

HIS MASTER'S VOICE

Mladen Dolar

Poću sa pričom koja je možda najjednostavniji ulaz u problem glasa i u to šta želim da s tim postignem: Usred rata, usred bitke ima jedan bataljon italijanskih vojnika ukopan u rovove, i italijanski komandir koji naređuje: 'Vojnici, u napad!' Naređenje više sa snažnim glasom da bi ga se čulo iznad buke i tutnjave, ali ništa se ne desi, niko se ne pomiče. Onda uzviče još glasnije: 'Vojnici, u napad!' Ali opet ništa. Tako uzviče još treći put – pošto u vicevima sve treba da se desi tri puta da bi se nešto mrdalo: 'Vojnici, u napad!' I tada se čuje jedan glas koji se diže iz vojničkih rovova i koji kaže sa divljenjem: 'Ah, che bella voce!' 'Kakav divan glas!'

Ta priča može da nam posluži za uvod u problem glasa. Na prvoj razini radi se o jednoj neuspeloj interpelaciji, neuspelom pozivu. Komandir poziva, naređuje, ali vojnici se ne prepoznaju u pozivu drugoga, u pozivu dužnosti, u naređenju, i ne postupaju prema naređenju (kako se reklo u JNA). Činjenica da se ovde radi o italijanskim vojnicima igra neku ulogu u tome – uklapaju se u klišejsku sliku italijanskih vojnika kao ne baš najhrabrijih vojnika pod suncem, ako vjerujemo legendi, i priča nije baš primjer političke korektnosti, u njoj možemo naslutiti tihi šovinizam i nacionalne stereotipe i predrasude. Naređenje propada, vojnici se ne prepoznaju u smislu koji im je prenešen, umesto toga slušaju medij prenošenja smisla, koji je upravo glas. Koncentracija na glas sprečava poruku i akciju koju nalaže. Pažnja koju posvećuju glasu onemogućuje interpelaciju, smisao poziva, i stoga sprečava njihovo preuzimanje simbolnog mandata.

Ali na drugoj razini uspešno funkcioniše neka druga interpelacija umjesto ove neuspješne: ako se vojnici ne prepoznaju u svojoj ulogi vojnika usred bitke, oni se prepoznavaju kao pozvani od jednog drugo poziva. Naime, oni sačinjavaju zajednicu pojedinaca koji znaju da poštuju lijep glas, njegovu estetiku, i koji umeju da ispoljavaju estetski ukus kada nije baš trenutak za to, i pogotovo kada nije pravi trenutak za estetiku. I tako, ako su se ponašali kao stereotipni Italijani u prvom pogledu, onda nisu ništa manje stereotipni Italijani i u ovom drugom pogledu, naime koliko su italijanski ljubitelji opere. Uspostavljaju se kako zajednica 'prijatelja italijanske opere', the friends of the Italian opera, kako glasi ona slavna rečenica iz *Some like it hot* (Neki so za vruće). Usred bitke oni se podignu do razine svoje reputacije poznavalaca, eksperta za operu, onih koji su dugo trenirali

svoj sluh na belcantu, ljudi rafiniranog ukusa koji znaju da izdvoje lijep glas, kad ga čuju, pa i usred topovske tutnjave.

Sa naše perspektive, koja je pristrana, vojnici su napravili pravu stvar, bar za početak, kad su se skoncentrirali na glas, na medij, umjesto na poruku – i to je put kojeg ću i sam sljediti. Napravili su pravu stvar, ali sigurno iz pogrešnih razloga. Naime, iznenada su dobili estetski interes baš u trenutku kad bi trebali krenuti u napad, i možemo pretpostaviti da su se koncentrisali na glas baš zbog toga jer su i suviše dobro shvatili smisao, poruku. Ako produžimo naš stereotip italijanskih vojnika, onda si možemo zamisliti jednu drugu situaciju, gde bi komandir rekao: 'Vojnici, u gradu je puno djevojaka, imate voljno čitavo poslepodne.' U tom slučaju možemo možda da sumnjamo da bi ih više interesovao medij glasa od poziva za akciju. Njihov estetski interes bio je jako selektivan i fingiran. Bazirao se na 'ne čujem dobro', samo da obično ne čujemo dobro glasa zbog toga jer se naša pažnja koncentriše na smisao, na poruku, i zbog toga ne primjećujemo glas, koji je samo sredstvo, medij prenošenja poruke. – Digresija: 'Ne čujem dobro', čuveni slogan kojeg je izrekao Milošević na čuvenom mitingu ispred jugoslovenske skupštine 1989, i koji je odmah dobio status poslovice kao utelovljenje jugoslovenske krize, ukazuje na to, da je glas, i kako čuti glas, uvijek i političko pitanje. Teorija glasa treba da je u istom mahu i teorija toga kako glas funkcioniše u politici i kako između glasa i politike postoji jedna bitna veza. Tu se radilo o nekoj inverziji: onaj koji ne čuje dobro nisu bili podanici, nego sam vožd, upravo kada se konfrontirao sa vox populi, ljudskim glasom, glasom ljudstva. Međutim, taj ljudski glas tada nije tražio ljudskih prava i slobode, demokratske politike, nego je tražio strože mjere protiv 'izdajica', tražio je tvrdnu ruku i snažnog voditelja, koji će kazniti neprijatelje kako treba, tako da istina ove rečenice nije u tome što vožd nije dobro čuo, nego da je i suviše dobro čuo, djelovao je prema tome što je čuo, i selektivno se pravio gluv. Vratću se kasnije toj vezi između glasa i politike. – U našoj priči o vojnicima radi se o jednom simuliranom iznenadnom estetskom interesu za glas, umjesto za poruku, i tako su vojnici bili na dobrom puti da izdvoje glas od poruke. Međutim, to je nije dovoljno, jer su u ovom interesu promašili glas u istom momentu u kojem su ga izolovali, i to zbog toga jer su ga odmah uzeli kao stvar estetskog zadovoljstva, divljenja, dakle kao jedan fetiški objekt, koji nije prenositelj običajnih poruka, nego jedne više poruke, s one strane običnih poruka, višeg smisla iznad poruke, estetske transcendencije uobičajnog smisla. Dakle, estetska koncentracija na glas gubi glas – gubi ono što me interesuje u glasu – baš zbog svoje koncentracije na glas kao fetiški, estetski objekt, na njegovu auru, na njegovu fascinaciju – i glas je sigurno objekt fascinacije par excellence, ako se sjećamo priča od Odiseja i Sirena nadalje, mitskih priča o magičkoj moći glasa.

Postoje dakle dva uobičajna smisla u kojima se upotrebljava glas: s jedne strane glas kao nosilac, prenositelj, medij poruke, najrasprostraniji medij svih jezičkih poruka; i s druge strane glas kao objekt fascinacije i estetskog divljenja. Ali teorija glasa koju koju želim elaborirati ovisi od jedne treće razine osim ovih dviju rasprostranjenih upotreba. Postoji objekt glas koji nije prosto u službi smisla i koji nije ni objekt estetskog obožavanja, koji je kao slepa mrlja u proizvođenju smisla i koji poremećuje estetsko zadovoljstvo. Za prvu upotrebu čovjek iskazuje vjernost tako da trči u napad; za drugu tako da trči u operu, a za treću moramo se obratiti psihoanalizi. Armija, opera, psihoanaliza?

Šta je ova treća upotreba glasa? Zbog čega angažuje filozofski interes? Šta možemo od nje da naučimo? Kakvu teoriju možemo da postavimo da bismo iskazali vjernost ovoj trećoj razini?

