni želje, katere izpolnitev je vselej odložena. Objekt želje je namreč vselej parcialen, medtem ko je pravi objekt želje odlog njene izpolnitve. Odgovor na manko je tako od samega začetka seriala izgubljen. Predpostavka vselej-že izgubljenega objekta implicira njegovo hipotetično trajanje v neskončnost, pa tudi pogosto razočaranje ob končni razrešitvi problema v sklepni epizodi.

V odlogu izpolnitve vidimo paradigmatško strukturo televizijskega seriala. Resnico želje povzema stavek: »to be continued« (Dolar 2011). Medtem ko Dolar v tem primeru govori o ontologiji serije v širšem smislu (na način, ki smo se ga dotaknili tudi v prvih dveh poglavjih), pa televizijski seriali ta stavek dejansko izrekajo na koncu posamičnih epizod ali pa ga vsaj implicirajo. Alenka Zupančič subjekta želje povzame z besedami: »/.../ subjekt želje (je) subjekt, ki živi v permanentnem časovnem zamiku, v nenehni časovni razliki« (Zupančič 1998, 39). Časovna razlika je moč razumeti kot temeljno časovno figuro seriala, če serial razumemo kot zgodbo o iskanju objekta, ki je vselej onstran zgodbe, je zunanji serialnemu narativu. Objekt je tako dosežen šele s sklepno epizodo seriala, s tem da je ravno ta v principu odložena v nedefinirano prihodnost. Poleg tega *finale* pogojno rečeno nikdar ne izpolni želje; prej navaja h gledanju drugega seriala, k udeleževanju v novem gibanju želje.

Seriali uporabljajo različne tehnike odlaganja izpolnitve. Pogosto gre za rabo časovnih figur, za igranje z zakonitostmi linearnega časa. Priljubljene figure sodobnih serialov obsegajo potovanja v času v znanstveno-fantastičnih serialih, pa tudi skoke v času, ki niso značilni le za znanstveno fantastiko. Slednji vzpostavijo pripovedno vrzel, ki terja zapolnitev. Zapolnitev pa praviloma znova vzpostavi neko vrzel in tako dalje. Serial torej živi od vrzeli (denimo od neznanega, zamolčane skrivnosti, velike laži ali zarote, ki terja zadoščenje, resnico), toda neka temeljna vrzel obstaja že v sami osnovni strukturi in premisi nadaljevanke; to bomo dodatno razdelali.

Kot vidimo, ima objekt, ki naj bi reprezentiral realno, v serialih različne obraze, različna imena. Seriali na objekt pogosto napotujejo s ponavljajočim vprašanjem. V serialu *Twin Peaks*, enem izmed pionirskih televizijskih serialov, je objekt seriala rešitev vprašanja, kdo je ubil Lauro Palmer. Vprašanje različni liki v različnih okoliščinah zastavljajo v skorajda vsaki epizodi (Lynch, Frost 1990-1991).²⁰

²⁰ Naštejmo nekaj znanih nadaljevanek, ki imajo takšno strukturo: *Dosjeji X*, *Izgubljeni otok*, *Na robu znanosti*, *Beg iz zapora*, *Obdarjen*, *Bojna ladja Galaktika*, *Dogodek*, *Heroji*. Nadaljevanke *Dogodek* (*The Event*) je dober primer seriala z izjemno gostoto zapletov, ki perpetuirajo njegovo večno iskanje odgovora. Gre za znanstveno-fantastično nadaljevanke (vesoljci so se pred petdesetimi leti integrirali v človeško družbo in zdaj spremljamo posledice te integracije) z radikalizirano serialno strukturo (Wauters 2010). Glavnino epizod v 1. sezoni sestavljajo fragmentirani prizori, ki skačejo v času in nikdar v popolnosti ne pojasnijo niti okoliščin prizora niti njihove zveze s tako imenovanim Dogodkom, v imenu katerega se na prvem mestu sploh pojavljajo. Promocijski video nadaljevanke ima zgovorno besedilo: »Atentat ni Dogodek. Izginotje ni Dogodek. Zarote CIE ni Dogodek. Zgodovino človeštva je oblikovalo le nekaj izjemnih dogodkov. Naslednji dogodek je pred nami. Kaj je Dogodek?« (*The Event: What Will You Believe?* 2011). Če na serial pogledamo z vidika te serije, vidimo, da serial ne govori o naslovnem Dogodku, temveč o suspenzu, odsotnosti Dogodka, in njegovih učinkih; temelji na vprašanju brez odgovora. V tem prepoznamo značilno gibanje želje. S to tehniko serial motri svoj obstoj.

Paradigmatični primer televizijskega seriala je žanr telenovele, ki je v zgodovini televizije prispeval največ najdaljših serialov.²¹ Telenovele ponavadi govorijo o ljubezenskih razmerjih, medosebnih intrigah in zarotah. A čim je ljubezensko združenje mogoče, se celo tudi zgodi, ga neki element onemogoči (Tirnanić 2005). Onemogočanje je torej v funkciji seriala – pogoj za to, da serial obstaja, je predpostavka, da ne obstaja sklep oziroma, natančneje, da ne vemo, kdaj, kako in če se bo sploh zgodil.²²

Serijo, po drugi strani, sestavljajo epizode z zaključenimi narativi. V epizodi serije se praviloma v celoti odvije en dramaturški lok; vsebuje zasnovo, zaplet, klimaks in razplet. Serija je tako skupek epizod, ki so strukturno povsem enake. Ponavljanje zadeva vse vidike »univerzuma« serije. V prvem planu zadeva like, njihova razmerja in naracijo, dramaturgijo (problem-rešitev oziroma zaplet-razplet). V drugem planu pa vpliva na temporalno-kavzalno logiko serije. Čas serije je zgolj sedanost, dogodki iz prejšnjih epizod ne vplivajo na dogodke v naslednjih epizodah. Serija daje vtis, da se je čas ustavil, da kavzalnost ne velja; to učinkuje nelogično.

Glede na te elemente je mogoče serijo opredeliti kot paradigmatični primer ponavljanja, krožnega gibanja. Dogodek, ki je v serialu vselej odložen, se v seriji v vsaki epizodi ponavlja. Tako pa dogodek v seriji strogo vzeto ni zgolj dogodek, temveč vselej njegova ponovitev, ki po Kierkegaardu, Deleuzu in Lacanu terja izstop oziroma uspeh neke razlike (Kierkegaard 1986; Deleuze 1994; Lacan 1996). V ta moment se vpisuje ugodje, ki je prisotno v spremljanju televizijske serije, namreč ugodje iz vsakokratnega doživetja nečesa živega in nepredvidljivega v ponovitvi.

Televizijsko serijo je nadalje mogoče konceptualizirati z navezavo na lacanovsko ponavljanje, deloma tudi na komično ponavljanje in koncept pulzije. Pri gibanju serije

²¹ Ena od najdaljših telenovel, *Dnevi naših življenj* (*Days of Our Lives*), traja od leta 1965 in se do danes še ni zaključila.

²² Teza predstavlja nekaj nadaljnjih dilem. Zdi se, da je več serialnih žanrov izvzetih iz teze o kategorijah, ki jih tu obravnavamo. Zgodovinski seriali so eden takšnih žanrov, saj obravnavajo zgodovinska obdobja, za katera vemo, da so se že zaključila, njihov rezultat, odgovor na vprašanje namreč že poznamo. Problem je mogoče rešiti na dva načina. Prvi je terminološke narave. Zgodovinske seriale lahko razumemo kot miniserije, ki predpostavljajo zaključek. To tezo podpirajo odločitve produkcijskih hiš, ki ime miniserij dejansko pogosto podelijo prav zgodovinskim nadaljevanjam. Drugi predlog je, da zgodovinskih serialov ne razumemo kot realističnega odraza, prikaza zgodovinskih dejstev, temveč kot zgodbe, ki zgodovino šele osmišljajo. Na temeljni predpostavki seriala, njegovi nezaključenosti, se te nadaljevanke pogosto igrajo z vrzeljo med »zdaj« in »takrat«. Linearni čas, s katerim je tesno povezan koncept družbenega razvoja, postavljajo v dvoumno perspektivo: ali ni morda preteklosti več, kot si mislimo, in če je je več, ali je potemtakem tudi sodobnost dvoumna. Zgodovinska fikcija, četudi je osnovana na resničnih zgodovinskih dogodkih, katerih potek in iztek poznamo, uveljavlja določeno zračnost v razumevanju svojega predmeta, ta zračnost pa je značilna in potrebna za serialno strukturo.

ne gre zgolj za kroženje televizijskega narativa, njegovo tedensko, dnevno ali mesečno vračanje na isto mesto. Posebnost televizije je, da ponavljanje, ki je prisotno tudi v drugih umetniških oblikah, radikalizira. Serija tako rekoč prekine s kavzalno verigo, logiko realnosti, se osamosvoji, razvija lastno temporalno-kavzalno logiko in tudi lastne zakonitosti subjektivacije. Ta radikalizacija je najlepše vidna v dveh bistvenih, medsebojno povezanih figurah serije: v času serije in neuničljivem liku.

