

Vladan Milanko

REDUKCIJA BOGA

Apstrakt: *Predmet bavljenja ovog rada jeste dijalektika želje. U svetlu lakanovske psihoanalize, želja je uvek u vezi sa pokazivanjem, pojavljivanjem željenog objekta, pa se u većem delu rada posebna pažnja posvećuje materijalističkim aspektima dijalektike želje. Materijalistički aspekti dijalektike želje u tesnoj su vezi sa stvarnošću, odnosno sa konstituisanjem osnovnih koordinata stvarnosti putem kojih se ona kao takva pojavljuje za subjekta. Baveći se osnovnim koordinatama stvarnosti bavićemo se i narativima koji su pred sebe postavili zadatak njihovog ispostavljanja, kao što je slučaj sa religijskim narativima koji „mapiraju stvarnost“, a koji upravo svojim narativnim konstrukcijama pokušavaju da se nose sa materijalnim aspektima dijalektike želje.*

Ključne reči: *želja, zabrana, zakon, pojava, nasilje, maska, ekran.*

1. Bog-otac, ekran-nasilje

Lakanovski (Jacques Lacan), ekran je mesto na koje se projektuju želje.¹ Analitički, zaključujemo da je želja uvek želja za *onim-što-se-nema*. Tako, sadržaj koji se projektuje na ekran sačinjen je od onoga što neko nema ali što bi želeo da ima, dok je sam ekran mesto koje od željenog odvaja. Kao izlog, u kom se nalazi nešto što želimo – izlog nam omogućuje da željeno vidimo ali nas istovremeno od njega i razdvaja. Želja kao želja nužno je konstituisana izostankom željenog, pa je izlog, ili šire, ekran, ono što konstituiše samu želju. Uprizorujući željeno, ekran ga od nas odvaja. Izlog, kao nevidljiva pregrada, nešto nam dodaje – čini da nešto bude toliko nadomak nas da ga počinjemo videti kao deo sebe. Ali ga, zato što je od nas odvojeno ovom skoro nevidljivom pregradom, čini delom nas koji nam je oduzet – oduzet a da ga nikada ranije nismo ni imali. Međutim, šta se dešava kada se ode korak dalje i kada se počne želiti sam ekran? Kada se želi ono što želju konstituiše upravo preko uprizorenja željenog ali i preko zabrane pristupa željenome? Želja za ekranom je želja za onim što omogućuje uprizorenje svega željenog, ali ga omogućuje upravo putem zabrane. Želja za ekranom je, tako, želja za svim, ali se uprizorenje svega željenog plaća upravo odstojanjem od istog toga. Ako se shvati da je sve što je željeno moguće samo po cenu toga da ono bude odvojeno od nas nevidljivim zidom ekrana, onda je to rastojanje mala cena. Ono što omogućava sve što je željeno svodi se tako na ono što sve zabranjuje. Kako kaže Sv. Pavle: „ (...) [J]a sam greh poznao samo posredstvom zakona; jer ni bih znao za prohtev, da zakon nije kazao: ‘ne poželi’“.² Grešni svet se pojavljuje tek putem zabrane.

1 Up. Lacan 1986: 102.

2 Rimljanima 7:7

U ovom „kratkim spoju“, u tom neposrednom pristupu želji, u kom se ne želi željeno već se želi sama zabrana, koja je i želju i željeno konstituisala, ogleda se svako uređenje. Volja za uređenjem je volja za zabranom, za sankcionisanjem, za redukcijom potencijala. Tamo gde potencijali ničim nisu ograničeni, želja ne postoji. Kao u onom vicu, gde student filozofije „ima i kad, ima i gde, ali zašto bi?“ Volja za zabranom je volja za konstituisanjem – konstituisanjem želje, ali i konstituisanjem svega postojećeg koje izostaje ako želje za njim nema. Dolazimo do formule da je postojeće samo ono što je željeno, dok ono što nije željeno ni ne može da postoji.

Želja je, u krajnjoj instanci, želja za bogom, jer bog je ono što sve stvara ali i sve brani, to jest, kako smo rekli, sve stvara zabranjivanjem i konstituisanjem svega kao željenog putem te zabrane. Došli smo do formule da je bog jednako ekran.

Kao i sa svim sličnim „kratkim spojevima“ koji neposredno, zaobilazeći posrednika, vode do rezultata, i ovde je slučaj da preko njega idu dva puta: jedan od njih, prateći ovu formulu najbukvalnije moguće, kao da je u pitanju tehnički priručnik, vodi do užasnih uprizorenja same zabrane, i dâ se videti u filmu *Šoker* (*Shocker*, 1989.) Vesa Krejvena (Wes Craven), u kom monstrum nije nikakvo stvorenje iz pakla već je u pitanju TV-mehaničar koji, prvo time što popravlja TV-aparate, obezbeđuje svima pristup prizorima nasilja koji dolaze putem filmovima i reportaža, da bi na kraju on sam postao nasilnik koji se kreće kroz TV-programe i izlazi iz TV-aparata kako bi mučki ubijao gledaoce, pa im tako nasilje još i dodatno približio. Da stvari u ovom filmu budu još kompleksnije, TV-ubica je i otac glavog junaka, pa se glavni junak, obračunavajući se sa očinskim autoritetom, istovremeno obračunava i sa nasiljem ali i sa TV-om. Ovaj film nudi sledeću formulu: otac jednako nasilje, a nasilje jednako TV; TV-ekran je predstavnik očinskog autoriteta, a očinski autoritet se zasniva na nasilju (a nasilje je, naravno, nasilno zato što odvaja, sankcioniše).

U *Šokeru*, otac koji izlazi iz TV-prijemnika ubija devojkicu svog sina – otac je kastrator, sprečava da njegov sin nesmetano upražnjava svoje biološke porive. Nije li opšte mesto da je baš kastracijska funkcija oca ono na čemu se civilizacija zasniva? Upravo to sankcionisanje animalnih prohteva jeste ono što je od civilizacije stvorilo to što ona jeste. Naravno, kad je u pitanju civilizacija, ne radi se o bukvalnoj, već o simbolnoj kastraciji. Radi se o zakonima, o sankcijama koje bi trebale da su krvave samo u nekom mitskom vremenu, kakvim se zamišlja ono na samom početku civilizacije. Kako bi se sprečilo da zakon bude samo „mrtvo slovo“ tu interveniše ekran, sa prizorima kastracije kao što je ovaj iz filma *Šoker*. Da bi se neko konstituisao kao civilizacijski subjekt, mora da prođe kroz čin kastracije i da se suoči licem u lice sa kastracionim snagama.

Genijalnost Krejvenovog filma ne zadržava se samo na gore pomenutim formulama, već i u porukama prizora na kojima otac, TV-monstrum, kada izađe iz TV-aparata, može da zaposedne svako telo. Dakle, očinski autoritet nije fiksiran, on nema ništa sa prirodnim, biološkim ocem. Očinska figura je mandat koji se dodeljuje i koji se kao takav može dodeliti bilo kome. Njegova uloga je da kastrira, da sankcioniše prirodno, pa zato sâm ne može da bude prirodan. On sam je kastriran, a to Krejven

između ostalog pokazuje i time što svog TV-ubicu portretiše kao visokog, snažnog, ali hromog muškarca, koji zlokobno za sobom vuče svoju desnu umrtvljenu nogu. TV-programi i prizori koji sa njih stižu, a koji nemaju više ništa sa prirodnim, i sami dalje odvajaju od animalne prirode i to prizorima nasilja. A bukvalni prizori nasilja, ako se ostane samo na njima bez prelaska na zakon, na slovo, sugerišu da nešto ne valja. Jer, da očinski autoritet, da ono što sankcioniše i time uređuje čitav civilizacijski poredak, nije devalviran, ne bi bilo potrebe da se kastracija bukvalno uprizoruje. *Šoker*, kao predstavnik jedne mogućnosti shvatanja ovog neposrednog uvida u jednačinu *bog-otac-zabrana-kreacija-ekran*, kao direktno uprizorenje *oca-kastratora*, ili pak *ekrana-kastratora*, svedoči o devalvaciji onog drugog puta kojim se ide kroz tekovine civilizacijskog preobražaja koje su sve proizvodi, kreacije, zabrane, kastracije.

Kao u onoj Benjaminovoj (Benjamin) maksimi, po kojoj nema dokumenta civilizacije koji istovremeno nije i dokument varvarstva. Međutim, stvari tu nikako nisu recipročne, pa ne može svaki dokument ili, uopšte, proizvod varvarstva da bude i proizvod civilizacije. Time ćemo se dalje baviti u ovom tekstu, pa ćemo zato sada da iznesemo njegova dva glavna pitanja: tekovine civilizacija kao tekovine varvarstva (civilizacijski napredak uslovljen simboličkom kastracijom, minimalnim rastojanjem između onoga ko želi i onoga što je željeno), te pitanjem da li je varvarstvo bez civilizacije, ne prethodnik civilizacije, već, konačni proizvod civilizacije kojoj na kraju više ništa drugo nije preostalo da sankcioniše osim sebe same?

2. *Maska bez lica*

Već smo rekli da je ono što sve omogućuje isto što i bog, a da uopšte bude moguće da se sve omogući omogućava zabrana, pa zato bog mora sve da brani da bi bilo čega uopšte bilo. Bog koji sve čini mogućim sam mora da negde bude od svega odvojen, jer bi u suprotnom on sam bio sve, i ništa ne bi mogao da čini, već bi naprosto bio. Bog-otac dakle mora da bude odvojen od bilo čega što je stvorio, mora da pristane da mu sve što je stvorio bude oduzeto. Sad vidimo šta je ono što bog, zapravo, želi: bog želi sve, i sve mu je na dohvat ruke, stvoreno njegovom željom, ali od njega, jednom stvoreno, oduzeto. Bog je kastriran, a svet je ekran na koji bog projektuje svoje želje.

Šta je ono što je kastrirano, odvojeno od falusa, od „same stvari“, a što stvara isti taj falus, ali ga, opet, stvara zato da bi ga kastriralo putem zabrane? To je majka jer, prvo, ona nema falus, ali ga omogućuje. Dete je majčin falus. Taj falus, jednom stvoren, odvojen je od majke i više nije njen. A ni ona nije njegova. Želja za majkom koja sve stvara preslikana je u želju same majke koja nikada ne poseduje ono što je stvorila. Majka ne poseduje svoje dete / majka ne poseduje svoj falus. Kako falus, takođe, ne poseduje majku, pa time biva kastriran, možemo da zaključimo da se falus pojavljuje samo zato da bi nestao ili bar da bi bio kastriran. Ili, ako ovo ne gledamo kao linearnu priču smeštenu u neko mitsko vreme već kao model jedne strukture, zaključićemo da falus uvek već jeste, ali da njegovo *uvek-već-jeste* jeste isto što i *uvek-*

već-jeste-kastriran. Otac je nosilac majčinog falusa sve dok ona od njega ne dobije dete. U svakom slučaju, ona nikad ne poseduje to što je njeno, to što ona proizvodi.