Mogu najprije da upotrebim jednu drugu priču, ne vic, nego jedno od najpoznatijih mjesta iz sve zapadne literature. Julija stoji na balkonu i priča u noć: "What's in a name? ... It is nor hand, nor foot, / Nor arm, nor face, nor any other part / Belonging to a man."¹ "Šta je u imenu? Nije ni ruka ni noga ni lice ni bilo koji drugi dio koji pripada čovjeku." Julija tada još ne vidi Romea, koji se krije u tami u bašti, ona govori u mrak i Romeo sluša 'his Mistress's voice', glas njegove gospodarice-ljubavnice koja se naslavlja na noć. Malo kasnije ona će prepoznati Romea, u mraku, prepoznati će ga po njegovom glasu, samo po glasu, i oni će onda pričati u tami, drugovati će svojim glasovima, ne videći jedan drugog, i glasom će se zakleti na svoju ljubav, u sceni koje je definirala toliko toga što podrazumjevamo pod imenom ljubavi. Očito je to jedna scena glasa, tačnije, glasa i imena, još tačnije, scena opreke između glasa i imena, dispariteta, protivrječja između glasa i imena – općenito rečeno, između glasa i označitelja. U ovoj sceni ime je neprijatelj i glas je saveznik ovih ljubavnika. 'Tis' but thy name that is my enemy,' kaže Julija – samo je tvoje ime moj neprijatelj. Glas i ime, obojica upućuju na individualnost, na jednokratnost individua, ali u suprotnom pravcu. Ime upućuje na upis individualnosti u socialnu mrežu, u mrežu društvenih podjela, hierarhija, obligacija, rivaliteta i saveza; ime nam određuje mjesto u društvenim odnosima. Za glas se s druge strane čini da se izmiče toj socialnoj mreži i njezinim nevoljama, glas kao da govori iz srca u srce, iz

¹ "'Tis but thy name that is my enemy; / – Thou art thyself though, not a Montague. / What's Montague? ... O, be some other name! / What's in a name? That which we call a rose, / By any other name would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection in which he owes / Without that title: – Romeo, doff thy name; / And for that name, which is no part of thee, / Take all myself." "O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo? / Deny thy father and refuse thy name; / Or, if thou wilt not, be but sworn my love; / And I'll no longer be a Capulet."

takve je stvari kao ljubav, čini se da je pravi medij ljubavi, dok je ime njezin suprotnik. Svaki glas je jedinstven, posjeduje svojstvo jedinstvene individualnosti kao otisak prstiju, fingerprint – to poređenje ima možda pomalo zlokoban prizvuk, glas bi mogao služiti kao identifikacija kao DNA ili mrežnjača koju sad fotografiraju na nekim granicama (i možemo zamisliti imigraciju u USA gde neki činovnik kaže: Stand in front of the desk, sir, and speak into the microphone). Glas je jedinstven i singularan u sasvim drugom i snažnijem smislu nego ime, pošto ime čovjek uvijek djeli sa drugima, ime je podvrgnuto socialnim kodovima, ime je uvijek generičko – čovjek je uvijek bilo Monteg ili Kapulet, po imenu uvijek pripadamo drugima. Imena je moguće replicirati, klonirati, ali glasova se ne može – tačnije, nije se moglo do tehničkih otkrića ispred 150 godina koja su započela jednu novu priču u sudbini glasa, priču o glasu u doba tehničke reprodukcije (Benjamin). Sa imenom uvijek impersoniramo nekog drugog, impersoniramo grupu ljudi koji nose isto ime, po imenu smo predstavnici socialne grupe, najprije porodice i nacije, ali sa glasom tako reći impersoniramo sami sebe – to možda zvuči kao oksimoron, kao paradoks, ali možda ovaj paradoks može da služi kao dobar opis načina kako funkcioniše glas – kao impersonacija samog sebe. (Persona, doduše, prema neizvjesnoj etimologiji, dolazi od per-sonare, zvučiti, zvučiti kroz nešto, zvučiti kroz masku – persona nije samo osoba nego i maska, ujedno je jedinstvena osoba i maska kroz koju zvuči jedinstvena osoba. Na grčkom prosopon, ujedno i lice i maska. Moglo bi se reći: maska je generička, kao i ime, maska predstavlja neki tip, karakteristične poteze, a glas je jedinstven – ali ipak zvuči samo kroz masku, i taj spoj je osoba.) Jedinstvenost glasa svjedoči o onoj jedinstvenosti na koju cilja ljubav, ljubav koja smjera upravo na onu jedinstvenu tačku baš te osobe i koju se ne može reducirati na bilo koje pozitivno svojstvo, koju se ne može opisati, nešto što se upravo izmiče označitelju. Glas je glasnik ovog tajnog svojstva i ljubavnici u ovoj sceni u mraku nemaju nikakvih problema da se družu svojim glasovima – sve bi bilo uredu, bar se tako čini, kad bi se mogli ograničiti na glas, držati se glasa, samo je ime izvor svih neprilika. U nekoj kasnijoj sceni (III/3) Romeo pita: “In what vile part of this anatomy / Doth my name lodge? Tell me that I may sack / The hateful mansion.” ‘U kojem gadnom djelu ove anatomije boravi moje ime? Reci mi, da bi mogao ukloniti to omrženo stanište.’ I Romeo izvuče mač, tako kažu Shakespearova scenska upustva, da bi odsjekao taj mrski dio tjela, da bi odsjekao svoje ime mačem, da bi se kastrirao za svoje ime, upravo za ime Oca, za taj označitelj dominacije, označitelj-gospodar, metaforu socialnog gospostva. (Kao da se radi o lacanovskoj sceni, Lacan u miniaturi, *Urszene*, koja udružuje u istom mahu Ime Oca, označitelj *par excellence*, falički označitelj – jer šta pretpostavlja publika, koji dio bi mogao Romeo da odsječe, gde se nalazi Ime Oca? – kastraciju i bitnu

prirodu ljubavi.) Ali ništa ne pomaže – ime nije dio tjela, ali ipak upisuje se u tijelo jednim nevidnim putem, određuje ga, i tu je čitav problem. Romeo želi da odsječe ime i da zadrži glas, da se otarasi imena zbog toga da bi zadržao glas, taj medij ljubavi. Ime je odvišno, glas nikad, ili tako se bar čini. 'Deny thy father and refuse thy name' – odrekni se svom ocu i odbaci svoje ime – to je Julijin utopički savjet, da bi u punoj mjeri usvojio svoj glas, da bi se reducirao na biće glasa. Biće glasa bez imena – možda je to utopija ljubavi. Bez imena koje je uvijek nosilac jednog zarez, kastracije, jednog nasilnog oddvajanja tjela od samoga sebe, upisivanja tjela u mrežu Drugoga, u simbolnu mrežu. Utopija, jer ime i glas možda pripadaju jedno drugome, kao dve polovini istog bića, jer nema glasa, objekta glasa, bez imena, bez tog zarez. Iluzija je – iluzija ljubavnika iz Verone – da bismo se mogli osloboditi kao bića glasa i otarasiti se morskog imena, nosilaca socialne dominacije.