Najprej čas serije. Vsaka epizoda se v osnovi nanaša na isti čas. Rekli bi, da to velja, četudi serija daje vtis, da čas teče. Vtis linearnega časa dajejo nekatere značilne figure, ki beležijo linearni čas. Medtem ko denimo rojstnodnevna praznovanja minevanje časa ravno obeležujejo, je iz serij razvidno, da se tem beležkam izogibajo. Tako so liki v serijah najpogosteje zavezani nečemu, kar se času v običajnem pomenu tega pojma upira. Lahko bi dejali, da od tod izvira naklonjenost serij poklicem, po katerih se serijski podžanri tudi imenujejo. Poklici namreč zvajajo like na nekaj nekompleksnih lastnosti (detektivi, kriminalisti, policaji, zdravniki in odvetniki – najbolj razširjeni serijski liki, so precej stereotipni). Po strukturi so podobni nekompleksnim značajem komičnih likov.

Serijo že na ravni temeljnih premis zaznamuje ambivalenten odnos do časa: čas mineva, a hkrati kroži, mora krožiti. S tega vidika ima serija neko bistveno potezo Lacanove pulzije, njuno podobnost pa bomo izpeljevali na podlagi besedila o pulziji Alenke Zupančič (Zupančič 1998). Serija je ujeta v časovno zanko, v eno epizodo. Vzroki in posledice v seriji kot celoti epizod so razvrščeni nelogično: nekaj se je že zgodilo (v eni epizodi), a se ponovno dogaja (v drugi epizodi). Na neki temeljni ravni gre pri seriji za odpoved parcialnemu objektu. Njenega gibanja ne posvečuje neki oddaljeni objekt, temveč je v prvi vrsti vselej ponovitev, ki svoj objekt šele proizvede s tem gibanjem. Serijo bi lahko v tem segmentu razumeli tudi kot nekakšen televizijski preizkus kierkegaardovske ponovitve: vračanje k istim situacijam v iskanju nepredvidljivega, ki je vir ugodja. Ponavljanje je, kot že rečeno, modus obstoja realnega, vir ugodja v seriji.

Serija je po tej lastnosti, da nima zaključka in da je njen način obstoja ponavljanje, brezbrizna do smrti. Spet se nakazuje podobnost z Lacanovo pulzijo. Smrt, ki zaznamuje načelo realnosti, pa serijo obenem onemogoča, ji preprečuje, da bi zares trajala v neskončnost.

To je vidno v drugi značilni figuri serije, v figuri neuničljivega lika. Za televizijsko serijo je bistveno, da se lik ne spreminja, vsaj ne preveč radikalno (Tirnanić 2005).

Nesmrtnost lika ogroža igravec, ki ga minevanje časa zaznamuje.²³ Gre za življenje igralca, ki zadeva zlasti njegovo telo: staranje obraza in glasu, spremembe videza, kot so nosečnost, invalidnost, bolezni ipd. Načelo realnosti se vselej vtihotapi v serijo v obliki igralčevega telesa, pa tudi gledalčeve perspektive in pogojev produkcije.²⁴ Lik je do igralca, do njegove minljivosti, ravnodušen, v primerjavi z igralcem je neuničljiv. Televizijska serija s to potezo radikalizira reprezentacijo, kakršno poznamo iz gledališča in filma: terja prekinitev z reprezentacijo. Igravec idealno *postane* lik, medtem ko je igravec v filmu, gledališču praviloma reprezentacija lika.²⁵ V televizijski seriji imamo zato opravka z razkolom med dvema na moč različnima subjektoma. Lahko bi rekli, da so okoliščine serije – limitacije igralca, gledalca, produkcije – načelo realnosti, ki onemogoča serijo.²⁶ Lik serije je, po drugi strani, po nekaterih bistvenih potezah »subjekt« užitka, ki je brezbrizen do svojega nosilca (igralca).

Serije se tozadevno resda poskušajo izmuzniti načelu realnosti; pa vendar v produkciji serij poznamo kar nekaj institucionaliziranih premikov nazaj v »realnost«. Serija tako pozna tudi »stik z realnostjo«. Izjemne epizode, ki so v televizijski zgodovini postale institucija televizijske serije, se odmikajo od ponavljajočega

²³ Razen če realnost najde zdravilo za smrt. Tirnanić tako opomni, da žanr telenovele ne bi mogel obstajati pred izumom plastične kirurgije. (V tej perpetuaciji, krožnosti sta si serija in serial, kamor sodi telenovela, kljub bistvenim razlikam skupna.) Igralci v ameriških telenovelah, ki jih snemajo tudi več kot dvajset let, so znani po tem, da so se na veliko operirali, da bi lahko vzdrževali videz lika. Kljub možnostim plastične kirurgije je svojeglavi igravec včasih zapustil serijo, zato je en lik pogosto igralo več igralcev, ki so nadmestili odhajajoče. Telenovele so na tem stale in padle: novi igravec je ogrozil univerzum telenovele. Zato pa so telenovele izumile načine, kako opravičiti drugačen videz lika ali njegovo odsotnost. Klasična primera sta dolgotrajna koma ob odsotnosti/bolezni igralca in huda nesreča, ki izmaliči obraz lika, da se mora lik lepotno operirati. Tako telenovele opravičijo nastop novega igralca, ki zastopa isti lik (Tirnanić 2005).

²⁴ Medtem ko gledalec spreminja svoje življenjske navade, se lik ne spreminja. Enako velja za pogoje produkcije. Igralci, scenaristi in režiserji izstopajo iz serij in oblikujejo nove, trendi produkcije so labilni, odvisni od tehnoloških novitet, družbenih okoliščin itd. Lahko bi rekli, da je »usoda« konkretne serije, da vselej živi v zamiku do pogojev svojega nastanka. Rešitev iz te zagate je institucionalizirana v obliki televizijskega *spin-offa*, t.j. nove serije, ki nadaljuje staro v drugih pogojih.

²⁵ To je posebej vidno v vsakdanjih pogovorih. Kadar je govora o televizijski seriji, like vselej poimenujemo po njihovih imenih, nasprotno pa v pogovoru o filmih ponavadi govorimo o imenih igralcev, četudi se nanašamo na njihove like. Ta poteza serije ima posledice za kariero igralca: medtem ko filmi promovirajo igralca, si ga serije prisvojijo. Za televizijske igralce je zato značilno, da priljubljeni lik, ki so ga predstavljali, ostane njihov označevalec, prezence lika, njegovega imena se težje otresejo kot filmski igralci (Tirnanić 2005). Ko govorimo o seriji *Seinfeld* in želimo pohvaliti dobro komiko igralca Jasona Alexandra, se nanj nanašamo z imenom njegovega lika Georgea. Isti primer velja za prezenco Georgea-lika v Alexandru-igralcu. Za izjemno uspešno komično serijo *Seinfeld* se je v množičnih medijih uveljavil termin »Seinfeldovo prekletstvo« (»The Seinfeld Curse«), ki označuje slabo pozicijo igralcev na televizijsko-filmski sceni po zaključku te serije, saj nihče med njimi kasneje ni dobil vloge v uspešnih serijah in filmih (Urban Dictionary 2009).