Dolazimo do toga da je bog isto što i majka, ali ne bilo kakva majka, već majka koja je funkcija i koja nema ništa sa *pathosom* kakav joj se obično pripisuje. Zato, bog kao majka koja je stvorila/porodila sve što postoji nema ništa sa majkom-prirodom, velikom majkom iz paleolitskog doba i sl. Paleolitska velika majka naprosto sve daje i ne konstituiše nikakav poredak. Njena lažnost ogleđa se u tome što sve daje a ništa ne uzima, što je nemoguće jer davanje mora da odvoji dato od davaoca i, s druge strane, mora da zaduži primaoca kome dato može da bude dato tj. do-dato samo kao ono što nije imao, i što mu, davanjem tj. do-davanjem postaje višak, teret koji je sada njegov ali koji je od njega odvojen baš zato što ga zadužuje. Bog-majka daje, ali istovremeno do-davanjem obavezno nešto i oduzima time što onoga kome je do-dato zadužuje time što mu je do-dano ono sa čim zapravo ne zna kako da se snađe. Bog jeste majka, ali je majka ništa drugo do kastrirani otac od koga je odvojeno ono što je dao. Kastrirani otac, uzet formalno i uzdignut na nivo opšteg, jeste bog koji kastrira – zabranjuje i time omogućava nešto, ili pak daje i dopušta i time zadužuje. Sama stvar koja je data odnosno do-data gubi se kao bilo kakva izvornost, ako je nje ikad i bilo, tj. ako stvar nije tek regulativno postulirana kao mitska garancija čina zabrane i davanja/do-davanja, pod nivoima ovih simbolnih radnji (simbolnih, ne simboličkih, jer simboličko simbolizuje stvar koja je odsutna pa time uspostavlja stvar kao nezavisnu od govora o njoj, dok simbolno ima stvar kao odsutnu tj. kao nus-proizvod simbolnih činova).

Jedan primer, koji se iz književnosti protegao na film i na pozorište, nam ovo ilustruje. Radi se o *Fantomu opere*, prvo romanu Gastona Lerua (Gaston Leroux) izdatom 1910, a onda njegovim mnogobrojnim filmskim i pozorišnim adaptacijama.³

3 Slavoj Žižek se već bavio lakanovskim čitanjem osnovnih motiva *Fantomom opere* u knjizi *Enjoy your symptom* (Žižek 1992: 113–146), ali tu Žižek *Fantoma opere* koristi kao povod za ilustraciju i za popularizaciju lakanovskog koncepta majčinog falusa i uopšte parcijalnog organa, pa zato za Žižeka nije toliko bitna razlika između fantoma opere i, recimo, čoveka-slona (Žižek 1992: 116). Takođe, majka iz koncepta majčinog falusa u našoj analizi ima jedno specifično značenje (a to je majka-bog) koje ćemo ovde dalje razvijati, dok je u Žižekovoj analizi majka shvaćena uopšteno. Naravno, baš zahvaljujući Žižeku i njegovoj više nego uspešnoj popularizaciji i objašnjenjima lakanovskih koncepta, mi ovde ne moramo previše da se zadržavamo na njima, već možemo putem njih da pokušamo da dođemo do nekih specifičnijih stvari kada je *Fantom opere* u pitanju, te da to što je zadobijeno ovakvom analizom iskoristimo u okviru bavljenja drugim problemima koje razmatramo. Teorijska inspiracija za ovo novo lakanovsko čitanje *Fantoma opere* zapravo je došla preko Badjuove teze koja kaže da je događaj, a događaj je Badjuov ekvivalent Lakanovom realnom, uvek događaj unutar određene situacije (up. Badiou 2005: 210–211). Dok Žižek u svojoj analizi *Fantoma opere* završava tautologijom, „uživanje je uživanje“ tj. „realno je realno“, čime govori da, kada se ima uživanje, odnosno realno, a uživanje tj. realno dobija se kada na scenu stupe čudovišta, onda se značenje, koje je uvek deo situacije, gubi (Žižek 1992: 133). Pristup iz ovog ugla, inspirisan Badjuom, dozvoljava nam da, krenuvši od specifičnog uživanja, specifičnog realnog jedne situacije, ne analiziramo, naravno, sâmo realno, ali analiziramo tu konkretnu situaciju. Dakle, Žižek je naravno u pravu i daleko od toga da se ovde spore njegovi zaključci – zajedno s njim tvrdimo da realno remeti situaciju, kida je, probija je. Ali kada krenemo od čudovišta, od samog realnog, možemo da dođemo do specifičnosti situacije čije je realno u pitanju i da vidimo nešto od te situacije što nismo mogli videti pre izbijanja realnog. To je najosnovnija razlika između ove i Žižekove analize: Žižek u svom tekstu o *Fantomu opere* dolazi do realnog i tu staje, jer je to zapravo i cilj njegovog

Priča je sledeća: fantom opere je, prvo, sujeverje pozorišnih radnika. Da bi mogli da rade svoj posao nesmetano, što znači, da ne budu opterećeni razmišljanjima o tome šta rade i zašto rade to što rade, kod njih na scenu stupa fetišistička logika koja na mesto kompleksnih mreža odnosa (socijalnih, kulturnih, itd.) postavlja jedan lik koji nije zbir svih tih odnosa, već je zabrana da o tim odnosima uopšte i misle. Zašto ovi pozorišni radnici rade to što rade? Zato što je u pozorištu prisutan fantom. Fantoma, naravno, niko nije upoznao, ali kad god se nešto desi, kada prerano padne zavesa ili pak kada predstava doživi nenadan uspeh, onda je za to odgovoran fantom. Fantom sve omogućuje, ali i sve brani. On je sama zabrana time što je fantom, jer fantomi su nešto sa čim se ne može suočiti i što se prepoznaje samo po delovanju, po tragovima, baš kao bog.

Leru portretiše operu kao „društveni mikrokosmos“, u kom postoji visoki stalež – upravnici, operске zvezde, učitelji baleta, pevanja, itd. – i niži staleži, u koje spadaju balerine, tesari, spremačice, ložači, raznorazni drugi majstori. Svi oni žive ili u samoj operi, ili negde nadomak opere, i svi su, pored toga što su u profesionalnim, i u privatnim vezama, bilo prijateljskim, bilo ljubavnim, bilo onim poslovnim koje su se protegle na privatne kao što je, na primer, slučaj sa sobaricama koje se prema operskim zvezdama ili balerinama ponašaju majčinski, itd. Pa kao što normalna zajednica radi kako radi i ima nekog boga kao svoju garanciju, tako ovaj Leruov „mikrokosmos“ ima svog fantoma.

Priča *Fantoma opere* počinje sa ovim opštim skicama, a onda se usredsređuje na pojedinačni slučaj, na slučaj mlade balerine kojoj se obraća glas čiji je nosilac van njenog vidnog polja, a koji joj se predstavlja kao anđeo poslat od strane njenog pokojnog oca da joj pomogne u karijeri time što će da je nauči svemu što joj treba da bi postala operska diva. Taj glas bez tela, koji se predstavlja kao agent upošljen od strane oca nije ništa drugo do „supstrat“ oca, „koncentrovani“ otac, koji se pojavljuje kao simbolični otac. Kako je funkcija oca da obezbeđuje, podržava, ali da to radi zabranom, te kako je funkcija zabrane uvek ta da inicira u poredak, a svaki poredak na svom nultom stepenu jeste rad fundamentalne razlike, ovaj glas bez tela istovremeno mladu balerinu Kristinu podržava, obrazuje je, ali joj i stavlja do znanja da je odvojena od drugog pola time što se isprečuje između nje i njenog prijatelja iz detinjstva. Leru ovu intervenciju funkcije oca opisuje u sceni u kojoj suočava ovaj trio, znači, glas bez tela, Kristinu i njenog prijatelja iz detinjstva, vikonta Raula de Šanjija:

Jedva dišući, popeo se do garderobe i, prislonivši uvo uz vrata jer je očekivao njen odgovor, spremio se da pokuca. Ali mu je ruka zastala i pala. Čuo je MUŠKI GLAS koji je dolazio iz garderobe koji je govorio začuđujuće gospodarskim tonom:

’Kristina, moraš me voleti!’

A Kristinin glas, beskrajno tužan i uzdrhtao, kao da ga prate suze, odgovorio je:

teksta, da se pokaže Lakanovo realno, dok ovaj tekst polazi od realnog i vraća se na situaciju imajući u vidu njeno realno, kako bi onda sa te situacije prešao na jednu drugu, ovoj prvoj srodnu situaciju, i analizirao je preko iskustava zadobijenih u analizi prve.

’Kako možeš da kažeš tako nešto? KADA PEVAM SAMO ZA TEBE!’⁴

Mladom vikontu ruka pada kada čuje muški glas kome se njegova voljena zaklinje na vernost. Čerka, bez sumnje, pripada ocu, ne pravom, već funkciji oca, sve dok je mladi princ, ili u ovom slučaju vikont, ne iščupa iz kandži očinskog autoriteta. Zabrana, kastrirajući čin, projektuje se na situaciju u kojoj figuriše posedovanje. Očinski autoritet, glas bez tela, poseduje čerku, i time joj sprečava da se prepusti mladom vikontu, a mladi vikont, istovremeno kada postaje svestan polne razlike, zabrane da priđe devojci koja je oličena u muškom glasu, postaje svestan i klasne razlike:

Raul se naslonio na zid kako ne bi popustio pod bolom koji ga je ophrvao. Njegovo srce, koje kao da mu je zauvek bilo oduzeto, vratilo se u njegove grudi i počelo glasno kucati. Čitav hodnik je odjekivao od njegovog kucanja i Raulu se činilo da će ogluveti. Pomislio je, ako njegovo srce nastavi da pravi toliku buku, sigurno će ga čuti unutra, otvoriće vrata i mladić će se naći u sasvim nedoličnoj situaciji. Kakva situacija za jednog Šanjija!⁵

Vikontovo srce pojavljuje se kao organ nad kojim on nema kontrolu, a istovremeno sa shvatanjem da nije u stanju da kontroliše taj vitalni organ, on shvata i da ga ta situacija dovodi pred njega samog, pred sopstveni identitet. Glas bez tela jasno povlači granice, između Kristine i vikonta, između polova i klasa.

Glas bez tela koji zaposeda Kristinu nije posednik već je samo posedovanje. Kao takvo, ono neminovno upućuje na klasne razlike, koje se očitavaju preko toga ko šta, ko i koliko poseduje. Kod Lerua, tek posle isplivavanja klasne razlike, pojavljuje se polna, kao ona koja je ilustracija klasne: ženu neko poseduje, a neko drugi želi da je prisvoji, pa se žena tu pojavljuje tek regulativno, kao ono što figuriše u odnosima posedovanja koji su primarni u odnosu na razliku *muško-žensko*. Kako Lakan kaže, „žena ne postoji“. Očinska funkcija je tu pre svega da uspostavi klasne, pa tek posredno polne razlike. Uređenje koje se uređuje intervencijom oca uređuje se preko toga što neko poseduje više a neko manje. Neko postaje svestan svog identiteta, kao vikont de Šanji kod Lerua, tek kada mu se na putu ispreči prepreka koja ga sprečava da nešto poseduje. Ali ta prepreka ne sme da bude stvarna, već mora da bude simbolna.