Dakle šta je u glasu, ako produžimo Julijino pitanje? O čemu svjedoči glas? I u kojem djelu anatomije boravi glas? I kako se pitanje 'šta je u imenu' razlučuje od pitanja 'šta je u glasu', ako se razlučuje? Pošto ni glas nije ni ruka ni noga ni lice ni bilo koji drugi dio tjela. Postoji dihotomija, antinomija, glasa i imena, glasa i označitelja, koju ta scena dramatičira na spektakularan način tako da glas postavlja nasuprot označitelja, tu čak glavnog označitelja, Imena Oca. Ali ta drama postoji i na najelementarnoj razini, postoji kao miniaturna drama koje se odigrava tako reći u svakoj rečenici: označitelj je ono u jeziku što se može replicirati, klonirati, ponoviti, i njegovo repliciranje, ponavljanje, ponovljivost, iteracija, je ono što jezik uopće omogućuje. Označitelj je uvijek ono što se postavlja u vidu ponavljanja, sa stajališta mogućeg ponavljanja, koje je dostupno svakome. Stoga je označitelj ono u jeziku što se može opisati lingvističkim sredstvima, pa neka se radi o fonemima, osnovnim glasovima nekog jezika, ili o morfemima, o rječima, o rečenicama, na različitim razinama. Označitelj je ono što se može rastaviti na mrežu razlika, minimalnih razlika kao u fonemima, kompleksnih razlika kao u sintaksi. Ali glas, koji podržava jezik, glas koji je sredstvo samog govora, je nešto što se ne može opisati lingvističkim sredstvima, iako stoji u samom središtu govora. Ono što se može razlučiti, reducirati na mrežu razlika, je fonem, dakle glas koji je potčinjen kalupu, koji je uobličen kroz označiteljski kalup, i stoga kojeg se može ponavljati, naučiti. I samo označitelj omogućava proizvodnju smisla – označitelj znači, omogućuje značenje, i njegove razlike važne su samo toliko koliko doprinose smislu. Ali glas koji nas interesuje je baš ono u jeziku što ne doprinosi smislu, ono što ne znači, ono što se ne može klonirati, replicirati. To bi moglo da posluži kao njegova definicija, bar na ovom lingvističkom nivou: glas je ono u jeziku što ne doprinosi značenju, ono što se ne može izreći mada omogućuje govor. Samo je sredstvo na putu ka smislu, ka značenju, kojeg se može odbaciti, kao Wittgensteinove lestve,

kad smo se popeli do vrha smisla. Glas je neponovljiv, jedinstven, singularan, i stoga se izmiće lingvističkom opisu – glas je ono čega se ne može univerzalizirati, a sva lingvistička svojstva mogu da služe u jeziku baš zbog toga što imaju univerzalan karakter i domet. I stoga glas može da služi kao zalog neizcrpljivog bića usred univerzalnosti, kao zalog ljubavi – tako da se lingvistička drama u glasu podudara sa dramom ljubavi.

Ali možda taj opći opis dihotomije, antinomije glasa i označitelja nije dovoljan i temelji na nekoj simplifikaciji. Tu možemo otvoriti jedno zaglavje sa naslovom 'poezija i nesvjesno'. Naime, ako je glas ostatak univerzalnog, ono što se ne može univerzalizirati, onda taj ostatak funkcioniše unutar univerzalnog i uvijek ga kontaminira, dodaje mu svoju boju, onemogućuje njegovu univerzalnost. Nije naprosto tako da označitelj isključuje glas i progoni ga van svojih granica, nego ga i uključuje u svoju narav – najjednostavnije tako što riječi nikad nisu samo označitelji kao nosioci značenja, nego su i zvučni objekti, i kao zvučni objekti podvrgnuti su i jednoj drugoj logici, ako se za tako nešto može upotrebiti ime logika. Ako je označiteljska, lingvistička logika jasno utemeljena na razlici – nešto je bilo različito i stoga lingvistički relevantno, ili nije različito i stoga irelevantno – onda je logika zvukova nepredvidljiva i eratička. Riječi sasvim slučajno slično zvuče, među njima postoji čitav niz sličnosti, podvajanja, odjeka, rezonancija, zvučnih srodnosti, zvučnih kontaminacija, i sve to kao da se dodaje označiteljskoj logici kao dodatak, kao sasvim kontingentna, slučajna dopuna. Glas kao da uvijek kontaminira označitelj, ali kontaminira ga na eratički, neuračunljivi način. Tu leži, recimo, čitav napor poezije: kako uhvatiti glas sa označiteljem; kako zahvatiti ono što se ne može replicirati sa onim što se može; kako raditi sa onim što je u označitelju singularno, a ne s onim što se može klonirati; sa slučajnim usred nužnog. Dakle kako upotrebiti označitelj ne samo u onom što je nosilac značenja, nego i u onom što se mu slučajno dodaje kao niz zvukova i odjeka (rima, ritam itd.) i što može da proizvede neko drugo značenje, neočekivano značenje, neki drugi smisao s one strane običnog, smisao s one strane smisla. Dakle, značenje se udvaja, udvostručava, s jedne strane značenje koje se može fiksirati rječnikom i gramatičkim pravilima, s druge strane značenje koje se dodaje slučajnim zvučnim dodirima i odjecima, u svakom jeziku drugčijim, nekom neuračunljivom nepredvidljivom logikom, značenje koje se ne može fiksirati. Mogli bismo reći: značenje se udvostručuje kad se označitelj spotiče u glas, i u tom prostoru – između nužne logike i njezinog slučajnog appendiksa – nalazi se umjetnost poezije. Sljedeći onome što se u jeziku može replicirati svi možemo naučiti da govorimo, govor može biti univerzalna funkcija; a sljediti onome što se ne može replicirati, zvučnim odjecima i nepredvidivim susretima, nije nešto što bi se moglo univerzalizirati, nema pravila, tu vlada kontingencija, i stoga su pjesnici vrlo rijetki. To nije

nešto što bi se moglo naučiti, i tradicionalno se tražilo objašnjenje u višoj inspiraciji, nadahnuću, prstu božjem – treba da pomaže Bog. Dakle označitelj je ono što je u jeziku nužno i univerzalno, a glas je ono što je nepredvidljivo i slučajno, ali što se nužno uvijek dodaje onom prvom. Nema prvog bez drugog, nema nužnosti kojoj se ne bi dodavala slučajnost glasa.

Ali stoga u nekom drugom smislu svatko je pjesnik, bez svoje volje i htenja, pjesnik uprkos svojoj intenciji, protiv svoje volje. Naime, svi smo mi pjesnici koliko imamo nesvjesno, pjesnici tamo gde nećemo i ne nastojamo. Nesvjesno, kao što ga razumije Freud, upravo zavisi od onoga što je u jeziku slučajno, kontingentno, dakle zavisi od kontaminacije zvukova, od slučajnih zvučnih sličnosti i dodira, od slučajnosti glasa kao sveprisutnoj funkciji. Kaže se 'freudovska omaška', the Freudian slip, na slovenačkom spodrslijaj, dakle okliznuće, omaknuće – a na čemu se oklizne? Značenje oklizne upravo na nekom ekscesu glasa, tamo gde se riječi ne tretiraju kao označitelji, nego kao zvučni objekti. Homonimija glasa je ono što omogućuje logiku nesvjesnog – opet logiku ne ne nužnog nego slučajnog. 'Famijarno' sasvim slučajno se podudara, u jednom djelu riječi, sa 'miljonar', i to omogućuje čuveni vic (dosjetku) kojeg Freud uzima za uzorak u svojoj knjizi o vicevima – 'famijonarno'. ('Kako je bilo kad si bio u posjeti kod Rotschilda?' 'Izvršno, tretirao me sasvim famijonarno.') 'Geist' na njemačkom, duh, sasvim slučajno zvuči slično kao 'Geiz', škrtost, pa stoga pruža priliku za čuvenu omašku ('Ovi ljudi puni su škrtosti, htio sam reći duha' – maksimalna bliskost zvuka i maksimalna udaljenost smisla – između Geist i Geiz, duha i škrtosti, kao da se rasprostire čitava naša istorija, zgusnuta u srodnost ovih dveh riječi). Ako dam jedan aktuelni primjer: pjesnik protiv svoje volje je, recimo, George Bush. Jedna od njegovih čuvenih poetskih invencija glasi 'You underestimated me'. Spoj misunderstand i underestimate – dosjetka vredna Freuda, i kao u freudovskim omaškama i tu se manifestuje neka istina: stvarno smo ga pogrešno shvatili i potcjenili.