²⁶ Možen in dandanes zelo priljubljen je tudi obraten pristop. Gledalec lahko s serijo stopi v razmerje interaktivnosti in sooblikuje serijo (na to denimo kaže primer institucije testnega občinstva) ali pa sam nadaljuje serijo v drugih pogojih in oblikuje alternativne prostore serije. »Fan fiction« (oboževalska fikcija) je oznaka za fikcijo, ki jo proizvajajo oboževalci, toda temelji na likih že obstoječih pripovedi, in domuje na spletu; med njimi je najti tudi obsežno zbirko oboževalskih TV-serij (Fanfiction.net 2011).

narativa. Gre, denimo, za božične epizode; poznamo tudi epizode, ki izstopijo iz izvornega žanra serije, ista premisa se odvije v drugem žanru (najpogosteje gre za prestavitvev v žanr detektivke, filma *noir* in mjuzikla); posebno razširjene so »sanjske« epizode, kjer eden od stalnih likov v registru sanj poskuša razrešiti problem, ki je ponavadi prisoten že v osnovni premisi serije. Sanjske epizode tvorijo dobro snov za psihoanalitsko interpretacijo serijskega ponavljanja in še raje serialnega nadaljevanja. S Freudom je mogoče reči, da sanjske epizode tvorijo halucinatorično izpolnitev želje (Freud 2001). V domeni seriala bi sanjska izpolnitev želje pomenila »zaključiti zgodbo« in s tem doseči objekt želje. Izjemna epizoda, kakršna je sanjska, v nadaljevanki dopusti približanje sklepu, objektu želje v dispozitivu, ki ni notranji redu nadaljevanke.²⁷ Pri nanizanki, po drugi strani, je mogoče izredne epizode opredeliti kot nezaželene, saj ukinejo ponavljanje in temporalno-kavzalno logiko, ki jo ponavljanje proizvede.

Medtem ko se zdi, da načelo realnosti ravno onemogoča neskončno perpetuacijo serije, je mogoče iz Lacanovega konceptov užitka in pulzije, navsezadnje tudi Kierkegaardovega koncepta ponovitve, izpeljati, da je ta užitek, užitek lika in užitek gledalca, mogoč šele preko strukturnega paradoksa ponavljanja – preko nečesa, kar ponavljanje onemogoča. Sedaj se je mogoče posvetiti obravnavi te temeljne serijske strukture.

Kroženje in užitek televizijske serije je mogoče navezati na odločilno potezo serije, njeno serijskost. V okviru televizijske serije je pravi objekt zadovoljitve sama serijska struktura. Serija vselej prihaja kot ponovitev. Pravo mesto televizijske serije, mesto, s katerega je mogoče serijo analizirati in od koder izvira njen užitek, pa je njena prekinitev v času, od koder je ponovitev serije sploh mogoča. V seriji je na delu logika ponovitve: ponovitev je možna zgolj preko tistega, kar jo preprečuje, neke razlike, hkrati pa je ta razlika tudi njen neizbežni proizvod. Spomnimo na to, da je ponavljanje modus obstoja *tyche*; ponavljanje znakov oziroma subjektov vstop v simbolno šele proizvede razcep in zev, kjer se po Lacanu generira presežek, užitek. Serijo moramo torej pogledati z vidika njene strukture, ta pa je vselej prekinjena, nezaključena, ne-

²⁷ Primer sanjske epizode, ki je pomešana tudi s prestavitvijo v drug žanr (film *noir* in mjuzikel), iz seriala *Na robu znanosti (Fringe)* povsem ustreza Freudovi interpretaciji funkcije sanj za subjekta. V epizodi, ki jo sanja znanstvenik Walter, se razrešita dolgotrajni spor med njim in njegovim sinom, poleg tega Walter v sanjah najde pravo rešitev temeljnega vprašanja seriala, kako rešiti dve alternativni vesolji pred trkom in posledičnim propadom (Abrams, Kurtzman in Orci 2010). Sanjska epizoda v tem primeru lepo sovпада s serialno strukturo, saj omogoči hipno izpolnitev želje, hkrati pa samega gibanja želje ne ukinja.

cela v času, v katerem se odvija. Serija se zgodi zgolj skozi presledek, konkretno rečeno, skozi presledek med dvema epizodama. V tem sta si obe poglavitni formi televizije, serija in serial, skupni. Pogoj obeh je, da obstaja vrzel med eno in drugo epizodo. Šele ta vrzel, pavza, »izvenserijski element« (Dolar 2011, 28), omogoča serijsko ponavljanje.

To je mogoče podpreti z referenco na Lacanova *automaton* in *tyche*. Televizijska serija je na neki osnovni ravni vselej-spodletelo srečanje, ki je vir njenega presežka. Njen obstoj omogoča nemožnost, da bi obstajala v celoti. Njena nepopolna geneza torej na neki osnovni ravni odgovarja nepopolni genezi subjekta oziroma simbolnega, ki ga vselej zaznamuje realno. Televizijska serija črpa iz izvenserijskega elementa, ki se zgodi v presledku med dvema epizodama, a ima v resnici še bolj daljnosežno strukturo. Če bi morali locirati *tyche* in s tem »objekt« užitka v seriji (na tako rekoč serijski objekt), bi rekli, da je ta prisoten na kraju, kjer serija ne obstaja kot celota epizod, temveč kot »ne-celota« epizod. Serija se ne *zgodí*, temveč *se dogaja*; njen čas je nedovršna sedanost. *Tyche* serije je torej nedovršnik, ki spodbija koncept celote in kar hkrati lahko proizvede zgolj ponavljanje. Temeljni modus serije je tako »ne-celota« serije: ne-cela je bodisi tako, da »se nadaljuje« bodisi tako, da se ponavlja. Lahko bi rekli, da vračanje k istemu narativu zato težka pripišemo kakšnemu pomanjkanju inventivnosti ustvarjalcev serij. Če v seriji obstaja kakšna avra, ji serijsko ponavljanje te ne odvzema, temveč jo ravno podeljuje. Njeno kroženje se resda povrne nazaj v kroženje, a (predvsem v dobrih serijah) ni enostavno reprodukcija. Povrnitev v krožno gibanje, ki je značilno za serije, na osnovni ravni pa tudi za nekatere seriale, že implicira, da njen cilj ni doseg objekta, materialnega ponovitve, temveč *sámo* to gibanje, ki šele proizvede objekt, realno, in ki postane mesto užitka v seriji. Pravi objekt serije tako ni materialno ponovitve, temveč njena spodletelost v oblikovanju zaključenega pomena. Prav ta spodletelost pa v seriji v izhodišču funkcionira kot vir ugodja.

O tem, da gre za ponavljanje zgrešenega srečanja, ki v seriji postane vir ugodja in podlaga za zahtevo po še ponovitvah, priča navezanost gledalca na serijo in like serije. Identifikacija, sledeč obravnava ponavljanja v seriji, ne zadeva karakternih lastnosti lika; videti je, da se gledalec ne poistoveti s samo zgodbo serije, pač pa z njeno strukturo. Objekt, ki si ga gledalec tekom serije »jemlje k srcu«, je sama odsotnost zaključenega pomena; prej kot za identifikacijo gre za nezmožnost popolne identifikacije, ki izvira iz nezaključenosti serije in je obenem vir bolečine ter ugodja.

Ta objekt je *tyche*, ki preči »čisto« ponavljanje (znakov) in onemogoča, da bi serijo zajeli v celoti. Pri seriji gre zopet za radikalizacijo izgube, ki jo je sicer mogoče občutiti tudi po, denimo, zaključku filmske projekcije ali prebrani knjigi, kjer se gledalec/bralac tako poistoveti z liki in zgodbo, da zaključek razume kot neko izgubo. Serija za razliko od drugih narativnih oblik črpa ugodje prav iz te izgube. Občutek neizpoljenosti je v seriji formaliziran, institucionaliziran; to je posebej vidno v nadaljevanki in figuri *cliff-hangerja*. Pri nanizanki pa ugodje iz ponavljanja zgrešenega srečanja torej deluje na ozadju izgube, ki funkcionira kot zadovoljitev. Spomnimo zopet na Lacanovo pulzijo, ki v tem smislu konstituira temeljno gibanje serije. Paradoks serije in tudi pulzije je, da uspeha ravno v neuspehu izpolnitve (želje), saj je njuno gibalno sama struktura kroženja. Gledalec je ob vsaki epizodi udarjen z možnostjo izgube, a ta možnost šele poganja serijo in užitek v njej. Iz tega izpeljujemo, da je cilj serije povrnitev v krožno gibanje in da v tem gibanju zaznamo zametke lacanovske pulzije v seriji. Poglavitni objekt serije je torej realno, neko tretje serije, ki ga proizvede »srečanje« na mikroravni dveh oziroma na makroravni vseh epizod serije. Presežek, ki zaznamuje to srečanje, je mogoče zaznati kot ključni motor serije.

V zadnjem poglavju se posvečamo problemu, kako realno serije postane komično oziroma, kako je serija lahko komična *kot* serija, ki jo določajo zgoraj navedeni parametri. Če je serija v širšem smislu, kot televizijska narativna struktura, vpeljala ponavljanje kot vir ugodja, pa je v *sitcomu*, žanru televizijske serije, to ponavljanje (lahko) predvsem komično ponavljanje kot vir komičnega ugodja in objekta.