Ako je stvarna i očigledno prisutna, onda se na nivou principa ništa ne uređuje, pa je uređivanje postignuto tek privremeno; ono nije nužno i zato je isto kao da ga nikad nije ni bilo. Da bi se uređenje postiglo na opštem nivou, potrebno je da ono što kastrira bude fantomsko, da bude glas bez tela, da u pitanju bude sâmo sprečavanje da se nešto poseduje, a ne neko *ko* sprečava posedovanje.

O fantomu kao o glasu bez tela svedoči jedna spremačica:

(...) Ima muški glas, tako lep muški glas! Evo šta se obično dešava: Kada dođe u operu to je obično usred prvog čina. Tri puta tiho pokuca na vrata lože _____ broj pet. Možete misliti koliko sam bila začuđena kada sam prvi put čula ta tri

4 Leroux 1987: 30.

5 Leroux 1987: 31.

kucanja iako sam znala da nema nikoga u loži! Otvorila sam vrata, oslušnula, pogledala – nikog nigde! A onda sam čula glas kako kaže ‘Gospođo Žil’ – moj pokojni muž se zvao Žil – ‘stoličicu za noge, molim’. Ako dopuštate, moram da kažem da sam bila sva van sebe. Ali glas je nastavio ‘Nemojte se plašiti, gospođo Žil, ja sam duh opere!’ Glas je bio tako mek i ljubazan da se skoro uopšte nisam plašila. GLAS JE SEDEO NA STOLICI U UGLU, DESNO, U PREDNJEM REDU.⁶

Međutim, fantom se, posle nekog vremena, ipak pojavljuje, i to nas dovodi pred novi problem. Fantom odvodi Kristinu iza ogledala, iza kog se prostiru katakombe koje vode duboko ispod zgrade opere, i njena prva reakcija na uprizorenje fantoma, koji je do tada bio glas bez tela, a sada je neko ko ima i telo i prostor koji to telo naseljava, sasvim je logična:

Kad sam otvorila oči još uvek smo bili okruženi mrakom. Lampa, položena na zemlju, osvetljavala je penušavi bunar. Voda koja je prskala iz bunara najednom je nestala ispod poda na kom sam ležala glave položene na koleno čoveka ogrnutog crnim plaštom sa crnom maskom. Umivao je moje slepoočnice svojim rukama koje su mirisale na smrt. Pokušala sam da ih odgurnem i pitala ‘Ko si ti? Gde je glas?’ Jedini njegov odgovor bio je uzdah.⁷

Tamo gde je bio glas bez tela pojavljuje se nema prilika u crnom koja miriše na smrt. A ispod maske koju fantom nosi pojavljuje se nakazni prizor:

Njegove oči su toliko duboko smeštene da se jedva mogu videti fiksirane zenice. Vidiš samo dve crne rupe, kao u mrtvačkoj lobanji. Njegova koža, rastegnuta preko kostiju kao koža na bubnju, nije bela već ružno žuta. Njegov nos jedva da je vredan pomena, jer se skoro uopšte ne vidi iz profila; ODSUSTVO tog nosa je užasno za VIDETI.⁸

Ili, kako jedan titl iz filmske verzije *Fantoma opere* snimljene 1925. kaže: „Njegov nos – tamo nema nosa!“

Kada se pojavi onaj ko je nosilac glasa bez tela, on se pojavljuje kao pojava vlastitog nedostatka. Leru velikim slovima piše „odsustvo“ koje se odnosi na fantomov nos da bi ovo podvukao. Titl iz nemog filma jasno govori o tome da se radi o nedostatku: „njegov nos“ – dakle, ono što se pojavljuje, pojavljuje se u sledećem delu rečenice, u „tamo nema nosa“, kao nešto čega nema iako je prethodno predstavljeno. „Njegov nos – tamo nema nosa!“ opisuje kastraciju, kada se tamo gde se očekuje nešto pojavi ništa; ono što je prisutno je odsustvo a ne prisustvo. Ne pojavljuje se neko ko

6 Leroux 1987: 60.

7 Leroux 1987: 160.

8 Leroux 1987: 11.

posедуje mladu Kristinu, već se pojavljuje sam nedostatak onoga ko bi je posedovao. Taj nedostatak se ovde pojavljuje materijalno. Nakazni Erik, fantom pariske opere, pokazuje šta bude kada se otelotvori simbolni mandat. Umesto anđela muzike, umesto fantoma koji magično prolazi kroz zidove, nalazimo nešto nalik na čarobnjaka iz Oza, nekoga ko uz pomoć dima i ogledala, maski i kostima, simulira fantastično biće. Ali za razliku od *Čarobnjaka iz Oza* gde se iza zavesa otkriva simpatični prevarant, pa se čitava fantastična priča slama i spušta na jedan ateistički, zdravorazumski nivo, sa *Fantomom opere* je slučaj sasvim drukčiji, jer tu se ne uprizoruje stvarnost iza fantastičnog, već se uprizoruje sam višak stvarnosti koji, iako materijalno prisutan, jeste fantastičan. Monstruozni Erik nije lik iz svakodnevnog sive stvarnosti, već je grozomorna figura otelovljenja nedostatka, figura koja je višak pridodat stvarnosti baš zato što materijalno otelovljuje manjak. Nakazni Erik, fantom opere, jeste manjak koji je otelotvoren i dodat kao višak operi, koji još i aktivno – putem svog prisustva – operi manjka.

A opera čiji je višak fantom koji otelotvoruje njen manjak nije bilo koja: radi se o Garnijeovoj (Garnier) operi sagrađenoj nad katakombama koje su služile kao mučionice za vreme Francuske revolucije iz 1848., izgrađenoj u okviru projekta obnove Francuskog carstva koju je inicirao Napoleon III. Francusko-pruski rat osiromašio je zemlju, a klasne napetosti, preostale uprkos slomu revolucije, samo su se uvećavale. U tom smislu, fantom opere kao onaj ko dodaje manjak spektaklu kakav je opera, a opera je oličenje buržoaskog života tog vremena, pogotovo kao onaj ko deluje iz katakombi izgrađenih za vreme revolucije, lako – čak prelako, dodali bismo – da se videti kao revolucionarni potencijal koji vreba iz prikrajka.

Ovde nailazimo na onaj lik koji populistička levica voli: buržoazija se pravi da je sve u redu, zabavlja se u operi, doteruje se za izlaske, pretvara se da klasne napetosti ne postoje, ali one jesu tu i izranjaju iz mraka u koji su bile potisnute i nasilno pred nos buržoazije postavljaju „samu istinu“. Fantom opere, kao eruptivno izbijanje potiskivanog, u tom smislu, upravo je ono što se na prvi pogled čini: on sam nosi masku u svetu koji je ništa drugo do šminka i maska, a otkrivanje njegovog nakaznog lica ispod maske istovremeno je i otkrivanje nakaznog, pravog lica buržoazije.

Da li u tome ima ičega subverzivnog po dominantni poredak? Ukazivanje na lice iza maske, upućivanje na nasilje koje je u srži naoko mirnog poretka pre podržava taj i takav poredak nego što ga subvertira. Nasilna intervencija prosto zamenjuje oslabljenu simbolnu strukturu jednog poretka i ništa više. Tamo gde simbolni autoritet posustaje, nasilje uskače da bi podržalo vladajuću konstelaciju. Kada se ruše simbolne koordinate jednog sistema, onda ukazivanje na neku mračnu, nasilnu, nakaznu istinu iza nekih „sedam velova“ ne radi ništa drugo nego pacifikuje situaciju. Primeri za ovu tvrdnju svakodnevno nam pristižu: aktivisti neprestano ukazuju na zločine, na nasilje koje država tajno sprovodi, na zagađivanje i sl., ali to ukazivanje samo ojačava poredak protiv kog se ovi naizgled bore, jer svaka zajednica je, makar na nivou mitskog, zasnovana na nekom primordijalnom zločinu, na nekom „pra-jezgru“ koje čini puko nasilje. Ukazivanje na samu istinu ispod maske ne dovodi do bilo čega drugog osim

do ciničnog sleganja ramenima onih koji su na vlasti, koji onda govore da su „uradili ono što je moralo biti urađeno, makar se to mnogima ne sviđalo“.

Drugi problemi takođe iskrsavaju sa ovim motivom „pravog lica iza maske“, čak i u slučaju kada se ne radi o primordijalnom jezgru nasilja neke zajednice. Fenomen fantoma opere u popularnoj kulturi da se pratiti kroz njegove preobražaje u javnoj percepciji, od mračnog, nasilnog, nakaznog i pre svega zlog lika, sve do – istina nakaznog ali – osećajnog, simpatičnog i nesrećnog lika zbog toga što ga niko ne razume. Primer je TV serija *Fantom opere* iz 1990. gde fantom postaje ljubimac ljubitelja kulture, unakaženi ljubitelj muzike koga zavedene, nekulturne mase ne razumeju. Ako je fantom opere prvo bio pravo lice buržoaskog poretka, nakazno lice, lice nasilja, on je u poslednjih nekoliko decenija postao individua od mase izuzeta svojim prokletstvom, nakaznim licem, ali i visokim stepenom kulture. Tu leži dvostruka zamka onoga što Alen Badju (Alain Badiou) formuliše kao „predstava bez reprezentacije“⁹: s jedne strane, ono što je predstavljeno u nekom poretku a što nije reprezentovano, što, dakle, „nema svoj glas“ u javnosti (a javnost je uvek polje ovog drugog predstavljanja, reprezentacija) pojavljuje se kao „tajna istina“ koja može samo i jedino da pruži garanciju poretku kom pripada, a s druge kao partikularni interes jedne grupe koju vladajući poredak zapostavlja (što onda obavezno znači da je obraćanje koje se tu vrši obraćanje tom poretku, priznavanje tog poretka kao onoga kome treba skrenuti pažnju, koji je inače dovoljno dobar, samo što mu pažnja nije usmerena na baš sve na šta bi bilo poželjno obraćati pažnju).