Dakle, slučajna homonimija riječi daje konstantu priliku za omaške, za tvorevine nesvjesnog, to je tvar snova i viceva (koji su za Freuda duboko srodni mehanizmima nesvjesnog), i baš na ove slučajnosti, na ove zvučne kontaminacije, na ove sličnosti okači se nesvjesna želja, tu ona nailazi svoju građevinu, svoj material. Nesvjesno zavisi od toga – da značenju oklizne na slučajnim hominimijama, odjecima, i da se tu proizvodi jedan neočekivani, neintendirani smisao, jedna druga poruka usred obične poruke.

U *Tumačenju snova* Freud piše o jednom svom snu u kojem nastupa riječ Hearsing, koja se pojavljuje kao ime neke željezničke stanice. 'Hearsing je bila sastavljena riječ,' kaže Freud. 'Jedan dio proizlazio je iz imena stanica na bečkoj željeznici, koja često završavaju na

'ing', Hietzing, Liesing, Mödling ... Drugi dio proizlazio je iz engleske riječi hearsay.' (PFL 3, 406) Hearsing u opoziciji sa hearsay, hearsing usred hearsay, umješten u hearsay – to je možda ekonomički opis toga kako funkcioniše nesvjesno. Ima elemenat pjevanja u izrečenom, ono što ne doprinosi značenju, tvar iz koje su snovi, i to je ono što omogućuje ono munjevito pojavljivanje nesvjesnog – nesvjesno uvijek se pojavljuje samo za trenutak, tako da blisne i nestaje, ne kao substancija koju bi mogli zadržati i uhvatiti. 'Hearsay evidence' je nedopustiva pred sudom, to je rekla-kazala, ali namjera psihoanalize je upravo da se sasluša 'hearsing evidence', da se sluša taj hearsing u hearsay, onu tačku gde ostatak procesa značenja upada u samo značenje. Ali tu se sada ne radi o estetskom efektu kao u poeziji (pa ni u poeziji se nikad ne radi samo u estetskom efektu), ne sluša se hearsing zbog estetskog zadovoljstva, slušajmo pjevanje nesvjesnog i uživajmo, nego se radi o znanju, štoviše, nesvjesnom mišljenju – i to je bila Freudova škandalozna ideja, da postoji nesvjesno mišljenje, nesvjesno znanje, vezano za želju. (Agamben kaže na jednom lijepom mestu: 'Traženje glasa u jeziku, to je ono što se naziva mišljenje.' Dakle ne u označitelju, u smislu, nego baš u onom što se upire označitelju i smislu.) Namjera je, dakle, da se pitanje znanja fokusira na element glasa, na oni kontingenti eratički momenat koji udvaja proces značenja. Momenat znanja dobija svoje jedino uporište baš u glasu, u slučajnom dodatku koji ne doprinosi značenju, koji dakle nije nosilac smisla. Tvorevine nesvjesnog su uvijek, ili u čitavom jednom bitnom djelu, moglo bi se reći, eksces glasa protiv smisla, prekid smisla koji oklizne na glasu. I tu je sva poteškoća i paradoksalnost interpretacije u psihoanalizi: ne radi se o tome što bi interpretacija trebala na pronađe neki novi smisao, latentni smisao, duboki, skriveni smisao izza manifestnog ili intendiranog smisla – dakako radi i to, ali to nije njezin cilj. Ukratko: nesvjesno nije smisao, skriveni, enigmatički ili duboki, kojeg bi trebalo razgonetiti i protumačiti. Nesvjesno se nalazi jedino u formi, u izopačenju, iskrivljenju, izvrnutosti same forme, u tome što Freud naziva 'višak izopačenja', Entstellung: sve se može protumačiti smislom, nekim drugim smislom, nekom drugom porukom od svjesne poruke – osim samog izopačenja, Entstellung, izvrnutosti forme. Dakle: izgleda da nam nesvjesno nešto poručuje zaobilaznim putem, enigmatično, kao u zagonetki, a mi bi sad interpretacijom trebali da to kažemo direktno, bez zaobilaska – ali baš u tome je obmana, tu je pogreška. Nesvjesno govori jedino zaobilaznim putem, samo se nalazi u tom zaobilasku, i ako sada odbacimo izopačenu formu kojem je govorilo i to kažemo naprosto, bez okolišenja, onda ga gubimo. I taj zaobilazak, taj indirektni način povezan je upravo sa elementom glasa, sa kontaminacijom glasa, sa homonimijom, s onim što omogućuje kondenzacije i premeštanja. Nesvjesno stoga nije substancija, nego je kontingenta forma, nije smisao koji se izražava, nego se nalazi u formi samog izraza. Nije zagonetka u

tome da se domognemo do skrivenih, potisnutih seksualnih impulza, nego u tome što se ti impulzi manifestiraju na tako zaobilazan izopačen način.

Da se vratimo priči ljubavnika iz Verone. Šta ima u glasu? Prvi odgovor je bio da glas svjedoči o jednodratnosti nasuprot onome što se može postaviti kao ponovljivo i univerzalno (dakle označitelju). Korolarij tog prvog odgovora je bio da i označitelji, riječi, posjeduju svoju zvučnu individualnost, tako reći, da ih se uvijek drži dodatak, eksces glasa na sasvim kontingentan način, i da je to gradivo, tvar tako poetskih efekta, estetskih efekta, kao i efekta nesvjesnog. I ljubavnici iz Verone sigurno se poslužuju glasa ne samo kao zaloga svoje jednodratnosti, nego i njegovih poetskih mogućnosti, zbog kojih je ova scena i postala paradigma ljubavne scene, kao spoja individualne singularnosti i poezije. Ali ima u glasu još i drugih stvari. Nije ni ruka ni noga ni lice ni koji drugi dio tjela – ali od kuda onda proizlazi? Gdje se nalazi glas, kako stoji u odnosu na tjelo? Glas je sigurno jedna funkcija tjela, uvijek postavlja pitanje svog tjelesnog izvora, svaki glas upućuje na zagonetku: gde mu je izvor? Nije dovoljno da ga čujemo ušima, nego uvijek trebamo da očima otkrijemo tačku njegovog izvora, njegove emisije, da ga lociramo. Sigurno da glas, na prvi pogled, upućuje na unutrašnjost, svjedoči o unutrašnjosti, izražava unutrašnjost, manifestira nešto kao skriveno unutrašnje blago individua. U toj manifestaciji unutrašnjosti glas uvijek evocira neku snažnu ideju prisutnosti, prezencije. Čovjek je prisutan u svom glasu na neki više emfatički način nego u svom tjelu – glas kao da iznosi napolje neku prezenciju koja je druge naravi kao prezencija pozitivnog, opipljivog tjela i njegovih djelova. I tu je neki paradoks, pošto je glas ono što prolazi, mine, nestaje u momentu kad je proizveden, samo je drhtanje zraka, odmah se gubi, izčezava – ali ipak je u toj nepostojanosti zalag prisutnosti, najupornija prisutnost u onome što se izmiče. Upućuje na prisutnost koja je snažnija od prisutnosti objekata, običnih stvari. Baš zbog toga što odmah nestaje daje utisak žive prezencije, prezencije s one strane prezencije. Ima jedna uporna metaforika koja veže glas na izražaj duše, duha – dah, duh, spiritus, unutrašnjost, nešto prisutnije nego obična prisutnost. Zbog ovog utiska, zbog ove nužne iluzije, Derrida je i postavio tezu o fonocentrizmu, dakle o nekom načinu mišljenja koji suprotstavlja živi glas i mrtvo slovo, koji sam pojam prisutnosti, filozofski pojam par excellence, postavlja u nužnu unutrašnju vezu sa glasom, i od tuda sa nizom drugih krucialnim pojmova – sa pojmom svjesti koja se možda, u minimalnoj definiciji, temelji na 'slušati svoj vlastiti glas', *s'entendre parler*, na autoafekciji gdje sam ja sam i pošiljalac i primalac svog glasa u jednom prvom samonanošenju. Derrida je odtuda povukao dramatičke konsekvencije, postavio je jednu jednačinu između fonocentrizma i metafizike: metafizika se za njega temelji na određenom shvatanju glasa kao prisutnosti, na paradoksalnom shvatanju