4.2 Sitcom ali komična serija

Sitcom je paradigmatični žanr televizijske serije. Po eni od najbolj klasičnih definicij *sitcoma* gre za polurne oziroma večinoma dvaindvajsetminutne komične serije (situacijske komedije), ki se fokusirajo na epizode s ponavljajočimi liki in premisami. Strukturo epizode je mogoče formulirati kot strukturo problema-rešitve, ki ima ciklični značaj. Prevladujoče teorije, ki jih navaja vodilni teoretik *sitcoma* na področju sodobnih televizijskih študij Brett Mills, pravijo, da s tem *sitcom* afirmira normalni red stvari. Spremembi, ki je prisotna v vsaki epizodi in je njen predmet zapleta, namreč sledi povrnitev v normalno stanje. Po teh teorijah velja, da četudi

serija ponavljajoče prekinja neki red stvari, ga s srečnim koncem vedno vrne na njegovo simbolno mesto, red pa s tem ostane nedotaknjen (Mills 2009).

V skladu s teorijami ponavljanja je mogoče zamakniti uveljavljeni fokus, ki je prisoten v prevladujočih teorijah komedije, televizijske serije in *sitcoma*. Teza, da gre pri ponavljanju istih premis za afirmacijo tako imenovanega normalnega reda, implicira poenostavljeno, če ne tudi napačno strukturo ponavljanja. Predpostavlja namreč obstoj stvari, h kateri se ponovitev vrača, in s tem zgreši bistvo ponovitve, ki ni materialno oziroma ni zvedljivo na kakršnokoli pozitivno lastnost ponavljanja. Posledično te teorije ne konceptualizirajo ugodja serijskega ponavljanja.

Od ponavljanja »živi« komedija, s tem pa tudi *sitcom*, če ga želimo osvetliti kot komično serijo, in ne zgolj kot serijo, ki je duhovita, humoristična, celo apologetska in ideološka. Potrebno je torej vzpostaviti, kako ugodje *sitcoma* sploh (lahko) postane pravo komično ugodje, in njegova struktura »pravo« ponavljanje.²⁸

Kot rečeno, televizijska serija je na splošno struktura ponavljanja, saj se z vsako epizodo vrača k isti premisi. Ponavljanje, ki v večini *sitcomov* dejansko pomeni vračanje k isti splošni premisi, k istim likom in istim razmerjem med njimi ter istim situacijam, ki jih ti liki doživljajo, predstavlja podlago, s katere je mogoče pristopiti k problemu ponavljanja v serijah na splošno in konkretno v *sitcomih*.

Za potrebe analize ponavljanja v komičnem televizijskem žanru nekoliko povzemimo teorijo Stanleyja Cavella o odlomku iz filmske zgodovine, natančneje o žanru filmskih komedij »ponovne poroke« (»comedy of remarriage«).²⁹ Cavell posebno poglavje posveti filmu *Strašna resnica* (*The Awful Truth*), na podlagi katerega opredeli intrigantnost istega oziroma ponovitve. V filmu gre za poročeni par, ki se sprva neuradno, tekom filma pa še uradno loči zaradi bolj ali manj minorne epizode v življenju njunega zakona: zaradi ljubosumja, ki ga žena povzroči možu tedaj, ko domov pripelje svojega inštruktorja petja. Prizori v filmu prikazujejo zelo vsakdanje življenje ločitve, tako da film nima nobenega tipično komičnega momenta, burlesknega in neustavljivo komičnega gibanja. Po Cavellu šele to gibanje proizvede preboj v sámo jedro, v realno komičnega, ki je »vračanje vsakdana, stvaritev onstran

²⁸ Dodati je potrebno, da se v obravnavi nanašam na *sitcome*, ki jih je mogoče razumeti kot komične serije. Večino *sitcomov* pa seveda lahko opredelimo kot slabe komedije, ki ne ustrezajo zahtevam prave komedije. Komično, pa tudi ideološko strukturo *sitcoma* bom v nadaljevanju podrobno obrazložila.

²⁹ Cavella, ki je sicer filmski kritik, navajamo iz dveh razlogov. Prvi je, da njegova teorija dobro povzema realno ponovitve na na področju, ki je zelo blizu *sitcomom*. Drugi razlog je, da se televizijska teorijaponavljanja v tem žanru loteva v glavnem z vidika kulturnih študij, kjer ponovitev skorajda brez izjem pomeni afirmacijo neke ideologije. Ta vidik je za pričujočo nalogo posplošujoč in omejuje teorijo ponovitve, kakor jo je razdelala lacanovska psihoanaliza.

vsakdana« (Cavell 2003, 242). Film ohranja površino vsakdana in tako prikaže komiko samega trajanja, življenja. Zadeva torej realno vsakdana; tisto, kar proizvede vsakdan, a česar se ne da zvesti na banalnost njegovega ponavljanja, ki je obsojeno na to, da ga mislimo kot rutino, nekakšen nedogodek (namreč, kadar se nič posebnega ne zgodi, to opisujemo kot vsakdanje; »nič« je vsakdan vsakdana). Nekomične epizode v ločenem življenju tega para so »sekvence odkritij, ki se jih ne da zvesti na tisto, kar je sešito« (Cavell 2003, 242). Kar v tem filmu vidimo, ljubezenske epizode, iz katerih je film »sešit«, ni isto, kar film proizvaja in iz česar je sestavljeno realno ljubezenskega srečanja. Ali bolje rečeno, filmski prizori vsakdana proizvajajo neko realno. Film se zaključi z dialogom o »istem« in »različnem« med zdaj že ločenima možem in ženo, na novo vzpostavljenima neznancema, ki razpravljata o možnosti ponovne ljubezni. Cavellov koncept ponovitve se nanaša na realno, ki ga je moč zaznati v ponovitvi ljubezenskega srečanja, briljantni presežek tega filma pa vidi v lociranju realnega v »nič« vsakdana, se pravi na kraju, kjer bi pravo ljubezen v skladu z njenimi romantičnimi predstavami še najmanj pričakovali. Cavell se tako zavzame za to, da se ljubezen (kot realno) ne zgosti v dogodku, da ne more biti povzeto v eni epizodi ljubezni, kot to počno drame ali tragedije, temveč nikjer drugje kot v tej komediji, kjer se navidez nič pomembnega ne zgodi (Cavell 2003).

Pogosta opredelitev sitcoma je blizu Cavellovi oznaki filmskih komedij »ponovne poroke«: humoristične oziroma komične serije obravnavajo natanko ta »nič« vsakdana. Področje njihove tematike je ponavadi prijateljsko in ljubezensko razmerje, razmerje na delovnem mestu, denimo, v pisarni. V tem pa zaznamo neko strast do realnega³⁰, ki ga proizvede ponovitev in ki je tudi že temeljno gibanje komične serije. Lahko bi rekli, da delček te strasti opazimo tudi v serijah, ki niso niti komične niti ne poskušajo biti, denimo v detektivskih serijah, in v serijah, ki jih je moč razumeti kot zgolj humoristične in nimajo tega komičnega momentuma. Delček realnega je moč zaznati celo v serijah, ki jih ne moremo razumeti drugače kot ideološke, a za katere je videti, da se jim je ideologija izneverila, da so padle skozi jarek, ki so ga z ideologijo skušale zakrpati. Takšna je serija *Sodobna družina (Modern Family)*, ki je videti kot ena izmed mnogih t.i. družinskih serij, saj gre za pripetljaje treh različnih nuklearnih družin (Levitan in Lloyd 2009-2011). Vendarle ima komični rob, ki ga je med drugim moč

³⁰ »Strast do realnega« uporabljam ločeno od istoimenskega koncepta Alaina Badiouja; v nalogi pomeni predvsem strast do ponovitve, ki proizvede realno, kakor smo opisali v zgornjih poglavjih.

zaznati v tem, da večine epizod ne zaključijo s prizorom usklajene družine, ampak z vnovičnim komičnim neskladjem.

Vsakdan je potrebno podvreči ponovitvi, ki proizvede presežek iz momenta »nič« vsakdana. Tako pravi Cavell, ki glavnino svoje teorije črpa iz Kierkegaardovega koncepta ponovitve.

Sprememba iz ene epizode serije v drugo, njuna razlika, je torej vselej neznatna. Realno v ponovitvi ne prihaja kot nepredvidljivo, temveč iz epizode do epizode vse bolj pričakovano. Komične serije tako dajejo vtis, da se v njih nič ne dogaja. Več epizod kot ima serija, vse bolj njen predmet postaja »nič«. Neznatna sprememba ponovitve je torej drugo ime za realno ponovitve. Jedro komičnega zatorej najdemo v samem gibanju serije kot serije ponovitev, ki se vse bolj spreminjajo, medtem ko ostajajo iste.