Fantom opere, kako smo videli, uređuje društvo, svojim intervencijama uspostavlja razlike, stoji na putu onih koji prolaze kroz proces subjektiviranja kao izazov sa kojim oni moraju da se suoče kako bi se subjektivirali kao subjekti jednog uređenog društva. Na kraju priče, fantom dobrovoljno umire, a Kristina i vikont de Šanji odlaze zajedno u novi život; suočavanje se odigralo, subjekti su subjektivirani i mogu da nastave da žive mirno i srećno. U međuvremenu, rešile su se mnoge stvari: na primer, vikontov stariji brat, grof de Šanji, koji se protivio vezi njegovog brata sa „devojkom iz naroda“, dakle, predstavnik tradicionalističke, aristokratske struje, završio je mrtav, ubio ga je fantom koji je time pomogao mladom paru da uđu u novo doba, kapitalističko, liberalno, kom tradicija, kao u ovom slučaju, itekako smeta. Klasne razlike, koje su bile na snazi, nisu nadvladane već su pacifikovane ovim brakom, a fantom i stariji brat vikonta de Šanjija ispunili su svoju ulogu „iščezavajućih posrednika“, zmajeva iz bajki koji moraju biti savladani na putu odrastanja. Zato greše oni koji fantoma opere hoće da posmatraju iz ugla motiva pravog lica iza maske. On, kada se tako posmatra, nije ništa drugo do ovaj zmaj iz bajke koji se, tradicionalno, prevazilazi time što se njegovom nasilju nasilno stane na kraj, što se ubije čudovište da bi se moglo dalje živeti, ili se, postmoderno, čudovište sažaljeva, prikazuje kao simpatično, i onda mu se, u skladu sa tim, milosrdno, na ovaj ili na onaj način, skraćuju muke. Nikakva specifičnost fantoma opere u takvoj analizi ne dolazi do artikulacije.

9 Badiou 2005: 206.

Fantom opere nije isto što i zvonar Bogorodičine crkve u Parizu. Od Kvazimoda ga ne razlikuje samo profinjenost i strast za umetnošću, već nešto mnogo više. Fantom se, takoreći, „skriva na otvorenom“ time što se na pola priče uvodi njegova nakaznost i što se time skreće pažnja na lice iza maske. Ovim se ne tvrdi da je nakaznost iza maske bezrazložna – daleko od toga, ona ima svoju funkciju. Ali ona može do kraja da ispuni svoj potencijal tek preko maske. Kako kaže Ranko Munitić u *Čudovištima koja smo voleli 2*: „Takva »dvoličnost«, odnosno udvostručena fizionomija duplira i emotivni naboj gledaoca: strašno je već videti te dronjke ili odlive od tvrdih materijala koji kao kapuljača gubavca zastiru trulež svakom tuđem pogledu...“¹⁰ Nakaznost je tu da bi obezbedila masku, a maska je ono što je kod fantoma opere najbitnije.

Pomenuta ekranizacija *Fantoma opere* iz 1990. ne prikazuje fantomovo lice, već se kamera smešta iza njegovih leđa kada ovaj skida masku. Takav postmoderni čin hoće da kaže da svako ima svoje specifične najstrašnije slutnje, pa je najbolje da svako zamisli ono što je njemu lično najstrašnije umesto da vidi nešto što mu autori filma serviraju. Sama stvar tu izostaje; to je ono što je u tom činu postmoderno. Ali kada stvar ovako biva izostavljena, onda nje kao da ni nema. Na to ovaj film računa, jer ne bi mogao da prikaže svog simpatičnog fantoma da se stvar jasno pojavila. Kad se stvar ne pojavi, onda ostajemo uskraćeni za važnost maske u odnosu na stvar koju maska skriva. Kada se stvar ne pojavi, onda je tek naznačen, ali ne i dovoljno ispitan, motiv istine ispod vela (koji služi da bi se, da tako kažemo, „maskirala sama maska“, jer se do maske ne može doći neposredno). Zato je bitno da se stvar pojavi, da se nakazno lice fantoma ukaže i da se do kraja ode sa predstavljanjem fantoma kao otelovljenja nasilja kakvo on jeste. Kad se fantomovo lice ne pokaže, onda nam se tek iz prikrajka govori o padu simbolnog autoriteta, jer je taj pad baš pad u ovo materijalno, telesno, bolno, nasilno. Ako fantom nije tek nematerijalni duh, onda se mora ići do kraja, jer se u protivnom, izostavljanjem ovih bitnih elemenata ili smanjivanjem naglaska, laže o važnosti maske; tek kada imamo grozomorno lice, možemo da se bavimo maskom koja ga je sakrivala. Kada Kristina pita „Gde je glas?“ to znači da je glas nestao i da se pojavilo telo, i da je to telo višak koji izmešta čitavu raniju perspektivu ovim dodavanjem telesnosti. Ako se ne pokaže telesnost, gubi se osvrt na problem pojavljivanja telesnog tamo gde je bio glas bez tela. Jer ta telesnost ne bi bila toliko užasavajuća da nije bilo glasa koji ju je skrivao. Da nije bilo maske, samo nakazno lice ne bi iznenadilo koliko iznenađuje.

Dolazimo do toga da nije strašan izostanak sam po sebi već je strašno nadoknađivanje koje izostanak čini većim. Glas koji nema telo, senka koja na trenutak pretrčava preko zida, čitava plejada maski koju nosi nakazni Erik, zatim Erikova opera koju on komponuje u katakombama a koja se zove *Don Huanov trijumf* (a Erikov Don Huan trijumfuje ne kada nekom drugom otme ženu, već kada, maskiran, samome sebi preotme ljubavnicu), jesu niz nadoknada, podvostručavanja kojima nakazni fantom hoće da se osigura. Upravo to preterivanje u osiguravanju jeste ono što vodi do monstroznosti fantoma opere. Fantom je po poredak subverzivan ne zato što je

10 Munitić 1997: 25.

nakazan ispod maske, već zato što se osigurava još više od proseka u tom društvu; on je tim maskiranjem „operskiji“ od same opere u koju zalazi nakićena buržoazija.

U čuvenom mjuziklu Endrjua Lojda Vebera (A. Lloyd Webber), kada fantom Kristinu prvi put dovodi u svoje katakombe, on je suočava sa njenom mehaničkom replikom. Prvo je fantom bio samo glas, nosilac očinskog mandata, a onda ne samo da se sam uprizorio, već još povrh toga samoj Kristini uprizoruje nju samu u idealnom obliku. Suočena sa svojim idealnim „ja“, Kristina pada u nesvest. Otelovljenje super-ego projekcije ne može da uradi bilo šta drugo do da izazove kratak spoj kod onoga pred kim se pojavilo. Fantom ne samo da Kristini nadoknađuje oca, već joj čak nadoknađuje nju samu. Čin simbolne kastracije koju fantom sprovodi nad Kristinom i vikantom ne odigrava se preko uskraćivanja, već baš preko ovakvog preteranog nadoknađivanja. Fantom, koji je manji od samoga sebe, u smislu da je onaj kome nešto nedostaje, pred Kristinu stavlja ono što je više od nje i time uzrokuje kod nje manjkavost, nedostatnost. Fantom, kao super-ego pritisak, kao onaj ko nije neko ko je dorastao zahtevima koje sam postavlja, ali ko ih svejedno nesmetano postavlja i ko ih postavlja baš zato što im sam nije dorastao, kao kastrirani kastrator, pojavljuje se ne kao primordijalni otac čiji je posed neograničen, već kao neko ko sprovodi u delo funkciju majke koja sama nema falus ali koja izaziva i kastrira izazivanjem. Zato se u Lojd Veberovom mjuziklu stavlja akcenat na lik madam Žiri, stare balerine koja manje-više iz prikrajka upravlja svime što se u operi dešava. Ona je, u ovoj verziji, neko ko je nakaznog Erika doveo u operu, ko je majčinski udomio Erika i ko mu je predstavio svet maski kao svet rešenja, ko mu je pokazao da je maska nadoknada koja može da nadoknadi manjak.

Fantazija o nadoknadi je fantazija o celini, a celina koje je sve deo, na fantazmatskom nivou, jeste sama majka. Majka je ono što fantazira o nadoknadi i što plasira fantaziju o nadoknadi kako bi plasirala fantaziju o sebi, kako bi sebe mogla da kao vidi kao onu koju drugi žele. Na jednom drugom nivou, na onom od kog smo krenuli na početku ovog dela teksta, vidimo da bog mora da ima sebe istovremeno i kao boga, ali i kao vernika koji veruje u njega kako bi sam bog verovao u sebe kao boga-kome-ništa-ne-nedostaje. Bog-sin je upravo to, ona strana boga (ili ova strana, ovostrani bog) koji veruje u onostranog kako bi onostrani imao fantaziju o sebi kao o postojećem celovitom. Badjuovskim rečnikom, bog-otac je predstavljen i reprezentovan:¹¹ predstavljen je a da nije reprezentovan¹² kao bog-sin, a reprezentovan je a da nije predstavljen¹³ kao sveti-duh. Kad ova tri Badjuova koncepta primenimo na fantoma opere, vidimo tri fantoma opere:

- fantom opere kao predstava koja je reprezentovana (fantom postoji negde u hodnicima ispod opere, predstavljen je kao mračni lik koji ponekad iz njih dolazi u operu, a reprezentovan je kao lik koga plasira fetišistička logika operskog mikrokosmosa kako bi se preko njega svi odnosi i sva dešavanja

11 Badiou 2005: 99.

12 Ibid.

13 Ibid.

objasnili);

- fantom kao predstava koja nije reprezentovana (bogalj, nakaza, potlačeni, ukleti, nepriznati kompozitor);

- fantom kao reprezentacija bez predstave (glas bez tela, senka, maska).

Fantom kao predstava koja je reprezentovana naprosto služi da se održi *status quo*; fantom kao predstava koja nije reprezentovana vodi ili do traženja priznanja od vladajućeg poretka ili do nasilnih intervencija koje podržavaju poredak, pa se radi o lažnoj alternativi; fantom kao reprezentacija bez predstave je apstrakcija nepovratno otuđena od pojedinačnog i jedina ima univerzalistički potencijal.

Fantom kao glas bez tela, kao senka, kao pismo koje se niotkuda pojavljuje, kao plastična ili krpena maska, jeste posedovanje bez posednika o kom je ranije bilo reči, jeste „kondenzovana“ intervencija koja uređuje. Mladen Dolar o glasu koji nema glasnika piše u tekstu u kom analizira komunističke diktatore, koji sprovode „opštu volju“ i koji nisu oni koji govore svojim glasom, već glasom svih.¹⁴ Fašistički diktatori, opet po Dolaru, govore svojim glasom, glasom velikog vođe, harizmatičnog pojedinca, pa oni potpadaju pod model predstavljenoga koje nije reprezentovano ali hoće da bude (preko osvajanja ili neke druge borbe za priznanje).¹⁵ Naravno demokratija, za koju se kaže da radi i u interesu svih ali i svakoga posebno, jeste model u kom je reprezentovano ono što je predstavljeno, ali se iz ovog modela vidi da se radi o kontinuitetu u odnosu na model u kom ima predstave a nema reprezentacije, dok tek model reprezentacije bez predstave unosi pravu neravnotežu u poredak. Fantoma opere ne čini kompatibilnim sa revolucionarnim diskursom to što je, kako smo rekli, on pravo lice nakaznog društva, niti to što je nepriznat i bori se za priznanje, već upravo ova distanca od sebe samoga putem odvajanja njegovog glasa od njega, ili putem maske koja je deo njega, ali deo koji nije njegov, već štrči kao nikad dovoljno uklopljena nadoknada.