koje prisutnost postavlja u odvisnost od nečeg prolaznog, letimičnog, nepostojanog, virtualnog, spektralnog. Za Derridaju, da bi izašli iz tog ćorsokaka, iz fonocentrizma, autoafekcije, iluzoričke prisutnosti koja je određivala filozofsko mišljenje od Platona do Husserla, morali bi se osloniti na protivni pol, na mrtvo slovo, na sljed, koja je uvijek sljed alteriteta i heterogenosti. A ako postavimo stvari na taj način, možda u neku ruku gubimo paradoks glasa, njegovu ambivalenciju. Ali da ne idemo predaleko u tom pravcu.

Odakle proizlazi glas? Već ovo prosto pitanje postavlja jedan paradoks, pošto možemo vidjeti usta, tjelesni otvor odakle proističe glas, ali glas dolazi iz nevidljive unutrašnjosti, emanira iz nepredstavljive unutrašnjosti do koje se ne možemo dokopati. Možemo postaviti sljedeću tezu: glas je nešto što djeli tjelo na vanjskost i unutrašnjost, glas je jedan veliki operator te podjele, najdramatičnije podjele koja postoji. Stoji na ovoj granici, na liniji podjele – stoji je pogrešan izraz, nema načina da glas stoji, glas uvijek prolazi i drhta, talasi – i na toj granici glas je istovremeno nešto što predstavlja i vez između jezika i tjela. Glas je ono što imaju jezik i tjelo zajedno, glas prikači jezik na tjelo, na tačku tjelesne emisije. Označitelj je bestjelesno biće, biće čistih razlika (čistih razlika bez pozitivnih entiteta, kako kaže Saussure), biće svojevrstne logike, ali u glasu on dobije tačku tjelesnosti, utjelovljenje, inkarnaciju, označitelj može da djeluje samo ako ga neko uzme na sebe sa svojim vlastitim glasom. Ali ovaj spoj jezika i tjela u glasu je paradoksalan: s jedne strane glas nije lingvističko svojstvo, glas je baš nešto što lingvistika ne može dokučiti svojim sredstvima – postoji lingvistika fonema, fonologija, fonetika, ali ne postoji lingvistika glasa; dakle glas koji me interesuje ne pripada jeziku, ne pripada jeziku kao označiteljskoj logici, kao logici značenja, je unutar jezika ali nije njegov deo. S druge strane glas ne pripada ni tjelu, nije ni ruka ni noga ni lice nego nešto što djeli tjelo, bilo da se nalazi u nezgrapnoj unutrašnjosti bilo da napušta tjelo – postoji baš u ovom prijelazu između iznutra i izvana. Tako se jezik i tjelo poklapaju i vezuju baš u nekoj tački koja upravo ne pripada ni jeziku ni tjelu – glas dakle traži, postavlja zahtev za jednom novom topologijom, ili novom ontologijom. Imamo dvije podjele, s jedne strane na unutrašnjost i vanjskost, s druge strane na tjelo i jezik, i u obe te podjele glas predstavlja nešto što ne pripada ni jednoj ni drugoj strani podjele, nego utjelovljuje samu ivicu, funkcioniše kao operator podjele.

Daću još jedan literarni primjer. Počeo sam s jednim tekstom koji stoji na početku moderne literature, pa da dam sada jedan takođe slavan primjer iz njezinog tako reći kraja, iz krajnjeg modernizma, naime Samuela Becketta. Videli smo kako se kod Shakespeara postavlja problem opreke između glasa i imena i kako iz toga proizlazi čitava drama, a taj Beckettov tekst nosi upravo naslov *Neimenljivi*, *L'innomable*, *The Unnamable*. Dakle, radi se

o glasu bez imena, o glasu koji priča priču, tačnije, ne priča nikakve priče, stalno se zastranjuje, gubi se i se opet pronalazi, a posebnost ovog romana, možda najradikalnijeg romana čitavog literarnog modernizma, je u tome što kroz čitav roman ne znamo ko govori, od kuda proizlazi ovaj glas koji govori, nema nikakvog identiteta govorca, nikakvog imena, glas je doslovno neimenljiv, beziman, bez lokacije. I kroz čitav roman nije ni jasno dali taj glas priča u glavi, dali se radi o toku svijesti, o unutrašnjem glasu, ili to priča nama, dali dakle stvarno govori tako da bi se ga moglo čuti, i čitav roman odvija se u toj neizvjesnosti. (To je treći deo trilogije, Molloy, Malone umire i Neimenljivi, i u svakom narednom delu više toga nestaje – nestaje bilo kakva priča, nestaju osobe, to je literatura bez događaja, bez zapleta i raspleta, bez osoba i karaktera, na kraju samo literatura čistog glasa.) I evo jednog citata, samo jednog, u drugoj polovini: 'Rećiću to, rećiću to bez usta, rećiću to unutar mene, onda u istom dahu van mene, možda je to ono što osjećam, vanjskost i unutrašnjost i sebe na sredini, možda je to što jesam, stvar koja djeli svijet na dvoje, na jednoj strani vanjskost (spoljašnost), na drugoj unutrašnjost, to može biti tanko ko folija, ja nisam ni na jednoj strani ni na drugoj, ja sam u sredini, ja sam podjela, imam dve površine i nikakve dubine (debljine), možda je to ono što osjećam, sebe kako vibriram (drhtam), ja sam timpanon, s jedne strane svijest, sa druge svijet, ja ne pripadam ni jednom ni drugom (on the one hand the mind, on the other the world, I don't belong to either) ...'¹² Ne bi se moglo reći preciznije: glas je sam princip podjele, nije ni na jednoj ni na drugoj strani ali i s obe strane odjednom, na presjeku spolja/unutra, ne može se ga locirati u toj podjeli, je kao najtanja folija koja djeli i povezuje svijest i svijet. To je literatura koja se drži samo na toj ivici, do poslednjeg daha. (Ima jedan standardan način da se određene postupke moderne literature subsumira pod zaglavje 'tok svijesti', stream of consciousness, gdje autor kao daje riječ unutrašnjem govoru koji luta ovamo tamo, i da tako zahvati to unutrašnje kaotično putanje prije nego što bi se učinilo dolikim da se ga prezentira drugima. Međutim, možemo videti kako je taj pojam netačan kad se radi o Beckettu, pošto tok svijesti već predpostavlja svijest kao područje odvojeno od svijeta, kao konstituisanu domenu, ali kod Becketta problem je baš u tome da se postavi u pitanje sam taj princip podjele. Njegov glas priča baš na ivici, stalno postavljajući u pitanje samu podjelu, zarezuje i