Zapisali smo, da je temeljna struktura serije na neki način spodletelo srečanje, ki dobi smisel preko ponavljajočega gibanja. *Tja-in-nazaj* serije smo vzpostavili kot nekakšno diskurzivno (televizijsko) igro izgube in vračanja. Izguba se hkrati nanaša na izgubo ob fragmentiranem narativu, na dejstvo, da nikdar ne zajemamo celotnega pomena, temveč vselej ponovitev, epizodo, ki izgubo predpostavlja. Serija je torej diskurz neskladja. A ko vstopimo v ponovitev, je to izgubo že mogoče razumeti kot presežek, saj nam ponovitev prinaša neki užitek. Ponovitev se tako iz področja travmatičnega manka prestavi v področje užitka. To gibanje smo pojasnili z Lacanovim konceptom pulzije.

Komična serija ima v oziru do drugih serij, njihovega ponavljanja, določeno komično posebnost, ki jo je mogoče razumeti kot sklenitev kroga ponavljanja na kraju komičnega ali kot zaokroženje ponovitve v točki, ki je iz ponovitve izvzeta in – to je bistveno – pomeni mesto komičnega presežka.

Komični objekt je, kot rečeno, točka sprevida, da je smisel neskladen. Komični objekt serije, če serijo razumemo preko njene temeljne strukture, je uvid v neskladje ponavljanja, v točko, kjer ponovitev vselej proizvede presežek. Predpostavljati namreč moramo, zavoljo temeljne strukture serije kot serije, da je serija vselej ponovitev, in da gledalec serijo ponavljajoče spremlja. Ko smo že videli nekaj ponovitev, tudi samo eno epizodo, se percepcija komičnega v seriji izostri. Komično zatorej pogosto ne bo enostavno osamljeni pripetljaj, ki se zgodi v eni epizodi, temveč njegova ponovitev, ki bo isti pripetljaj privedla do predruženja. Drugi vidik je komičen, ker ima natanko isti objekt kot prvi vidik: komični objekt. Ta objekt ni nič materialnega; je objekt, ki ga

vzpostavi šele ponovitev. Če ima komični objekt v komediji status sprevida smisla v neskladju, pa je komična serija na neki način komična zato, ker se da sama sebi ponoviti, ker je sama ponovitev njen namen, sam *tyche* v ponovitvi pa njen smisel. Komično v seriji je od neke točke – ko ponavljanje doseže stopnjo, ko se začne komično kumulirati – prav to, da vidimo, da se lik »da«, »preda« ponovitvi.

Magnetična privlačnost objekta (sedaj govorimo o objektu želje, ki v komediji preneha biti objekt želje), ki je značilna za komične like v komediji, in ki navaja k sklepu, da so ti »subjekti« užitka, celo pulzije, se tako v komični seriji, katere temeljna struktura je ponovitev, prevede v magnetično privlačnost do ponovitve same oziroma v strast do njenega realnega.

V zvezi s serijsko strukturo na splošno smo zapisali, da je ta zelo odvisna od suspenza nevere in da se ta suspenz nanaša zlasti na »izrednost« serijske strukture kot strukture ponavljanja. S tem konceptom soočimo komično serijsko ponavljanje. V skladu z navedenimi teorijami ponavljanja, nazadnje s Cavellovo, je komično ponavljanje v tem smislu obrnjeno ponavljanje, z obratnim gibanjem. Komično ponavljanje decidirano ponavlja neskladje subjekta, ki pred komičnim ponavljanjem ni bil zaznamovan z neskladjem. Suspenz nevere se je pri seriji moral zgoditi natanko zato, da bi gledalec privzel nekaj fiktivnega kot novo verigo pomena; suspenz vere z izjemnimi epizodami zato, da bi veriga ne izpadla preveč arbitrarno, prisiljeno oziroma fiktivno. Komična serija ima na vse to drugačen pogled. Njena izhodišča so: prvič, tako imenovani ne-dogodki, vsakdanji dogodki, ki sodijo v domeno Cavellovega »nič« vsakdana (komične serije ta »nič« dejansko pogosto tematizirajo, kot bomo videli v nadaljevanju), in drugič, ponavljanje, ki je dejansko v jedru komične serije in nikdar ne funkcioniira travmatično (kot se lahko zgodi v, denimo, zdravniških serijah, kjer je vsaka ponovitev smrti pacienta vir bolečine), temveč izključno komično. V komični seriji gre torej za gibanje od »rednega« k »izrednemu«: od ponavljanja najbolj vsakdanjih dogodkov, ki izluščijo svoje komično realno. S tega vidika so izjemne epizode komičnih serij največkrat odvečne, saj suspenz vere v komediji nima nobene komične funkcije in celo deluje v nasprotju s temeljno proceduro komedije.

Ker imamo v zgodovini televizije opravka z nepreglednim opusom *sitcomov* in obsežno zbirko različnih »*sitcomovskih*« procedur, je smiselno izostriti razliko med komičnimi in humornimi serijami ter ideološkimi serijami. Ponovitev se povezuje z nedistanco do objekta, ki je značilna za komične like, in za katero smo rekli, da je bistveni razločevalni moment humorja in komedije. Humor predpostavlja distanco do

objekta. Subjekt humorja je vselej tisti, ki se šali o nečem, je iz svojega humorja izvzet. Hkrati potreba po distanci do objekta predpostavlja, da je subjekt humorni objekt že ponotranjil. Komedija pa paradoksnost vso težo objekta vzame nase, za njim se žene, vanj se potopi. Lahko bi rekli, da je »subjekt« v komediji tisti, ki je del šale in ki se šali prepusti; pusti se udariti z izgubo, ki v tem funkcionira kot presežek, in jo celo sam proizvede.

Ideološka serija je bolj kot ponavljanju podobna vračanju enakega. Njen namen je element nepredvidljivega vedno znova zapakirati v lično škatlico. Poznamo celo vrsto *sitcomov*, ki dobesedno iščejo spodrseljaje zato, da bi jih inkorporirali v celoto. Izgubo želijo nadomestiti z neko ideološko tvorbo, ji dati ime in obliko. Za primer vzemimo serijo *Nora hiša (Full House)*, tipični družinski *sitcom*, ki obravnava spodrseljaje neke nuklearne družine (Franklin 1987-1995). Tu se vsako neskladje zgladi, je ovrednoteno in postavljeno nazaj na svoje mesto znotraj ideologije. Izguba se prevede v pojme družine. Ne gre za pravo ponavljanje, temveč izenačevanje: tisto, kar je vedno znova odveč, te serije vedno znova poravnajo. Dobra serija pa črpa iz tistega, česar se ne da zgladiti, da bi proizvedla nekaj novega, česar se prav tako ne da zgladiti. Gre za gibanje od izgube k užitku, ne od izgube k zapolnitvi. Dobra serija tako vedno da nekaj odvečnega. Komična serija torej temelji na ponovitvi. Vselej prinese več, kot smo pričakovali in hoteli, neki neosmišljeni dodatek, ki terja ponovitev.

Za pojasnitev strasti do ponovitve v komični seriji se bomo obrnili k Chaplinovi komiki, za katero smo že tekom naloge vzpostavili, da je komedijo privedla do pojma.

Chaplin v prizoru iz kratkega filma *Ob morju (By the Sea)* spodrsne na bananinem olupku, ki ga je sam trenutek poprej odvrigel na tla (Chaplin 1915). Spodrseljaj na bananinem olupku je komični kliše, ki vzpostavi razcep kot nekaj že vedno vpisanega v vsako osebo. Spodrseljaj je komična ponovitev temeljnega razcepa subjekta (Zupančič 2004). Pri Chaplinu pa dobi spodrseljaj neko novo razsežnost, za katero menimo, da je specifična najboljša komedije in ki jo je moč najti tudi v strukturi komične serije ter v njenih najboljših manifestacijah.