Iz ovog ugla možemo da vidimo da je Erikovo nakazno lice koje se prethodno pojavljivalo kao „pravo lice iza maske“ zapravo samo još jedan višak, još jedna nadoknada koja neuspešno nadoknađuje – šta? Pa, nadoknađuje odsustvo maske.

3. Kad nam pokažu boga...

U svojoj knjizi *Uvod u fantastičnu književnost* Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov) diferencira fantastično, čudesno i čudno. Čudno je ono što je naprosto malo verovatno ali se ipak dešava unutar zakonitosti svakodnevnog sveta,¹⁶ kao na primer žablja kiša, koja kada se desi izgleda kao da su nekakve natprirodne sile na delu, ali posle malo bavljenja ovim fenomenom lako zaključujemo da ničeg natprirodnog tu

14 Dolar 2006: 117.

15 Ibid 116.

16 Todorov 1987: 49.

nije bilo. Čudesno je kada se bez ikakve sumnje pojavljuju natprirodne sile,¹⁷ kao što su nimfe, bogovi, duhovi, vampiri, goblini i sl. Fantastično je, pak, ono što održava nevericu u nužnost zakonitosti po kojima realnost funkcioniše.¹⁸ Fantastično je ono što čini rupu u realnosti a da ne uspostavlja novu realnost, kao što je slučaj sa čudesnim, gde se jedna realnost, ova svakodnevice, prosto zamenjuje nekom božanskom ili demonskom realnošću. Fantastično svedoči o pukotinama u realnosti. Tako, uopšte nije čudno da Todorov završava knjigu govoreći da je fantastično kao književni žanr danas zamenjeno psihoanalizom.¹⁹ Iako nigde poimence ne pominje Žaka Lakana, Todorov pod svojim „fantastično“ podrazumeva isto ono što Lakan podrazumeva pod „realno“. Realno kod Lakana nije ništa podležuće u odnosu na svakodnevnu realnost, ne radi se o istini iza vela privida, već se radi o čvorištima, o pukotinama u samoj realnosti, zbog kojih realnost nema garanta i ne može da koincidira sa samom sobom.

Fantom opere je fantastična priča *par excellence*. Neprestano do-davanje realnosti koje fantom sprovodi probija samu realnost. Na primer, u jednoj sceni u kojoj vikont de Šanji prati Kristinu koja odlazi na grob svog oca, njih dvoje prolaze pored mesta na kom se nalaze kosturi, izvađeni iz grobnica radi premeštanja grobova. Najednom, jedna od lobanja otvara oči. Ispostavlja se da je u pitanju nakazni Erik, ali ništa ne garantuje da Erik ipak nije neko stvorenje s onog sveta, mada ništa ni ne potvrđuje da jeste. Kako priča odmiče, ovakve ambivalentne scene postaju učestalije. U sceni bala pod maskama pojavljuje se figura koja predstavlja crvenu smrt iz Poove (Poe) priče i svi se dive majstorski napravljenom lobanji. Nigde se ne kaže da je to stvarno maska, ali se ne kaže ni da je to pravo Erikovo lice, pa se fantastično ovde ne dovodi u vezu sa natprirodnim svetom već sa perspektivom iz koje se nešto posmatra i iz koje se posmatrano razumeva. U Lojd Veberovom mjuziklu, u sceni probe opere koju je fantom komponovao i onda naložio upravicima opere da je stave na repertoar, klavir odjednom počinje sam da svira, a trupa koja je pre toga haotično odugovlačila sa početkom probe, kao hipnotisana, uopšte se ne čudeći tome što je klavir počeo sam od sebe da svira, počinje da peva atonalnu muziku koju je komponovao Erik. Iako svi znamo da postoje mehanički klaviri ovo odsustvo čuđenja svedoči o tome da nešto sa ovom situacijom nije u redu, da situacija nije celovita. U Veberovom mjuziklu fantastične stvari bivaju još nakadno istaknute genijalnošću scenskog i narativnog predstavljanja.²⁰ Tako, publika koja je došla da gleda i sluša ovu predstavu sve vreme

17 Ibid 58.

18 Ibid 46.

19 Ibid 164.

20 Ovde se misli na produkciju Harolda Prinsa (Harold Prince) koja se, nepromenjena, igra bez prekida od 1986. na ovamo. Svega nekoliko produkcija Veberovog *Fantoma opere* odstupaju od Prinsove režije i ta odstupanja nisu ni malo beznačajna: produkcija u Las Vegasu obogaćena je novim specijalnim efektima i kulisama, ali je izvedba za oko četrdeset minuta kraća od standardne, a skraćena su se obavila na uštrb priče; varšavska i budimpeštanska produkcija su osiromašene za efekte i kulise. Tako dolazimo do „evropskog“, „američkog“ i „istočno-evropskog“ *Fantoma opere*: ova predstava u bivšim socijalističkim zemljama izvodi se bez većine efekata i kulisa, ali kako oni nikako nisu spoljašnji inherentnoj logici komada, tu se pokazuju granice preko kojih nikako ne može da važi ono da je „bitna priča a ne efekti“ (a nije problem u tome što prosto nemaju novca, već u tome što nemaju novca ili ga ne ulažu a hoće da

je bačena u ulogu saučesnika, glumca. Sama publika se udvaja. S jedne strane, to je prava publika, ljudi koji su stvarno došli da pogledaju predstavu, s druge, oni igraju sami sebe kada ogroman kristalni luster krene da se diže sa pozornice i završi iznad njihovih glava, ili kada se na pozornici igra predstava u predstavi, pa publika igra publiku koja tu predstavu u predstavi posmatra. Na nivou dramaturškog razvoja, a dramaturgija je u tom mjuziklu u tesnoj vezi sa muzikom, takođe se ispostavlja jedan fantastičan koncept: glavna tema uz koju se pevaju stihovi koji sadrže reči: „fantom opere“ pojavljuje se četiri puta. Kada se tema pojavi prvi put, peva se „Fantom opere je tu, u mom umu!“ čime se sugerije lično, partikularno, pa je moguće da se nekom samo pričinjava da je fantom tu. Drugi put kada se glavna tema javlja, peva se: „Nema fantoma opere!“ pa je jasno da neko pokušava da stvari sagleda objektivno kroz negaciju subjektivnog, da odustane od ličnih impresija. Treći put glavnu temu peva sam fantom: „Ja sam tu, fantom opere!“ Dešava se kratki spoj – ono što je bilo subjektivno, lično, nekakva nedohvatljiva stvar iz nečije uobrazilje, najedanput progovara. Četvrti put čujemo hor kako peva „On je tamo, fantom opere!“ ali se hor polako udaljava pa je jasno da iako su umislili da mogu da pogode samu stvar, fantoma, oni promašuju. Hor se gubi, zaluta negde, a fantom ostaje sam na sceni, pokriva se plaštom a kada se plašt podigne, ispod njega se nalazi samo bela plastična maska.

Sa maskom, dolazimo i do statusa žene u *Fantomu opere*. Rekli smo već da je žena u ovoj priči nešto što se pojavljuje kao proizvod odnosa posedovanja. Ona zapravo maskira te odnose, ispostavlja se kao maska koju ti odnosi proizvode. Međutim, žena kao maska, kao višak, a ne kao neko ko ne dolazi do glasa i kome se glas mora obezbediti u parlamentarnoj demokratiji, jeste žena koja je iznad odnosa moći, isto kao i maska. Nije da nema stvari na početku, odnosno da nema žene pre svega ovoga; ima je, ali se svaka stvar mora pojaviti dva puta, mora se potvrditi. Nje ima na početku, ali ona nestaje i pojavljuje se kao proizvod ovih odnosa kao da je nikada ranije nije bilo. Pojavljuje se u reprezentaciji, a nestaje njena predstava. Dalje, ona ne može da poseduje svoj proizvod jer proizvod nju potvrđuje kao nekoga ko stvara samu sebe i ko ne da ne koincidira sa samom sobom u tom samostvaranju, već se udvaja: žena-majka proizvodi sebe kao želju za sobom i baš tu proizvodi i rasep u sebi. Što više pokušava da se nadoknadi, to je rasep veći. Kao što bog želi sebe kroz onoga ko veruje u njega / kao što majka želi sebe celu kroz fantazmu o njenoj celini. Mi želimo majku/boga koja/i želi sebe jer želimo uređenje. Nije dovoljno samo da želimo uređenje, već moramo da želimo uređenje koje želi sebe. Kada želimo ekran, samu stvar koja nam sve pruža, ali nas i od svega odvaja, želimo boga, majku koja

postave ovakav pozorišni spektakl; nova istočno-evropska viša klasa nastala posle pada komunizma za što manje novca hoće da se pokaže kao ravna srednje-evropskoj ili američkoj, a kada kao u ovom slučaju to preko čega se dokazuje izgleda loše, onda se krije iza fraza o „duhovnosti nasuprot glamuru“, „priči nasuprot efektima“ i sl.); američka, lišavajući se uporišta koje su efekti imali u priči ostala je na pukom poziranju sa skupim efektima; samo je evropska od početka pa do danas imala i zadržala kako priču tako i efekte, ali je samosvest o toj očiglednoj prednosti počela da plaća sve lošijim nastupom glumaca, koji iz generacije u generaciju sve više naginju ka lošem pozorišnom *pathosu*, ka samozaljubljenj, neutemeljenoj, ispraznoj patetici u svojim interpretacijama *Fantoma opere*.

želi sebe, ali koja sebe želi baš kroz nas. Zapravo, želimo da budemo instrument želje, želimo tuđu želju. Pitanje koje se ovde nameće je, naravno, kako, na koji način želimo da bog želi sebe kroz nas?

Mi možemo da želimo drugoga koji može sebe da želi kroz nas tako što ćemo ga uprizoriti i zadati mu zadatak da nas kažnjava i da nas tako od sebe uvek gura i time uvek ostane za nas nedohvatljivi predmet želje. Na praktičnom, svakodnevnom nivou svakako postoje ambivalencije pa čak i nesumnjivost u pogledu svrsishodnosti njihovih aktivnosti, ali na nivou libidinalnog investiranja sigurno je da baš to rade aktivisti koji žele drugoga kao državu koja se zasniva na nekom primordijalnom nasilju, koji upozoravaju na nepoštovanje ljudskih prava, totalitarizam, terorizam, neofašizam i sl. Oni, na nivou libidinalne ekonomije, otelovljuju figuru oca, nedostatak simbolnog autoriteta nadoknađuju neposredno „jasnom i prisutnom opasnošću“ koju smeštaju ispred sebe. Ali tako nešto kao zamena simbolnog autoriteta koji na okupu drži civilizaciju ne može da traje, već se vrlo brzo troši, jer onaj ko prihvata na sebe da postane otelovljenje *drugoga-koji-sebe-želi-kroz-druge*, a to su teroristi, desničari, navijači na sportskim takmičenjima, kriminalne grupe uopšte, ili pak represivna država u nekim slučajevima, sami sebe žele kao željene i zato što sami sebe žele ne mogu od bilo koga da traže da ih želi, pa time razaraju strukturu želje koja je uvek želja drugoga. A sa izostankom želje izostaje i svet, jer želja obezbeđuje koordinate koje čine stvarnost.