² "... I'll have said it, without a mouth I'll have said it, I'll have said it inside me, then in the same breath outside me, perhaps that's what I feel, an outside and an inside and me in the middle, perhaps that's what I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside, that can be as thin as foil, I'm neither one side nor the other, I'm in the middle, I'm the partition, I've two surfaces and no thickness, perhaps that's what I feel, myself vibrating, I'm the tympanum, on the one hand the mind, on the other the world, I don't belong to either ..." (*The Unnamable*, p. 352)

u svijest i u svijet, ne pripadajući ni jednom ni drugom.) Glas dakle postavlja jednu conu neodlučivosti, indeterminacije.

Ako lociramo glas u ovu conu, na ovu ivicu, onda bismo mogli reći da glas nije nešto što bi ikada mogao da si privojim ili da ga imam za svoje vlastito. S jedne strane je glas ono što se čini najviše moje, pravi izraz moje unutrašnjosti, moja autentična svojina, ali u tome je neka bitna iluzija. Možda nikada ne mogu na govorim u svom vlastitom glasu, sa svojim vlastitim glasom. Beckett je tu izvrstan primjer: ima sada puno škola kreativnog pisanja koje nastoje da nauče ljude kako pronaći svoj vlastiti glas, to je njihova centralna metafora, nađi svoj glas u pisanju, ono što je izvorno tvoje i raspoznatljivo specifično, vlastito samo tebi. A Beckettov problem bio je baš suprotan: kako izgubiti svoj vlastiti glas, kako se otarasiti svakog stila, kako pisati anonimno, sa neutralnim glasom (i stoga je i pisao na stranom jeziku, francuskom, da bi si sam oduzeo varljivi zavičaj maternog jezika). Njegova ambicija je bila kako ne biti autor (i stoga je Foucault u čuvenom predavanju 'Šta je autor' polazio baš od Becketta, od njegove rečenice 'Šta je važno ko govori,' 'Qu'importe qui parle'.) Kako ne upasti u zamku svog vlastitog glasa kao autentičnog neiscrpivog unutarnjeg blaga. Za njega je glas baš nešto što nije intimno ili vlastito, nego nešto što razbija to iluziju vlastite prisutnosti u vlastitom glasu, nešto što poremećuje unutrašnjost svijesti. Bolje je reći da je glas kao tuđe tijelo, stran predmet u tijelu, nametljivac, kao proteza, umjetni ud, ekstenzija tjela – i stoga nikad nije autentičan i nikad nije samo izraz. Glas posjeduje neku spektralnu autonomiju, ne poklapa se sa tijelom koje vidimo, uvijek je neki zarez između tjela i glasa (glas nikad ne izgleda kao osoba koja ga emitira, uvijek postoji neka diskrepancija, iznenađenje – ne može da taj glas pripada toj osobi, kao da bi se radilo o ventrilokvizmu). I ako glas nije nikad nešto prosto autentično, vlastito, onda bi se moglo reći da ono što jest autentično je baš način kako da se suočimo sa ovom neautentičnošću, kako da se snalazimo, dođemo na kraj (što se ne može) sa ovim nametljivcem u nama, sa nečim što je istovremeneo intimno i eksteriorno – i Lacan je iznašao odličnu riječ za to, naime 'ekstimno'.

Ova spektralna autonomija glasa, ova cona neodređenosti, neodredljivosti, možda se najjasnije ispoljava sa nečim što se u novijoj literaturi naziva akuzmatski glas. Taj je termin upotrebio Pierre Schaefer, čuveni francuski kompozitor 'konkretne muzike' (*Traité des objets musicaux*, 1966), i zatim Michel Chion, takođe kompozitor, muzikolog i filmski kritičar. Šta je akuzmatski glas? Naprosto glas kojem ne vidimo izvora, za kojeg ne možemo locirati izvor. Ne znamo odakle proizlazi, na koje tijelo bi ga mogli prikopčati. I takav glas lako može da proizvede stravične efekte, njegova neumestljivost kao da mu daje posebnu moć, čak svemoć, omnipotenciju. Najjednostavnije, prisjetite se Hitchcocka i njegovog Psiha – čitav taj

film u cjelini bavi se problemom odakle proizlazi majčin glas, iz kojeg tjela. Imamo glas, a ne vidimo tjela, sve do kraja. (I majčin glas nije bilo koji glas, to je ustvari početak glasovnog iskustva, prvi glas kojeg čujemo, primjer je paradigmatički – i majčin glas koji određuje toliko toga u ranoj sudbini djeteta je baš akuzmatički glas, dakle glas kome djete ispočetka ne može odrediti izvora. Akuzmatički glas je tako prvo, izvorno iskustvo glasa kao glasa drugog.) Ali ono što me interesuje, i što mogu samo ukratko na naznačim, je jedna veza između akuzmatičkog glasa i filozofije. Odakle proizlazi ta riječ, akuzmatičko? Naprosto, prvi koji je ikad sebe nazvao filozofom, i prvi koje je zasnivao jednu filozofsku školu, bio je Pitagora. Akuzmatičari bili su njegovi učenici, koji, kako priča Diogen Laercije, su slušali svog učitelja tako što je on bio skriven iza zavese, i to pet godina. Znači, ako je neko htio biti Pitagorov sledbenik trebao je da se podvrgne jednom učeničkom periodu, kao šegrt, u kojem je samo slušao kako učitelj predaje skriven iza zavese, a nije ga mogao vidjeti, i to je potrajalo pet godina. To je bio akuzmatički dispozitiv, i tako akuzmatički glas stoji na samom početku filozofije. Učitelj iza zavese koji predaje a ne može se ga vidjeti, nevidljivo biće glasa – genijalna dosjetka koja inaugurira filozofiju. Radi se o jednom teatarskom, kazališnom dispozitivu, sa zastorom, ali sa zastorom koji se ne diže, ne diže se pet godina, i filozofija je tako u ovom početku kao umjetnost glumca iza zastora. Namjera tog mehanizma bila je da se učenje, koje se predaje samo glasom, odvoji od svake vizualne distrakcije, od svega imaginarnog, od svakog imaga, od izgleda, od ponašanja učitelja, od njegovog tjela, od svega vizualnog što bi moglo poremetiti koncentraciju na učenje, na ideje koje se izlažu. A ovo učenje, ove ideje se manifestiraju samo glasom, povjerene su samo His Master's Voice, to je njihov pravi medij. To je medij duha, i namjera ovog mehanizma bila je upravo da se odvoji duh od tjela – u ovoj podjeli duh je kao čisti glas, a tjelo je stvar viđenja, pogleda. Ali nije bila stvar samo u tome da su učenici mogli bolje sljediti smislu, idejama, ako im niso smetale vizualne distrakcije, nego je glas, pošto je bio odvojen od izvora, od tjela, od vizualnog, sam zadobio dodatan autoritet, baš kao akuzmatičan, zadobio je jedan dodatan smisao, neku svemoć i sveprisutnost koju bi izgubio kad bi mu mogli vidjeti banalnu lokaciju. Ljepota je tog mehanizma baš u njegovoj jednostavnosti i u tome da funkcioniše tako reći automatski, čisto formalno – moglo bi se stvar obrnuti i reći da neko postaje učitelj, gospodar, ako počne da priča iza zastora. Dodatni autoritet po kome učitelj nije samo učitelj određenog učenja, nego i gospodar, le maître, koji vuče svoje autoritet iz glasa, ne samo iz sadržine svojih ideja. Tjelo je za duh samo distrakcija, ali tu je možda neki privid, pošto je glas možda više tjelo nego tjelo, posjeduje jedno spektralno nevidljivo tjelo, koje je zbog toga još snažnije. Rastjelovljeno tjelo još se više nameta, ima još veću snagu, učenje zadobiva veći autoritet kad