Navaden spodrseljaj na bananinem olupku proizvede smeh, ki je namenjen padajočemu človeku. Ta človek je bil izvzet iz okoliščin svojega padca, zato bi, če bi šlo za šibko komedijo, lahko rekli, da je ta smeh bolj značilen za humor; v humorju se imamo priložnost od srca nasmejati tistemu, kar nas ne zadeva, in s tem olajšati napetost, da potencialno pademo tudi sami. *Tour de force* Chaplinove komike pa padec vzpostavi kot tisto, čemur se je šele potrebno podvreči. Gre za komično ponovitev, ki

ima značilno kavzalno-temporalno strukturo. Kar zadeva kavzalno strukturo tega prizora, bi lahko rekli, da je Chaplin olupek tako rekoč dobesedno odvrigel na tla prav zato, da bi na njem spodrsnil. Kar zadeva čas komedije, banana potuje v času. Banana je vnačaj potovala v prihodnost (oziroma vnaprej potovala v preteklost). V tem prepoznamo (le napol v šali) nekakšno komično pulzijo. Ne gre zgolj za »padati na olupku«, temveč »se storiti pasti«. Tako bi se najbrž glasila »chaplinovska«, komična varianta Lacanove formulacije gibanja pulzije, ki, gramatično rečeno, »povezuje tri glagolske načine: aktivni, pasivni in povratni« (Zupančič 1998, 32).

Če je vsak subjekt že razcepljen in to povzroča neko trpljenje, pa trpljenje ni tisto, do česar komedija zavzame distanco (kot v humorju), temveč postane primarno mesto užitka komičnega lika, razcep je objekt komičnega ugodja. »Storiti se pasti« torej ni v domeni trpljenja, ki ga prinaša padec in ga je potemtakem potrebno izvzeti iz enačbe subjekta, se mu smejati. Je striktno v domeni ponavljanja, kjer se komični lik potopi v to, kar ga v prvi vrsti sploh razceplja. Komični lik razcep vzpostavi zato, da na njem gradi novo komično subjektiviteto in užitek.

Videti je, da je pri komičnem liku govora o nekakšnem tipičnem »luzerju«, »suckerju« oziroma zgubi.³¹ Lahko bi rekli, da Chaplin – kot pionir filmske komedije in celo filmskih komičnih serij, ki jih je snemal zlasti v letih 1915 in 1916 – predstavlja model za ponavljanje televizijskih komičnih serij. V njegovi komediji se izostri to, da ni nobene distance do banane, temveč se mora banana celo podtakniti, da bi na njej lahko padli in ponovili ta razcep.

V tem smislu se komični lik serije »dajo« ponoviti, se podvržejo ponovitvi. So tisti, ki prevzamejo nase vso težo – in presežek – razcepa. V tem smislu je komični objekt serije prav sprevid presežka ponovitve. Komični smeh pri Chaplinu je bil namenjen temu, da se je sam storil pasti. Komični smeh v komični seriji pa je namenjen likom, ki »se storijo ponoviti«. Tako je značilno za komično serijo, da se liki nikdar ne naučijo distance do objekta, kvečjemu bredejo vse globlje vanje.

Za primer vzemimo serijo *30 Rock*, kjer glavni lik Liz Lemon, nevrotična producentka neke televizijske oddaje z neurejenim delovnim in ljubezenskim življenjem, hrepeni po redu, ki tukaj ustreza ameriškemu modelu urbane, kozmopolitanske, samske ženske, ki je s svojim načinom življenja vedno zadovoljna –

³¹ Poimenovanje komičnega lika kot *suckerja* oziroma zgube uporabi Mladen Dolar. Če se odločamo med humorjem in komedijo, je treba izbrati komedijo, pri čemer nadalje pravi: »Težava je le v tem, da tu ni izbire /.../ in prav v tem je komedija. *N'est pas sucker qui veut*« (Dolar 2004, 269). Komični lik je torej »nehote« komičen, v tem je vsa njegova komedija.

ustreza likom iz druge serije *Seks v mestu* (*Sex and the City*), ki promovira ta model (Star 1998-2004). Liz Lemon ta način življenja jemlje čisto zares, za njim hrepeni, se skuša spremeniti, urediti življenje (Fey 2006-2011). Serija je komična, ker protislovje tega modela izostri s potopitvijo vanj. Humor pa bi pomenil ravno obratno, imeti distanco do ameriškega načina življenja, a ga ravno s tem že ponotranjiti.³² Humor je tako prisoten v seriji *Seks v mestu*, kjer je vsak drobec ameriškega načina življenja, zlasti seksualnosti, podvržen neki humorni distanci. Humor ne implicira nobene potrebe po ponavljanju, medtem ko ga komedija terja. Komični so tako ponavljajoči ultimati, ki si jih Liz Lemon postavlja: »Danes si bom uredila življenje!« ali »Nič več polnočnega sira, nič več nezdrave prehrane, nič več nesmiselnih zvez!« (Fey 2006-2011). »Nič več« se v vsaki epizodi prevede v »še kako«. Liz Lemon je komični lik, kolikor je »sucker«, ki vedno znova podleže omenjeni ideologiji. Ideologija pa ni podvržena ironiji, ki bo izostrila njeno protislovje in sproti afirmirala bistveni del ideologije, točko identifikacije, temveč komični potopitvi v ideologijo, s katero se ravno ne da identificirati, v ideologijo, ki se vselej izkaže kot nekaj radikalno tujega.

Veliko vlogo v komični seriji ima dramaturgija celotne serije. V eni sami epizodi imamo opravka z neko posamično dramaturgijo, a kar tu šteje, je dramaturgija vseh ponovitev oziroma ponovitev *kot* temeljna dramaturgija komične serije. Temeljna premisa, denimo nezgoda nekega komičnega lika, se v dobri komični seriji ponovi v vseh epizodah, njegova iztirjenost in nataknenost se ne konča, temveč ju lik investira v novo ponovitev. Na tem pa pade veliko serij, ki jih sicer razumemo kot komične serije.

V seriji *Frasier* je glavni lik Frasier visoko kvalificirani psihiater, izobraženec, ljubitelj visoke kulture, ki pa vodi neko komercialno radijsko oddajo, živi s svojim neizobraženim očetom in se ni še povsem prebil v seattlesko visoko družbo, kar sicer predstavlja glavni cilj njegovega življenja (Angell, Casey in Lee 1993-2004). Večinoma gre v tej seriji za komično nataknenost »visokega« in »nizkega«, za ohranjanje lepega in kulturnega videza, kamor se vtihotapijo »navadnosti«, banalnosti ter spodrsaljaji. Komična pa je tudi zato, ker sama njegova napihnjena drža sploh ne potrebuje spodrsaljaja zato, da bi bila smešna. Megalomanija in snobizem sama že

³² S tem ne želimo reči, da je ves humor orodje za reprodukcijo ideologije, želimo pa poudariti razliko med komičnimi in humorističnimi serijami, med katerimi večina slednjih (ameriškega izvora) skupaj s konzerviranim smehom promovira, denimo, ameriški način življenja. Ločnico med komičnimi in humorističnimi serijami bi tako lahko postavili v njihovo rabo te ideologije vsakdana. Alarm za ideološko serijo je, denimo, odsotnost kakršnihkoli komičnih situacij in komičnih likov, prisiljeno čustvovanje, ki ni proizvod, objekt komike itd.

proizvedeta komično protislovje oziroma še raje nataknenost tega lika na svoj razcep. Serija to neskladje ohranja pri življenju in iz njega črpa glavnino svoje komike vse do neke določene (desete) sezone, ko komedija pade. Kaj se zgodi?

V igri je še ena stranska, a še kako pomembna zgodba Frasierjevega brata Nilesa, ki je pravzaprav nekakšen komični dvojnik Frasierja in ki s podvojitvijo to megalomansko držo uspešno privede do njenega komičnega učinkovanja. Niles je usodno zaljubljen v Frasierjevo pomočnico Daphne. Tega ji ne sme povedati, ker je poročen; zakon je resda nesrečen, a v njem vztraja prav zaradi prestiža, saj je njegova žena pripadnica visoke družbe. Zato pa se pri užitku v prisotnosti Daphne ne pusti motiti in neprestano obiskuje stanovanje svojega brata, kjer Daphne živi in dela (Angell, Casey in Lee 1993-2004). S tem dobimo trojno komiko: Frasierja, Nilesa, ki podvaja Frasierja, in Nilesa, ki je slepo zaljubljen, a zataknen v prejšnjem podvajanju (stremljenju k visoki družbi). Lahko bi rekli, da zlasti ta trojica konstituira komično ponavljajočo dramaturgijo te serije, ki razpade natanko v hipu, ko Daphne tudi sama zaljubi v Nilesa in par se poroči. Združitev izniči poglavitno komiko visoke družbe, njeno neujemanje z »nizko« družbo, v tem primeru neujemanje Nilesa kot cenjenega psihiatra in Daphne kot »navadne« pomočnice, ter njeno notranje neujemanje, ki je v njunem nesojenem ljubezenskem razmerju zgolj povnanjeno. Serija od tega trenutka dalje ne ponavlja več tega neskladja, temveč izgubo nadomesti z združenjem v zakonu, kar je mogoče brati kot pomiritev temeljnega neskladja, zato pa tudi ni več komična.