Kao u romanu *Crveni zmaj* Tomasa Harisa (Thomas Harris), poznatom po tome što se u njemu prvi put pojavljuje Hanibal Lektor, u kom Frensis Dolarhajt, još jedan serijski ubica, želi da bude željen pa ubija čitave porodice i smešta ih u krug oko sebe i pretvara se da je željen i onda baš zato što mu je jasno da su ovi mrtvi, da se lišio ovih koji bi ga mogli želeći, ne uspeva da bude željen.²¹ Nije tu u pitanju osećaj krivice zbog toga što je počinio zločin, niti neka humanistička pouka o nužnosti „bližnjega svoga“; tu se radi o formalnim zahtevima koji se moraju ispuniti kako bi mehanizam želje funkcionisao. Dolarhajt tone u ludilo, gubi svaku vezu sa stvarnošću, jer želi sebe željenog i želi da ga drugi žele kao nekoga ko sebe želi kroz njih. Pri tom, ne uviđa da drugi njega stvarno žele kao onoga ko sebe želi kroz njih. To je neizbežna tragična ironija: iako on želi da ga oni žele kao onoga ko sebe želi kroz njih, baš zato što to želi, on nije u stanju da vidi da ga oni žele kao takvog, jer je zbog nedostatka svog drugog na kraju za njega postalo nemoguće da želi, a samim tim i da se orijentiše u stvarnosti i uvidi šta se zbiva.

Kriminalne grupe obavljaju posao u teškim trenucima nestašice simbolnog autoriteta prihvatajući da žele sebe kao željene od strane drugih, ali za to i oni i svi ostali plaćaju cenu jer ono što se ovako, na silu htelo spasiti, još brže tone. Kriminalci bukvalno odgovaraju na želju za drugim koji želi sebe putem drugih, i to uvek rade u

21 U Dolarhajdovim žrtvama prepoznamo figuru *homo sacera*, osobe lišene svih prava, svih simbolih veza, svedene na goli život iz istoimene Agambenove (Giorgio Agamben) knjige (Agamben 1998), jer iz perspektive gospodara nije bitno da li je *homo sacer* živ ili mrtav. Iz perspektive naše analize *homo sacer* se pojavljuje tek kao onaj fantom opere sveden na nakazu, na predstavu koja ne dobija svoj glas, predstavnika, u dominantnoj reprezentaciji.

ime uspostavljanja nekog reda, nekog poretka, jer da to žele diktira im kako njihova tako i tuđa želja koja želi da se poredak „zašije“ na mestima na kojima je počela da puca simbolna mreža koja ga drži na okupu. Ono što kriminalne grupe gube i zbog čega se nalaze na ivicama poretka jeste to što kada žele sebe kao one koji žele sebe, oni ostaju uskraćeni za to da žele drugoga koji želi sebe kroz njih pa su zato kriminalne grupe uvek u panici jer ne smeju sebi da dozvole da stanu i da se zamisle. Zato se kriminalne radnje ponavljaju, zato što postaju privremena maska onih koji ih čine. Ako bi stali na trenutak, videli bi da oni sami sprečavaju da se poredak za njih uspostavi time što zauzimaju mesto na kom poredak može da se pojavi, ali pod uslovom da je mesto prazno. Jer ako zauzmemo mesto na koje se projektuje želja za drugim koji kroz nas želi sebe i počnemo da sebe želimo kao onoga ko želi sebe bez nekoga ko bi nas želeo umesto nas, onda ostajemo uskraćeni za želju drugoga i tada naprosto jesmo prisutni a da bez podrške u želji nismo stvarni. Zato što u tom slučaju nemamo realitet, mi moramo da ga panično nadoknađujemo sve više naglašavajući sopstveno prisustvo, a to se, naravno, radi pukim nasiljem. I tu gube i oni nad kojima se nasilje vrši, ali ne samo zato što se nad njima vrši nasilje – nasilje im, kako smo rekli, makar privremeno nadoknađuje izostanak simbolnog autoriteta – već zato što ovakva nadoknada omanjuje na nekoliko važnih nivoa.

Želja za drugim koji će da želi sebe kroz nas je potčinjavanje drugome i na nivou principa to je želja za zakonom koji nešto uskraćuje i time propisuje moguće. Želja za neposrednim otelovljenjem zakona, za nasiljem koje je prisutno i delotvorno, sprečava da se zakon pojavi kao reč, sprečava da se pojavi bilo kakva napuklina u prisutnosti koja će stvoriti distancu koja omogućuje reč koja je odvojena od stvari. Tamo gde su reči i stvari jedno, tamo nema reči, a o tome govori čuveni primer iz poglavlja *Guliverovih putovanja* Džonatana Svifta (Jonathan Swift) u kom Guliver svedoči o naučnom eksperimentu u kom se nekome na leđa natovari torba sa svim stvarima tako da nema potrebe za jezikom. Želja za otelovljenjem zakona vrši transgresiju zakona, ona ga ne ukida već ga pervertira; umesto zakona, ekrana koji sankcioniše, želi se punina, prisutnost. Zakon se time samo prekoračuje do te mere da na kraju ostaje da postoji ali samo kao senka transgresije koja je zauzela čitavo polje na kom se zakon kao reč mogao pojaviti. Zakon opstaje, ali kao nemi zakon.

Nemi zakon je ono što reguliše razaranje koordinata stvarnosti. Za one za koje važi nemi zakon ne postoji istina, ne postoji stvarnost, ali postoji zakon. Baš kao što za životinje važe razni nemi zakoni. „Ljudska životinja“ se ovde pojavljuje bukvalno, kao čovek koji ne da nema zakon koji za njega važi, već ima ovakav nemušti zakon, a on se proizvodi tako što neko nesumnjivo uspe da uprizori ono što sebe želi kao željeno putem onih koji ga žele. Takav proizvod nije nikakav ostatak prošlosti već je proizvod sadašnjosti, proizvod za budućnost. Nema razloga zbog koga bismo mogli da kažemo da će takav proizvod sam od sebe propasti – bez istine, a sa nemim zakonom, može se trajati neograničeno dugo. Zato je ovde u pitanju odluka: da li se odlučuje za istinu ili protiv nje, naprosto to. Kada Pilat pita Isusa „Šta je istina?“ onda je jasno da sa njim nije moguće razgovarati. Nikakav dijalog između onih koji su na strani istine

i onih na strani nemuštog zakona nije moguć.

Međutim, zato što se danas ne radi o „atavističkim ostacima“ rimskog ili farisejskog zakona – kao što je Lakan rekao, rasizmu i ostalim varvarstvima tek predstoji povratak na velika vrata²² – zato ovde imamo varvarstvo kao proizvod hrišćanske civilizacije, imamo i tri Hrista, tri načina da se želi ekran, bog, od kojih jedan vodi do istine, dok ostali vode do ovakvih proizvoda. Opet se koristeći terminologijom Cvetana Todorova, možemo da kažemo da imamo čudnog, čudesnog i fantastičnog Hrista: čudni je Hristos ateista koji je živio i umro i posle njega smo ostali sami na ovom svetu, kao „božija siročad“. Hristos je tu, u Badjuovom registru, „predstava bez reprezentacije“ – nema reprezentacije, nema univerzalnih priča osim one koja kaže da je svet jedan i jedini i u sebi završen, da je ovostranost sve što postoji. Za ateističku ideologiju Isus je umro i ostao je samo ovaj svet sâm sa sobom, bez ikakvog boga, ali se onda taj svet pojavljuje kao punina ovostranosti koja se fetišizuje i kojoj se pokorava. Priroda postaje bog, i sl. Za ateiste, nikada nije ni bilo onostranosti, bilo je samo ovostranosti koja se obožavala i koja se onda nastavlja obožavati i tako poprira sve glavne odlike onostranosti.

Čudesni Hristos je onaj koji čini čuda, izlečuje bolesne i oživljava mrtve, obezbeđuje hranu i piće na zabavama. On je „predstava koja ima reprezentaciju“ – reprezentovan u religijskoj naraciji o aktuelno postojećem onostranom, a kao predstava se pojavljuje prvo kao čovek od krvi i mesa, a onda kao crkva. Onostranost, religiozna čuda i sl. mogu da se shvate i kao metafore, ali na kraju nije bitno da li su stvarno u pitanju čuda ili metafore jer u svakom slučaju onostrano ovde garantuje ovostrano i tim garantovanjem legitimise stanje kakvo jeste, i tako podržava *status quo*, makar to stanje koje se održava nepromenjeno bilo i stanje rasprostranjenog ateizma.

Bog danas postoji onakav kakvim ga želimo, a kakvim ga želimo vidimo ako pogledamo kako ga gledamo. Isus se pojavljuje za masovnu kulturu ili kao prizor sa crkvenih slika ili kao *nju-ejdz* guru. Crkvene slike podsećaju na neko lepo ali prošlo doba sklada u veri koje nikada zapravo nije ni bilo, a *nju-ejdz* „očovečenja“, „personalizacije“ Isusa vode do Isusa koji se bori da bude predstavljen, da dođe do svoga glasa u svetu kakav jeste i kakav je po meri ateističko-demokratske ideologije.²³

22 Up. Lacan 1990: 32, 33.

23 Kao što je fantom opere bio intervencija koja inicira u poredak za „mikrokosmos“ pariske opere, tako je Isus isto to za društveni „makrokosmos“. Zato ne čudi što Isus, kad su njegova pojavljivanja u pitanju, deli sa fantomom opere iskustva prikazivanja. Fantom opere je hristolika figura; on je nosilac funkcije simbolnog oca koji simbolnom kastracijom uspostavlja poredak, a isto tako on je i „iščezavajući posrednik“, kao onaj ljudožder koji jede sve druge ljudoždere da bi na kraju pojeo i sebe samoga i time napravio mesta za nešto novo. Kao što se fantom opere, u filmu iz 1925. sa Lonom Čejnijem (Lon Chaney), pojavljuje kao senka na zidu, kao odraz u ogledalu, kao ruka koja isporučuje pismo oivičeno crnim, te kako se u verziji iz 1990. ne pojavljuje fantomovo lice, tako se Isus u filmu *Ben-Hur* (obe verzije) pojavljuje kao ruka koja robu daje posudu sa vodom, kao silueta koja se nazire iz daljine, kao senka koja prelazi preko lica vernika. Uprkos ovoj inovaciji, svojevremeno naširoko hvaljenoj i često analiziranoj, *Ben-Hur* ne uspeva da predstavi Isusa principijelno drukčije od onoga kako ga predstavlja *Kralj kraljeva* i ostale holivudske „pokretne slikovnice“ podobne za nastavu veronauke, jer se Isus ovim potpuno smešta u onostrano. Ovo, pak, ne znači da Isus obavezno treba da se pojavi kao čovek od krvi i mesa. On treba da se pojavi bez sadržaja, bez predstave, kako bi mogao da bude pravi rez sa prošlim i