ga podupire ovaj akuzmatički glas. Duh kao dobije jedno novo tijelo u glasu, u njegovoj auri, i baš zbog toga je toliko efikasan. Diogen Laercije također kaže da je Pitagora još za života bio predmet čitavog kulta i dobio status božanstva, i možda to nije bez veze sa ovim mehanizmom – možda moramo taj akuzmatički dispozitiv shvatiti kao mašinu za proizvođenje božanskih efekata, efekata svemoći i sveprisutnosti. (Doduše i u Bibliji, i u mnogim religijama, Bog često nastupa upravo kao akuzmatički glas.) I možemo samo naslućivati šta se desilo sa jadnim učenicima kad se posle pet godina digla zavesa i mogli su da vide na vlastite oči to čudovište, taj izvor glasa, tog banalnog starog čovjeka – jer svatko je trivialan u takvoj situaciji, nema načina da bi bio na visini svog glasa, da bi bio srazmeran tom glasu i njegovom autoritetu. Jadnik učitelj kad se podigne zastor. Čini mi se da se tada stvar morala pretvoriti u komediju, još gore, u komediju koje niko nije htio javno priznati.

Ako imamo na početku filozofije taj akuzmatički dispozitiv, onda imamo na kraju opet jedan akuzmatički lik, naime lik psihoanalitičara. I psihoanalitičar je neko kojeg se ne vidi – prema Freudovim upustvima on sjedi iza kauča, divana, van vidnog polja svojih pacienata, analizanta, i to zbog toga da bi se otarasili svih vizualnih distrakcija, pogotovo mogućnosti da bi pacient mogao da čita reakcije analitičara na njegovom licu, u njegovom ponašanju, i da se vodi prema njima. Analitičar je dakle istotako čisti duh, duh kao avet, bestjelesno, nevidljivo biće, duh odvojen od tijela. Međutim, situacija je tu direktno obrnuta: prema Freudovom dispozitivu sada je pacient, učenik, taj koji priča, u limiti jedini koji priča – to je 'the talking cure', kako je to nazvala prva psihoanalitička pacienkinja, Ana O., liječenje kroz govor, a onaj koji treba da govori je onaj koji treba da se liječi. S druge strane analitičar može da obavi svoj posao u limiti tako da čuti. Može i da ponešto kaže, ali u krajnjoj instanciji liječenje, proces analize, se može obaviti tako da analitičar čuti, da ne kaže ništa. Dakle, imamo obrnutu situaciju: subjekt treba da priča, i to ne neko učenje, ne neke ideje, nego bilo što mu pada na pamet, to je, kako izgleda, u maksimalnoj distanciji od filozofiji, to je brbljanje, proste asocijacije, bilo šta. Ali bitno je da treba da priča tom Drugom, velikom Drugom, učitelju, gospodararu, ljekaru, onome, koji zna, tačnije, onome, za kojeg se pretpostavlja, da zna – i to je Lacanova formula transfera – treba da priča Drugome kojeg ne vidi, nekome koji kao da se krije iza zavesa i koji zbog toga izgleda kao da je sveprisutan i svemoćan. A analitičar, u tom novom starom dispozitivu, nije biće glasa, akuzmatičkog glasa, glasa autoriteta, nego glasa dovedenog do šutnje, neslišnog glasa, možda glasa u čistom obliku, dovedenog do svoj pojma. Dakle ne radi se o akuzmatičkom glasu, nego o novom čudu: o akuzmatičkoj šutnji. Šutnji kojoj ne vidimo izvora. Subjekt uči, i transformira se, ne tako da sluša glas i učenje, nego da sam govori i da sluša šutnju, tišinu. Da uči od Drugog kao tišine koja prihvata njegov

vlastiti glas i samim tim ga transformira. Drugi ne predaje, ne izlaže učenja, ideja, subjekt treba sam da se domogne do učenja koje se krije u njegovom vlastitiom brbljanju, a brbljanje se pretvara u nauk, u učenje, kad se naslavlja na Drugog i kad se transformira u toj tišini.

Da kažem za kraj nešto još o političkoj funkciji glasa koju sam samo dodirnuo na početku. Glas uvijek implicira i jednu socialnu i političku dramu, pored svega što smo vidjeli – ekspresije, unutrašnjosti, značenja, tjela, estetskih efekata. Ako se vratimo drami ljubavnika iz Verone, tamo su se stvari raspoređivale na takav način da se činilo kako se sav socialni i političko problem drži imena, pošto ime implicira pripadnost socialnoj grupi, savezništvo, rivalitet, porodicu, društvenu hierarhiju, zauzimanje izveznih pozicija u društvu. S druge strane činilo se da je glas medij ljubavi koji može da izbegne socialne pozicije i obligacije – glas govori iz srca u srce, samo je problem u pogrešnom imenu. Unutrašnjost i čistost glasa nasuprot vanjskosti i socialnoj opresiji imena. Ako su na taj način glas i ime postavljeni jedno protiv drugog, onda nemogućnost njihove konjunkcije vodi u tragediju. – To stoji doduše u tradiciji jednog čitavog shvaćanja ljubavi o kojem je govorio Denis de Rougemont u svojoj čuvenoj knjizi *Ljubav na Zapadu* (*L'amour en Occident*, 1938) – ljubav kao transgresija socialnog zakona, prava ljubav kao nešto što se postavlja van društvenih propisa, hierarhija i obaveza, i stoga vodi u smrt. Transgresija se na kraju kažnjava smrću, ili drugčije, dokaz prave ljubavi je baš u tome što joj sledimo unatoč svim zakonima, do kraja, a kraj ne može da bude drugo nego smrt. Stoga je kao model prave ljubavi služila preljuba, brakolomstvo – od mita o Tristanu i Izoldi u dvanajstom vjeku do Wagnerove opere *Tristan i Izolda* u devenajstom, to je početak i kraj jednog čitavog shvaćanja ljubavi na Zapadu, za Rougemonta fatalnog shvaćanja, kojeg on sam nikako ne podržava, ali pokušava napraviti njegovu anatomiju, arheologiju, analizirati izvore njegove velike fascinacije. Ali to je samo digresija. – Sa stanovišta veronskih ljubavnika glas nije političko pitanje, samo je ime političko pitanje, a na taj način, u tako postavljenoj opoziciji, možda ne možemo dobro shvatiti ni politike ni ljubavi. Stvar je zamršenija, ni jednog ni drugog ne može se shvatiti ako ne držimo zajedno i glasa i imena – rekao sam već da su kao dve polovine istog bića, ali dve polovine koje se nikad ne slažu, koje se nikad ne podudaraju ili dopunjavaju kao u platonskom mitu. Vidjeli smo kako glas ima moć da invocira unutrašnjost, prisutnost, autentičnost, autoritet, i baš zbog toga, zbog tih svojsatva, upliče se u samo jezgro političkog. Mogli bismo reći generalno (i malo abstraktno): glas podupire ime, nema imena bez glasa, glas daje autoritet imenu, ime se oslanja na glas.