Komična serija, ki prekine s ponavljanjem neskladja, tako izniči svoje komično. Prava komična serija pa črpa iz »nič«, da bi dobila natanko »nič«; »nič« pa je že zaznamovan s presežkom.

S tega vidika je mogoče razumeti komično poanto serije *Seinfeld*, sicer serije o nezgodah, spodletelih ljubezenskih srečanjih in zgrešenih srečanjih s kulturnimi pravili štirih prijateljev v New Yorku (David in Seinfeld 1989-1999). Serija v 3. epizodi 4. sezone prikaže glavnega lika Jerryja in njegovega prijatelja Georgea, ki želita posneti *sitcom* o ničemer (»a show about nothing«). Premise za serijo se spomni George, a Jerryju ni všeč, saj je slednji prepričan, da noben producent ne bi želel prodajati in gledalec ne spremljati »serije o ničemer« (David in Seinfeld 1992). Geslo je referenca na primarno serijo in njen komercialni uspeh, pa čeprav nima stalnega predmeta obravnave. Kritika in teorija sta zato serijo pogosto razumela pod pojmom postmodernizma. Toda tega ni moč razumeti zgolj kot slavospev postmodernističnemu sloganu, češ da če »anything goes« (vse je mogoče), potem (je mogoč) tudi sam »nič«.

»Nič«, o katerem naj bi po teh teorijah govorila serija, je po našem mnenju drugo ime za subjekt neskladja, za katerega se zdi, da je udarjen z izgubo, zaradi katere v njem zeva neki »nič«; serija pokaže, da ravno iz te konfiguracije subjekt šele črpa užitek, ki je odločilna poteza komičnega lika. Z drugimi besedami, ravno tam, kjer naj ne bi bilo ničesar (v subjektu), vznikne komedija. Če parafraziramo, komična serija s svojimi pripovednimi prijemi – če je res komična – pogosto funkcionira odvečno; tam je nastalo nekaj, česar ne bi smelo biti, in to je ponovitev sama, to so vse ponavljajoče epizode. Seinfeldovi liki uživajo in komične situacije črpajo iz neskladja med denimo družbenimi konvencijami in svojimi videnji teh konvencij. Če prevedemo v pojme psihoanalize, gre za drugo poimenovanje razcepa (v tem primeru precej histeriziranega) subjekta. Ta serija je popolni primer komične serije, kolikor »nič« že na ravni scenarija zazna kot izvor komičnega presežka. »Serija o ničemer« je drugo ime za komično serijo.

Investicija tega »nič« v ponovitev je torej poglavitno gonilo komične serije. Pri komični seriji se izostri teza, da celota nikdar ni enaka vsoti njenih delov: vmes je vselej prisoten neki presežek. Zato razumemo sklepno epizodo serije *Seinfeld* kot paradigmatično ponovitev komične serije. V *finalu* so vsi štirje prijatelji obsojeni na preživljanje zaporne kazni zaradi njihovega nevezornega vedenja tekom serije. Na sodišču proti njim pričajo razni liki, ki so bili tekom serije priče ali žrtve njihovih (komičnih) ekscesov (David in Seinfeld 1998). Gre, denimo, za Georgea, ki je v 22. epizodi 7. sezone s tega sveta ponesreči odstranil zaročenko, potem ko ji je iz škrtosti podtaknil poceni poročna vabila s strupenim lepilom (David in Seinfeld 1996). Sodišče glavne like razume kot zločince, ki so prekršili že vsako kulturno zapoved, pravilo in zakon. Za hip je tu še videti, da bo sistem dokončno porazil komični eksces, da gre v sklepnem delu za zgladitev. V sklepnem prizoru pa se eksces enostavno nadaljuje ali, rečeno v skladu z referenco na drugo epizodo, ki je v tem sklepnem prizoru ponovljena, eksces se ponovi. Ko vsi štirje sedijo v zaporniški celici, nadaljujejo absurden, a komičen pogovor, ki jih je v prvi vrsti sploh privedel do sojenja, in sicer, »kakšna je primerna višina gumbov na moški srajci« (David in Seinfeld 1998). To ni komično ali ekscesno vprašanje po sebi. Gre za to, da zaključek komične serije ne pomeni zaprtja, temveč proizvodnjo novega presežka, ki je zastavek komične ponovitve. Komični sklep serije na neki način podčrta tezo, da je vseskozi že šlo za komično serijo. Če je o serijah težko govoriti ravno po zaslugi odprtosti njihovega

narativa, v tem primeru lahko potrdimo, da je finale *Seinfelda* seriji podelil status komedije.

Komično serijo je nazadnje mogoče strniti v neenačbo, ki je podobna neenačbi komedije. Vsaka epizoda je hkrati že ponovitev. Ena epizoda ni celota, prav tako ne zgolj del celote. Neenačba komične serije se nemara glasi tako: celota delov (serija) hkrati ni celota epizod, saj je celota epizod (serijo) zaznamovana s presežkom ponavljanja, ki ga je vzpostavljala tekom epizod. Poudariti je potrebno, da je lahko vsaka posamična epizoda lahko posamična zgolj, če je ne razumemo kot ponovitev. Kot že rečeno, pa je ponavljanje ravno temeljni koncept komične serije in potemtakem ključ do njene analize in obravnave. Komična serija torej ni celota njenih delov, ampak tisto, kar ravno spodbija koncept celote na ravni temeljne strukture komične serije kot strukture komičnega ponavljanja; komična serija črpa iz presežka ponovitev izvirnega presežka subjekta, ki si ga je v izhodišče vzela kot komedija.

5 SKLEP

Ponavljanje kot temeljni modus televizijske serije v običajnem pogledu pomeni vračanje iste strukture na isto mesto v televizijskem programu. Toda obravnava ponavljanja s konceptualnim aparatom teoretske psihoanalize in sorodnih filozofskih tradicij pokaže, da ponavljanje ni enostavno reprodukcija že obstoječega, temveč je tudi edini modus obstoja temeljne razlike, ki jo v psihoanalizi zajame Lacanov pojem *tyche* ali realnega. To je po eni strani element, ki preči gladko ponavljanje znakov, po drugi strani pa njegov nujni, neizbežni proizvod, ki za subjekta deluje travmatično, a v komediji zavzame osrednje mesto predmeta presežnega užitka, je namreč natanko tisto, čemur je namenjen komični smeh. Ker se pri komičnem ponavljanju kot ključni komični tehniki izostri psihoanalitska teza, da je ponavljanje edini modus obstoja *tyche*, je moč skleniti, da je komična serija na neki temeljni ravni dandanes pomemben proizvajalec komičnega, še zlasti zato, ker se filmska komedija, ki je nekoč imela primat v tem žanru, danes (zlasti po produkcijskem obsegu) ne more kosati s televizijo.

Pri tem teorije komičnega ponavljanja ponujajo smiselni aparat za analizo različnih tipov serij. Med drugim za analizo razlike med serije in serialom oziroma nanizanko in nadaljevanko – prva temelji na ponavljanju, druga pa se bolj odvija v domeni želje –, pa tudi za kritično evaluacijo tega, katere serije so ideološke in katere v žanru

komedije ter v programu televizije proizvajajo presežke, torej utegnejo seči onstran običajnega razumevanja televizijske serije in žanra. Njihovo ideološkost je namreč mogoče zaznati že z analizo njihovega pristopa do strukture, ki tako rekoč idealnotipsko omogoča proizvodnjo presežkov, saj je ponavljanje, kot že rečeno, modus obstoja realnega in v tem smislu ekvivalenta presežka.

Pričujoči teoretski pristopi pa omogočajo tudi pretres strukture serije in mečejo zanimivo luč na njene ključne figure. Ko serijo povežemo z Lacanovo pulzijo, ki elaborira ključni motor ponavljanja, t.j. sama zadovoljitev, ki sodi v register realnega, je mogoče končno artikulirati tudi status objekta, ki v seriji sploh proizvaja ugodje. Lahko bi dejali, da serije po eni strani funkcionirajo podobno kot Freudova igrica *tja-in-nazaj*; kot nezaključene, ponavljajoče pripovedi so nekakšna diskurzivna manifestacija razcepljenega subjekta. Kakor po lacanovski teoriji ne obstaja subjekt (v smislu v celoti subjektivirane entitete), tako bi tudi lahko dejali, da ne obstaja zaključena pripoved. To je postavljeno v središče televizijske serije, če jo razumemo kot pripoved brez zaključka.