Ako se uzme u obzir kontraverzni film Mela Gibsona o Isusu, u kom je Isus sveden na komad mesa koji se raspada pod udarcima materijalnih manifestacija rimskog i jevrejskog zakona, onda se može videti kako isti principi važe i za ateističko-demokratsku i za fašističku ideologiju: Isus se svodi na onoga ko trpi nasilje u svetu koji stiče svoje koordinate tek preko pukih činova nasilja. Ta gromada mesa je ono sa čim, u registru populističke levice, ali i desnice koja u svemu traži neko “arhe”, “civilizacija i poredak nisu u stanju da se nose”.²⁴ To golo nasilje – svodi se na isto da

dekadentnim, koji otvara mogućnost za nešto novo (ali ne apstraktno novo već novo u odnosu na staro – ljubav u odnosu na rimsku disciplinu, sud samom zakonu umesto jevrejskog zakona, itd.), i tako se Isus zaista i pojavljuje pred Savlom na putu za Damask, kao zaslepljujuća bela svetlost, kao glas bez tela, koji Savla preobražava u apostola Pavla. Jasno je da Isus koji se pojavljuje kao zaslepljujuća svetlost nije isto što i starozavetni gorući žbun ili Bog na Sinaju koji Mojsiju diktira zapovesti, jer Isus nema šta da kaže, on ne izdaje direktive koje zahteva da budu ispunjene, već sama njegova pojava preseca „svet na dva“ – na onaj pre i onaj posle njegovog pojavljivanja. Otud Pavle kao onaj ko suprotstavlja duh zakonu. Nije, dakle, stvar u tome da Isus prosto bude „reprezentacija bez predstave“; bitno je da kontekst u kom se on tako pojavljuje bude takav da se u njemu ostaje do kraja veran „reprezentaciji bez predstave“, a ne da se predstava nadoknađuje.

Pjer Paolo Pazolini (Pasolini) je svojevremeno planirao da snimi film o svetom Pavlu i taj projekat nije zaživeo, ali je Pazolini zato snimio film o Isusu. Njegovo *Jevanđelje po Mateju*, snimljeno crno-belom tehnikom, sa granulama na slici koje već na prvi pogled dočaravaju trulež, sa prizorima koji ili podsećaju na ili su preuzeti sa Bošovih (Bosch) i njima srodnih ranorenesansnih slika strašnog suda, Hristov život i dela predstavljaju ne samo kao događaje iz jevanđelja već istovremeno i kao Jovanovu *Apokalipsu*. U *Jevanđelju po Mateju* imamo *Novi zavet* kao izvršenje starog: Isus sudi, ali sudi bez zakona, a strašni sud je baš taj sud. Hristov sud kao sud bez zakona nema tačku transgresije i zato je između ostaloga strašan – jer je univerzalan, jer pod njega potpada sve. Ovo „sve“ je istovremeno i ljubav i poslednji sud, pa Isus kod Pazolinija sudi svim sudijama, i sudi im neurotično, strasno, tako da se tu brišu granice između ljubavi i mržnje. Problem koji iskrsava sa Pazolinijevim Isusom jeste sledeći: njegova strast, kao i mračna, apokaliptična atmosfera koja ga prati, uspostavlja mesto strasti a ne reči; uspostavlja ne reč rascepljenu u sebi, već jednu “nemu reč”, jedan zbog količine strasti nedovoljno artikulisani gest. Kao takav on se pojavljuje kao transgresija zakona, u skladu sa onom ideologijom koja priča o “pravom”, “pred-ideološkom”, “pred-zakonitom”. Isus se, opet u skladu sa pomenutom Badjuovom podelom, pojavljuje kao *predstava koja nema odgovarajuću reprezentaciju*. Pojavljuje se kao živo meso koje neki zakon ili neka ideologija ne uspeva da reprezentuje. Zato je lažna dilema ona koja postavlja Pazolinijevog Isusa sa druge strane svih onih dobronamernih, prijateljskih Isusa, koji više nalikuju na hipi-gurue nego na Hrista. Oni su u osnovi jedno te isto, bez obzira što jedan na licu ima dobroćudnu a drugi zloćudnu grimasu.

24 Dva filma o Isusu razlikuju se od svih ovih “revolucionarnih povrataka” na neko “izvorno”, “osećajno”, “ljudsko”. Jedan je *Najveća priča ikada ispričana* Džordža Stivena (George Stevens), a drugi je *Mesija* Roberta Roselinija (Roberto Rossellini). U *Najvećoj priči...* stvari su postavljene politički: hrišćanstvo je politička invencija koja se suprotstavlja rimskoj disciplini i jevrejskom zakonu i može se razmatrati tek u odnosu na to čemu se suprotstavlja. Osim ove političke teze, te Isusa u interpretaciji Maksa fon Sidoua (Max von Sydow) koji je oštrumni politički vođa čije namere nisu u stanju svi da shvate, ostatak filma prati holivudske kliše i time zadovoljava normu. Ali, prateći ih, on ih i, takoreći, “odrađuje”, ispostavlja ih jer se očekuje da ih ispostavi, ali se njima ne bavi posebno, ne naglašava ih. Tako čuda bivaju potisnuta u drugi ili treći plan, a preko motiva sa verskih slika se preleće. Međutim, *Najveća priča...* nikako nije pro-ateistički film, iako nije ni religijska propaganda. Politički rez koji se tu predstavlja stvarno jeste najveće čudo, i to čudo u doslovnom smislu, jer se dešava jasan rez između starog i novog. Kod Roselinija u *Mesiji*, pak, Isus i apostoli ponašaju se kao da hrišćanstvo već postoji. Prizori sa katoličkih ikona, te katolički obredi ređaju se jedan za drugim, a da se na bilo čemu od toga ne insistira, niti se makar i

li je ono činjeno ili je trpljeno – opet nije ništa drugo do ili legitimisanje poretka koji je na snazi putem apela na njegovu „savest“ (“ako mu se jasno stavi do znanja da čini zlo, onda će možda prestati da ga čini”) ili puki impotentni pokušaj njegove subverzije time što će se poretku suprotstaviti nešto što je van njega, kao da sâm poredak već cinično ne uračunava tu distancu i onda, baš preko te distance, kontroliše sopstvene transgresije.²⁵

Za fašističku ideologiju važi pozivanje na vatru, na kaos, na orgije nasilja koje svrgavaju svaku reč. Sâm nasilje dostiže stepen onostranosti i kao takvo ono vrši funkciju oca-kastratora koji inicira u poredak, ali to radi bukvalno i zato je taj poredak proizvoljan, jer on na nivou principa ne postoji, budući da ga ima samo u bukvalnim uprizorenjima golog nasilja.

I za fašističku i za ateističko-demokratsku ideologiju važi samo onaj Isus koji je predstavljen a nije reprezentovan. Ni za jedne ni za druge ne važe više „velike priče“ koje bi pretendovale na opštost. Ali uprkos tome, oni ipak imaju svoju „veliku priču“, a to je ona o „izvornosti“, o “neposrednosti”. Redukcija boga na puku neposrednost, bilo da se radi o osećajnosti iz liberalnog ili o mržnji i nasilju iz fašističkog diskursa, nije dovoljno reduktivna. I ateističko-demokratska i fašistička struja podjednako ne uspevaju da sude suđenju, jer obe struje uspostavljaju novi sud baš tamo gde se nalazi antipod suda – u “bogatstvu razlika” ili u orgijama nasilja. Nemost eksplozivnog nasilja koje sprečava svaku reč, kao i nemost tolerancije u kojoj se čuti da se slučajno neko ne bi uvredio, jesu nemi sudije. I jedna i druga pozicija su one koje same sude sa mesta nemog zakona. I jedno i drugo jeste varvarstvo koje je, u svom obožavanju neposrednosti, ostavilo civilizaciju iza sebe da bi se okrenulo isključivo varvarstvu. Jedna je stvar zakon koji sudi samome sebi, a druga nemi zakon koji sudi artikulisanim zakonima.

Stari zavet je uspostavljao zakon, ali ga se niko nije držao niti ga se mogao držati, jer je sam zakon, pavlovski rečeno, uspostavljao svoju transgresiju i time tajno podsticao na sopstveno prekoračenje.²⁶ Starozavetni jevrejski kraljevi – David, Solomon, kao i svi ostali vođe i zastupnici božanskog zakona, ne previđajući i samog Mojsija – posle inicijalnih uspeha u sprovođenju i pridržavanju zakona, vrše transgresiju zakona, pa ih Bog, na kraju, kažnjava. Isus je, imajući ova iskustva na umu, neko ko interiorizuje strukturu koja se gradi oko svih bivših božijih izaslanika, pa umesto da prekrši zakon i da bude kažnjen, on neposredno ide ka samoj kazni i ispaštanju. Sa Isusom se dešava „kratki spoj“ u kom se neposredno ide ka onome što sve obezbeđuje zabranjujući sve, ili što sve zabranjuje i time sve pruža. Zato je Isus filmski lik *par*

najmanje zalazi u bilo kakav pokušaj opravdanja istih, naizgled, besmislenih rituala. Nema uzburkanih emocija, nema pokušaja da se Isus bilo kome svidi, da se približi nekakvim “unutrašnjim pogledom” u njegovu “ljudskost”. Isus u *Mesiji*, u jednoj sceni, kaže apostolima da se sprema za rat, da on nije doneo mir već rat. A rat, sugeriše taj distancirani ton filma, jeste rat zakona protiv sebe. Sud suda je kod Roselinija formalan, dok je kod Pazolinija on bio apokaliptičan.