To što je glas vir, izvor, nosilac autoriteta, tako reči neke magičke moći, to možemo vidjeti već iz mitičkih priča, prva i paradigmatička je priča o Sirenama i njihovoj neodoljivoj moći (njemačka verzija je Lorelei, motiv je sveprisutan u različitim kulturama). Ima nešto u glasu čemo nije moguće odoljeti, svaki otpor je uzalud. U glasu je nešto da gubimo pamet – a te mitičke priče samo uveličavaju neko realno svojstvo glasa da direktno pronikne u unutrašnjost. Uši nemaju poklopca, zaklopca, ne možemo ih zatvoriti, uvijek smo ispostavljeni glasu i buki, nema skloništa. Glas kao vanjski direktno zaseće u unutrašnjost, ureže u dušu. I tu je izvor jedne prve uloge glasa u politici, njegove političke efikasnosti, ono što se može staviti pod zaglavljje His Master's Voice. U glasu je nešto što od njega uvijek čini glas gospodara. Na čuvenom emblemu pas izkazuje uzorito držanje pokoravanja, iako mu glas njegovog gospodara prenosi gramofon – dakle kao akuzmatski glas kojem ne vidi izvora, i stoga još više sluša, u oba smisla riječi. Kad smo počeli slušati u malom već smo počeli slušati, pokoravati se – i ta etimološka veza prisutna je u puno jezika: engleski to obey proizlazi iz francuskog obeïr, a ta iz latinskog obaudire, dakle audire, slušati; njemački gehorchen, Gehorsam povezan je se hören itd. Dvoznačnost slušanja je strukturalna. I istorijski bilo je puno momenata kad se uspostavljanje elementarnih oblika dominacije vezivalo na glas, njegov direktni autoritet – u dvajsetom vijeku fašizam je predstavljao primjer nekog tobožnjeg povratka ka elementarnim oblikama dominacije, ka sintetički proizvedenom arhaičkom gospodstvu, ti oblici su se ritualizirali, inscenirali, a njihov centralni element bio je baš glas. Na najbolji način to je odmah shvatio Chaplin u Velikom diktatoru, gdje je prvo pojavljivanje velikog diktatora upravo jedan veliki govor od kojeg ne možemo gotovo razumjeti ni riječi, sve je u inscenaciji glasa, u koreografiji glasa, glasa bez sadržine, besmislenog glasa. To je velika komična scena koja direktno i lucidno izpostavlja jedan ključni mehanizam, odvojenost glasa od sadržine i efikasnost glasa u toj odvojenosti.

Ali s druge strani ima i suprotni mehanizam, naime nismo samo izloženi glasu i njegovom autoritetu, nego je glas istovremeno nešto što izloži onog koji ga upotrebljava. Nije moć samo na strani onoga koji emitira glas, nego i na strani onoga koji sluša. Kad upotrebimo svoj glas odmah se izložimo, eksponiramo, izpostavimo, predajemo moć onome koji sluša i koji može da odlučuje o smislu izrečenog, koji može i da ne čuje, ili se pravi da ne čuje. To turn a deaf ear. Upotrebom glasa predajemo se u milost drugoga, glas koji drhta je apel za milosrđe, izloženi smo Drugome. To se uklapa u čitavu jedno genealogiju vlasti koju je, recimo, pravio Foucault, naime genealogiju ispovesti, ispovedanja, mehanizam toga da treba da drugome kažemo istinu o sebi, o svom uživanju, a istinu o sebi moguće je osvjedočiti samo svojim vlastitim glasom, i onaj kome se ispovedujemo drži niti vlasti u svojim rukama samim

tim što sluša. To se uklapa u ono što je Foucault nazvao pastoralna vlast – onaj koji sluša je u poziciji moći – od katoličke ispovesti do Stasija i Udbe. Slušati glas ljudstva uvijek je značilo i odlučivati koji je pravi glas ljudstva, jer ljudstvo govori mnoštvom, kakofonijom glasova, i stoga odlučivati o tome šta taj glas zapravo kaže. Nije politika samo na strani upotrebe glasa, nego i na strani toga kako iznuditi glas od drugoga. Dakle glas reže u obe strane, kao autoritet nad drugima i kao izloženje autoritetu drugoga potom vlastitog glasa, i kao pokušaj da bi izazvali milost drugoga (Orfej). U glasu je neka prekomjernost, neki višak, neki suviše: suviše smo izloženi glasu koji direktno prodire u unutrašnjost, direktno nas potčini, i glas direktno izlaže unutrašnjost tako da i sama pretpostavka unutrašnjosti u krajnjoj liniji ovisi o glasu. Tako slušanje kako i emitiranje glasa obuhvaća neki eksces, neki višak, višak autoriteta s jedne strane i višak izloženosti sa druge. Ima neki višak, eksces glasa koji dolazi izvana i prelazi unutar, interiorizira se, inkorporira, i ima neki višak glasa koji proizlazi iznutra i izlaže više nego bi sami htjeli i nešto drugo pored naše namjere. Previše smo izloženi glasu i glas previše izloži, strukturno previše – višak inkorporacije i višak ekspulzije. Na toj ivici inkorporacije i ekspulzije glas se svrstava među one objekte koje Freud izdvojio kao objekte nagona, počev sa oralnim i analnim objektom. Svima njima je zajedničko to što su smešteni na samom prijelazu, i u stvari su uvijek operatori prijelaza, razgraničenja, u jednoj posebnoj coni, ne pripadajući ni jednoj ni drugoj strani. I glas je pogotovo pogodan da se u tu dinamiku nagona investira politika koja uvijek pokušava da kapitalizuje taj višak, da se ga domogne, da ga upotrebi i funkcionalizira. Politika nikad nije samo politika označitelja, značenja, nego joj treba baš taj višak, autoritet nad unutrašnjošću i izloženje unutrašnjosti. Bez toga, bez tog ekscesivnog momenta označitelj ne može dobiti svoje efikasnosti, moći da pokorava.

Na kraju, ukratko – šta je u glasu? What's in a voice, pošto sam počeo sa tim slavnim Julijinim pitanjem. Glas je uvijek između, između tjela i jezika, između tjela i duše, između unutrašnjosti i vanjskosti, između subjekta i objekta, između individue i socialnog, između ljubavi i imena, između označitelja i, recimo, prirodnog glasa, i to bi se moglo produžiti, mada nisam o tome govorio, između logosa i phone, između zoe i bios, golog života i političkog života, ako upotrebimo Agambenove termine. U tom između glas otvara jedan novi, posebni, paradoksalni topološki i ontološki prostor, traži jednu novu ontologiju i topologiju koja ima i estetske i etičke i filozofske i političke efekte – i u svom radu o glasu pokušavao sam sljediti tom prostoru, sljediti mu kroz niz različitih slojeva, kroz niz različitih autora, od Platona do Kafke, i podati početak jedne nove teorije glasa.