Nadaljevanka oziroma serial tako konstruira objekt, ki bo zapolnil to praznino (vzpostavljeno s strukturnim elementom nadaljevanja) in ostaja zunaj njene strukture, saj se tega objekta ne da, ne sme pokazati, ker sicer izgubi svojo edinstvenost, ki poganja pripoved v nadaljevanki. Po tej plati ta, serialni objekt, lahko poimenujemo s *tyche*. Po drugi strani pa komična serija poanto razcepljenega subjekta privede do komičnosti. Komedijo je mogoče brati kot umetnost z izostreno psihoanalitsko poanto, saj komedija izostri užitek v vrzeli, »pokaže« namreč, da je subjekt najbolj subjekt ravno na kraju, kjer ga »nič ni«, torej v razcepu, ki je nastal s subjektivacijo oziroma z vstopom v red pomena in smisla. Komično namreč je, da nekaj nastane tam, kjer prej ni bilo ničesar.

Komična serija ta »nič« subjekta deklarira z dvema ključnima potezama. Prvič, ponavljanje je njen temeljni modus, ki ima komične učinke. Komično v *sitcomu* namreč nastopi tedaj, ko vidimo, da se liki predajo ponovitvi, da vzamejo ponovitev nase, in se pri tem pustimo presenetiti; to je komični objekt, kakor ga je definirala Alenka Zupančič. Komični liki v serijah so zelo blizu Lacanovemu »brezglavemu subjektu«; »nekaj« v njih uživa v ponovitvi, pa čeprav njihovi konkretni projekti vedno znova, iz epizode v epizodo, spodletijo. Objekt komične serije tako niso ti konkretni projekti, temveč tisto, kar je dostopno zgolj preko komične ponovitve. Drugače rečeno, ponavljajoča spodletela srečanja komičnih likov v serijah

funkcionirajo kot presežek, ki je značilen za pojem brezglavega subjekta, ki uživa, tudi če subjekt ob njem ne občuti nobenega ugodja. Zato komične like v nalogi poimenujemo kot neuničljive like, čeprav bi bilo morda bolj pravilno reči, da je neuničljiv delček njihovega lika, torej tisto, kar v subjektu ostane nesimboliziranega, nima označevalca in pomena; ta delček pa je motor ponavljanja, če spomnimo zopet na značilno krožno gibanje lacanovske pulzije, katere cilj ni doseg objekta, temveč zadovoljitev kot objekt. Temporalna in kavzalna logika v komični seriji sta prav tako kot v pulziji premeščeni, saj se dogodki v nedogled ponavljajo (čeprav so se že zgodili), liki v seriji pa so praviloma obtičali v enem času, ki ni toliko sedanjik, kolikor je čas ponovitve, lahko bi dejali tudi – čas pulzije.

Skleniti je mogoče, da smo potrdili tezo, da gre pri komičnih televizijskih serijah za ponavljanje, kakor ga je opredelila lacanovska psihoanaliza. Pri tem je potrebno narediti en dodatek. Naloga je poskušala opredeliti komično serijo v odnosu do filozofskega pojma ponavljanja in pri tem odprla določena vprašanja tudi glede drugih tipov serij (denimo nadaljevanke, t.j. bolj in manj linearne pripovedi, ki »se (vselej) nadaljuje«), ki še terjajo podrobno analizo, a si je v nalogi nismo mogli privoščiti. Posebej bi bilo smiselno analizirati še nadaljevanko z vidika njenega odnosa do objekta želje, odpreti kritično razpravo glede možnosti te televizijske forme. Lahko bi dejali, da je televizija producent forme, ki skorajda nima svojega zgodovinskega ekvivalenta, zato pa tudi ne moremo napovedati njene prihodnosti. Njena sedanost, če nadaljujemo, pa je takšna, da struktura komične serije še kako omogoča bivanje komedije na televiziji, vendar obstaja v obsežni televizijski produkciji zgolj ščepec konkretnih serij, ki so dejansko komične. Potenciali in potencialni presežki te forme so tisto, čemur se bo potrebno ponovno posvetiti.

6 LITERATURA

Abrams, J.J., Kurtzman, Alex in Roberto Orci. 2008-2011. *Fringe*. DVD. ZDA: Bad Robot; Warner Bros. Television; FB2 Films; Fringe Element Films.

Allrath, Gaby in Marion Gymnich, ur. 2005. *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan.

Angell, David, Casey, Peter in David Lee. 1993-2004. *Frasier*. DVD. ZDA: NBC.

Bergson, Henri. 1977. *Esej o smehu*. Ljubljana: Slovenska matica.

Brownlow, Kevin in David Gill. 1983. *Unknown Chaplin*. DigiBeta. Velika Britanija: Thames Television.

Chaplin, Charles. 1915a. *A Night Out*. 35 mm. ZDA: The Essanay Film Manufacturing Company.

--- 1915b. *By the Sea*. 35 mm. ZDA: The Essanay Film Manufacturing Company.

--- 1921c. *The Kid*. 35 mm. ZDA: Charles Chaplin Productions.

--- 1925č. *The Gold Rush*. 35 mm. Nemčija: United Artists.

--- 2011d. Chaplin je zapisal. *Kinotečni katalog* 9 (1): 53-54.

David, Larry in Jerry Seinfeld. 1989-1999. *Seinfeld*. DVD. ZDA: NBC.

David, Larry. 2000-2011. *Curb Your Enthusiasm*. DVD. ZDA: HBO.

Deleuze, Gilles. 1994. *Difference & Repetition*. New York: Columbia University Press.

Dolar, Mladen. 2004a. »Komedijska in njen dvojnik«. *Problemi* 42 (3-4): 257-281.

--- 2006b. *Prozopopeja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2011c. *Oficirji, služkinje in dimnikarji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Fanfiction.net. Dostopno prek: <http://www.fanfiction.net/> (24. avgust 2011).

Fey, Tina. 2006-2011. *30 Rock*. DVD. ZDA: NBC.

Franklin, Jeff. 1987-1995. *Full House*. DVD. ZDA: Jeff Franklin Productions.

Freud, Sigmund. 1987a. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

--- 1995b. »Spominjanje, ponavljanje, predelava«. *Problemi* 33 (3): 43-50.

--- 2001c. *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia humanitatis.

--- 2003č. *Vic in njegov odnos do nezavednega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Kierkegaard, Søren. 1987. *Ponovitev; Filozofske drobtinice ali drobci filozofije*. Ljubljana: Slovenska matica.

Krečič, Jela. 2008. *Filozofija, fantazma, film*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Lacan, Jacques. 1996. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Levitan, Steven in Christopher Lloyd. 2009-2011. DVD. *Modern Family*. ZDA: Levitan / Lloyd, 20th Century Fox Television, Lloyd-Levitan Productions.

Lynch, David in Mark Frost. 1990-1991. DVD. *Twin Peaks*. ZDA: Lynch/Frost Productions.

Mills, Brett. 2009. *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Pfaller, Robert. 2009. *Umazano sveto in čisti um*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Star, Darren. 1998-2004. *Sex and the City*. DVD. ZDA: Darren Star Productions, HBO, Sex and the City Productions.

The Event: What Will You Believe? Dostopno prek: <http://www.nbc.com/the-event/> (27. maj 2011).

Urban Dictionary. 2009. *The Seinfeld Curse*. Dostopno prek: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=The%20Seinfeld%20Curse&defid=4309256> (1. julij 2011).

Tirnanić, Bogdan. 2005. *Kratak kurs umiranja : o televiziji*. Novi Sad: Prometej.

Zupančič, Alenka. 1998a. »La jetée ali ljubezen kot pulzija«. *Problemi* 36 (7-8): 31-41.

--- 2004b. *Poetika : druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2008c. *The Odd One In – On Comedy*. Cambridge; London: Massachusetts Institute of Technology Press.

--- 2010č. »Dvojnik«. Predavanje, *Literatura in filozofija*, Cankarjev dom. Ljubljana, 13. december.

--- 2011d. Chaplin filozof. *Kinotečni katalog* 9 (1): 11-14.

Žižek, Slavoj. 1988. *Pogled s strani*. Ljubljana: Imago.

Wauters, Nick. 2010-2011. *The Event*. DVD. ZDA: Steve Stark Productions; Universal Media Studios.