25 Up. Fuko 1997: 295.

26 Up. Badiou 2003: 79.

excellence. On reflektuje odnos prema ekranu.²⁷ Pokazivanje, prebacivanje težišta na pojavu, materijalistički je gest. Ako se sagleda „evolucija religije“, može se videti ovo kretanje koje od onostranog ide ka ovostranome: mnogoboštvo je imalo onostranost haotičnu koliko i ovostranost. Dupliranje haotične stvarnosti činilo se radi uporišta – dva ipak potvrđuje nužnost time što se jedno ponavlja, preslikava, dok je jedno neizdiferencirano; ono je mnogo bez granice koje je isto kao da je ništa, jer je u njemu nemoguće snaći se. Ovostrane patnje, nadanja i zadovoljstva u mnogoboštvu su preslikane na večne patnje i zadovoljstva bogova i titana, pa je ovostranost mogla da nađe garanciju za sebe u ovom dupliranju. Bukvalno gledano, patnje i zadovoljstva bogova su neograničene, dok su ljudske ograničene. Mnogobožačke religije su zato primer osnovne opozicije, nalik opoziciji *crno-belo*. S jedne strane je ograničeno, s druge neograničeno, s jedne strane je uređenje baš zato što je ono neuređeno progmano u onostrano i kao takvo postalo podrška ovostranome, koje, iako faktički neuređeno, može da se smatra uređenim kada se vidi da je neuređnost nužna. Ovakva opozicija, *uređeno-neuređeno*, primarna je ali i primitivna, i morala je tokom vremena postati nekorisna i zato preobražena ili zamenjena novim, složenijim opozicijama. *Jedan bog – jedan zakon* jevrejstva jeste dvostruko *uređeno*. Jevrejstvo vrši redukciju na jedan, ali ta redukcija nije dovoljna jer se pojavljuju mnoštva kao njeni garanti – tako Talmud i Kabala obiluju misterijama i misterioznim ritualima kojima se Bogu udovoljava, a koji ne zaziru od bukvalnog izračunavanja božijih namera, kao ni od seksualnih rituala.

Problem dvostruko uređenog je problem koji ima Kreont iz Sofoklove *Antigone*. Sve bi bilo baš onako kako je Kreont hteo, samo da nema Antigone. Isto tako, sa jednačinom *uređeno-uređeno, jedan bog-jedan zakon* jevrejstva, problem je u tome što ovakva postavka vidi uvek neko +1, neko mesto van sebe koje tek treba da uredi, a koje mora da predstavi kao svoje uporište. Zato jevrejski zakon, prost i strog, mora da zađe u mesta koja se mapiraju kabalističkim učenjima i seksualnim obredima. Zakon tu dolazi do svojih kafkijanskih dimenzija u kojima baš tamo gde pokušava da se do kraja utemelji biva jasno da je sasvim neutemeljen, budući da se obrušava u bizarne misterije. Božanska mera, zakon, tu ima svog garanta koji se pokazuje kao prilično loš garant, jer se pokazuje da samo ono što je neutemeljeno mora da ima takvu preteranu elaboraciju i tolike misterije.

Hrišćanstvo vrši dalju redukciju: bog postaje čovek, onostrano je ovostrano viđeno iz drugog ugla; Hegelovo „duh je kost“, itd. Cilj je već sadržan u sredstvu, pa Isus može da kaže: „Ja sam put“. Bog se samoispunjava u čoveku: dva, ovostrano i onostrano, jesu jedno, ovostrano, pojava, a jedno, ovostrano, jeste dva, i onostrano i ovostrano – sama pojava je u sebi rascepljena. Nema boga van čoveka, ali zato nema ni čoveka koji nema nešto sublimno, božansko. To bi bilo „koncentrovano“ hrišćanstvo, cilj hrišćanstva, da se potpuno oslobodi onostranog; otud važnost hrišćanskog pogleda na svet za mnoge filozofe koji nisu vernici. Ali, nije cilj da se naprosto oslobodi

27 „U malom“, isto je i fantom opere, koji nema odnos pravom ekranu, ali ima odnos prema pozorišnom insceniranju i pokazivanju.

onostranog i da se zadrži na ovostranom, kako bi ateisti hteli. Ako se zadrži samo na ovostranom, onda to nije redukcija, već je dobitak; tu se ima *Jedno-koje-je-Jedno*, dobija se ovostranost koja koincidira sa samom sobom, a koja nema svoju sublimnu stranu u svojoj pojavi. Da bi se napravio korak dalje koji je stvarno konzistentan sa redukcijom koja se sprovodila u evoluciji religija, mora se zadobiti *Jedno-koje-nije-čak-ni-jedno*, koje ne može čak da bude ni ovostrano, jer je uvek već rascepljeno. Pa ako smo redukcijom onostranog došli do toga da nismo besmrtni, daljom redukcijom dolazimo do toga da ne možemo biti sigurni čak ni u to da smo smrtni.²⁸ To je rez i obrt načinjen hrišćanstvom (naravno, vidljiv tek iz ugla pokušaja jedne formalne analize hrišćanstva koja se ne distancira od crkvenih i ostalih „pravovernih“ shvatanja po tome što je „izvornija“, već baš po tome što još dalje prati logiku koju zadaju premise hrišćanstva) u odnosu na sve druge religije koje su mu prethodile.

Sud sudu, koji je pravi sud sudu a koji nije tek novi sud koji je evoluirao i koji sada treba da zameni stari, koji nije novi zakon već je suđenje zakonu samom, jeste sud bez zakona koji je formalni rascep unutar zakona. To je reč koja je mač u ustima zaklanog jagnjeta iz Jovanove *Apokalipse*.²⁹ Jagnje je zaklano,³⁰ kastrirano, nije „od ovoga sveta“, stvari su mu zauvek udaljene i jedino što ono ima jeste reč. A reč je ne ono što spaja već ono što razdvaja. Stari zakon je hinjio vezu sa stvarima, ponašao se kao da se reči odnose na stvari, a novi zakon jeste reč koja cepa drugu reč i cepa svaki zakon. Stari zakon sprečava da sâm bude željen time što on uvek već jeste tu i zabranjuje, ali čim se pojavi želja za zakonom, zakon se rascepljuje. A kada se sudi samom suđenju bez zakona, onda se ne sudi sa mesta iznad zakona, sa mesta transgresije, već sa mesta na kome zakona nema kao da ga nije ni bilo. Ali to mesto nije objektivno, nije u pitanju neko „arhe“ koje je zakonu prethodilo, već je u pitanju subjektivnost koja obavezno sa sobom povlači rascep, čak rat koji počinje na nivou subjektivne odluke.

Funkcija očinskog autoriteta jeste simbolna kastracija, reč koja je moguća samo ako se stvar zabrani. Reč koja zabranjuje stvar danas izostaje; izostaje simbolni autoritet. Ali se očinski autoritet nadoknađuje nasiljem, imaginarnom kastracijom. Desničari, zatim prizori sa TV-ekrana koji podstiču na budnost, uprizorenjem nasilja uspostavljaju figuru oca, ali je taj otac koji je nasilje nem, on nije reč. TV-otac, TV-nasilje je slika. I to je onda histerija, histerična želja za neposrednim, koja nije nekakav atavistički ostatak o kakvom se svaki dan nešto može čuti iz liberalnog govora, već je u pitanju proizvod savremenog društva. Savremenost desničarskog nasilja ogleda se u tome što oni „rade a ne pričaju“. Nije prosto nestao simbolni otac; on je prognan u ime više rada i manje priče. Daleko od toga da su desničari opasnost po globalni kapitalizam – oni prate njegove tokove i obezbeđuju mu razvoj. Oni to ne rade samo za sebe već i za druge, za liberale, ma koliko to ni jedni ni drugi neće da priznaju, jer jedni upiru prstom na druge i kažu: „ovo su atavistički ostaci“, misleći pri tom na oca koji je po definiciji stariji, koji prethodi svemu. Taj otac je tek retroaktivno uspostavljen

28 Up. Zupančič 2005: 195

29 Otkrivenje 19: 11–15

30 Otkrivenje 5: 12

kao stariji. *Otac-nasilje* danas radi – liberali ga imaju negativno se određujući spram „atavističkog ostatka“, a fašisti taj „ostatak“ žele da „vrate“ i zato proizvode nasilje. Liberali pokazuju da ne mogu da izađu van koordinata koje nameće nasilje koje dolazi od strane desničara, jer nemaju ništa drugo što bi mogli da uposle u funkciji oca.

Desničari se neretko pozivaju na hrišćanstvo, ali njihovo hrišćanstvo nema veze sa Hristom koji je reč. Ali ako nije novozavetni, njihov *modus operandi* nije čak ni starozavetni – *Stari zavet* je bio redukcija haosa politeizma na monoteizam. Nasilje nije nikakva redukcija – ono je uprizorenje, ono je histerično pribavljanje onoga što je bilo obećano ateizmom. Dominantna reprezentacija danas jeste ona kojom se želi bog koji hoda zemljom, ali koji je nem ili bar sasvim neartikulisani i koji u svojoj nemoj pakosti ređa žrtve. Takva situacija odgovara skoro svima, jer ne moraju da se dovijaju oko simbolnog autoriteta kad već imaju ovaj koji je bukvalni. Ali kao što, kad je fantom opere bio u pitanju, nije bilo dostatno naprosto praviti se da nakazno lice nasilja ne postoji, tako ni u ovom slučaju nije primereno vapiti za nekim prošlim ili budućim vremenima u kojima se to lice ne pokazuje. Kao i fantom opere, i ovaj nemi bog koji hoda time samo skriva da je ono što je najbitnije upravo njegova maska, odnosno, reprezentacija preko koje se on pojavljuje. Tu, na nivou maski, vodi se odlučujuća bitka, a ne u nekom novom pozivu na uvek još neposrednije suočavanje. Bog ne mora da postoji da bi želeo.

Vladan Milanko

THE REDUCTION OF GOD

Summary: Dialectics of desire is this paper's main object of investigation. In the light of Lacanian psychoanalysis, desire is always observed in close relations with appearance of the object of desire. Therefore, for the most part of this paper we will be dealing with the materialistic aspects of dialectics of desire. In addition, materialistic aspects of dialectics of desire are correlated with reality or, more precisely, with constitution of reality's main coordinates, through which reality as such appears before the subject. By dealing with the main coordinates of reality, we will also be dealing with narratives that had put the task in front of themselves of establishing these coordinates, as is the case with religious narratives which are always also the attempts of "mapping the reality", and which are trying to deal with materialistic aspects of the dialectics of desire precisely with their narrative constructs.

Keywords: desire, prohibition, law, appearance, violence, mask, screen.

Literatura:

- Agamben, Giorgio (1998), *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford CA: Stanford University Press.
- Badiou, Alain (2003), *Saint Paul, The Foundation of Universalism*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Badiou, Alain (2005), *Being and Event*, New York: Continuum.
- Dolar, Mladen (2006), *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Fuko, Mišel (1997), *Nadzirati i kažnjavati, rođenje zatvora*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Lacan, Jacques (1986), *XI seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed.
- Lacan, Jacques (1990), *Television*, New York and London: W. W. Norton & Company.
- Leroux, Gaston (1987), *The Phantom of the Opera*, New York: Harper Perennial.
- Munitić, Ranko (1997), *Čudovišta koja smo voleli 2*, Beograd: Terra Press.
- Todorov, Cvetan (1987), *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Rad.
- Zupančič, Alenka (2005), “The ‘Concrete Universal, and What Comedy Can Tell Us About It’”, u S. Žižek (pir.), *Lacan: The Silent Partners*, London and New York: Verso, 171–197.
- Žižek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom!*, New York: Routledge.