

ПОЛИТИКА И ЕСТЕТИКА

Жак Рансијер, *Судбина слика / Подела чулно̄*, Центар за медије и комуникације, Београд 2013

Рансијер је савремени француски филозоф, и уз Алена Бадјуа вероватно један од најзначајнијих француских филозофа данас. Једнако као и његов колега био је ученик Луја Алтисера, са којим је револуционарно током друге половине револуционарних шездесетих учествовао у писању чувеног дела *Како читати књижевност?* (у писању је са Алтисером учествовало неколико младих филозофа: Етјен Балибар, Рожер Естабле, Пјер Машере и Рансијер). Једнако као и Бадју, и Рансијер се са својим учитељем разишао убрзо након париских протеста, одбацујући његову „филозофију поретка” која, како је сматрао, није остављала довољно простора за спонтани револт. Током своје дугогодишње каријере бавио се архивским истраживањем историје радника (*Ноћи пролетера*, 1981), питањима односа моћи и знања, посебно у контексту педагогије деветнаестог века (*Училиште незналица*, 1987), да би почетком деведесетих година почео да продубљује схватање односа између естетике и политике, у категоријама поделе чулног. Књига *Судбина слика / Подела чулно̄* (Центар за медије и комуникације, Београд 2013), о којој ће бити реч у овом тексту, управо разрађује ову последњу релацију.

Пре него се осврнемо на ово дело међутим вреди запазити како је Рансијер за разлику од других савремених филозофа доживео извесну рецепцију на српској академској сцени. Неколико његових дела је објављено у протеклих десетак година, а у часописима се повремено појављују преводи његових текстова, као и текстова о његовој филозофији. Прва његова књига која је преведена код нас је *Политика књижевности* („Адреса”, Нови Сад 2008), а потом су објављене *Филмска фабула* и *На рубовима политичко̄*. Преводилачка пажња усмерена на Рансијерово мишљење тиче се, како видимо, превасходно његових естетских концепција, у којима се на значајан начин редифинишу одређена уметничкоисторијска схватања, али и разумевање улоге уметности уопште. Одигравајући се на пресеку естетике и политике, његове полемичке интервенције покушавају да скрену пажњу на саму естетску (чулну) природу политичког, као позорнице на којој се остварује универзални захтев за једнакошћу, као и на ефективност и неефективност уметничких дела, као јединствене праксе која интервенише унутар установљене видљивости заједнице, мењајући њену конфигурацију. Одбијајући да политику онтологизује, било кроз њено заснивање на хајдегерјанској разлици, спинозистичкој бесконачности бића (Негри), поларности бића и догађаја (Бадју) или апсолутној одређености

другошћу (Лиотар), он своју полемичку оштрицу усмерава према херменеутичким, постмарксистичким и постмодерним становиштима, у покушају да се она превазиђу и да се отвори пут за нове облике мишљења и праксе.

Како се из самог наслова књиге *Судбина слика / Подела чулно̄* види, ово дело се састоји из две целине. Прву, *Судбину слика*, сачињава пет есеја о визуелним уметностима: „Судбина слика”, „Реченица, слика, повест”, „Сликарство у тексту”, „Површина дизајна” и „Постоји ли непредстављиво?” (у француском и енглеском издању они су сакупљени и објављени као засебна књига), који се баве питањима фотографије, филма, сликарства, дизајна и непредстављивог. Друга целина, *Подела чулно̄*, је његов дужи интервју, који је дао за филозофски часопис *Алис* и у коме се расправља о различитим методолошким проблемима његове естетике, као што су *подела чулно̄*, разумевање и неразумеваче модернизма, статус механичких уметности, однос историје и фикције, рада и уметности (на енглеском је овај текст такође објављен као засебна књига, под насловом *Полиџика естетике*, али му је придодат још један интервју, направљен посебно за енглеско издање). Вреди истакнути да је управо *Подела чулно̄* према мишљењу аутора овог текста један од најпрегледнијих увода у Рансијерово мишљење о уметности, а пре свега о књижевности.

Уместо конструисања класичног филозофског система Рансијер сопствени метод описује као низ интервенција у специфичним ситуацијама, унутар којих се делује радом идеје. Ове су ситуације сцене борбе око тога шта сама политика јесте, нарушавајући или прерасподељујући доминантни *режим чулности*, који свакоме додељује место и улогу. За разлику од Бадјуа који своју политичку концепцију заснива на поновном пребројавању несводивог мноштва бића, Рансијер говори о погрешном пребројавању, односно о потреби за поновном прерасподелом постојећег, што нас директно води ка концепцији *поделе чулно̄*. Може се рећи да је управо *подела чулно̄* један од кључних појмова који успостављају оквир Рансијеровог разумевања уметности. Према његовом схватању ова подела „омогућује да се види ко може да има удела у заједничком с обзиром на оно што ради, на време и простор у којима се обавља ова активност” (стр. 139). То је пресек „времена и простора, видљивог и невидљивог, говора и шума у исти мах одећује место и улог политике као форме искуства” (140). Естетско односно чулно искуство тиме бива препознато као сам основ политичког и друштвеног, као систем истовремено историчних и априорних форми које одређују шта уопште може да се појави као искуство. На овај начин Рансијер се враћа Шилеру и романтизму показујући како уметност, као естетска пракса има значајну улогу у обликовању друштвене заједнице.

У складу са тиме он идентификује три велика *режима уметности*, који представљају други значајан моменат његове естетике: *етички режим слика* (146), *поетички* или *репрезентативни режим* (147) и *естетски режим* (148). Први припада платонистичком схватању, у коме се „уметност не идентификује као таква, већ је сврстана под питање слика” (146). Платон не подређује уметност политици јер она за њега не постоји као посебна делатност већ само као једна од вештина, начина делања и произвођења: „постоје истинска умећа, што ће рећи знања утемељена у опонашању неког модела са дефинисаним циљевима, и симулакруми умећа који опонашају једноставне појаве” (147). Други режим припада Аристотеловом заснивању поетике на појмовном пару *poiesis/mimesis*. Њиме се из целине умећа „изолују нека појединачна умећа, која изводе специфичне ствари, то јест опонашање” (147). На овај начин се легитимише независни домен уметности, а говор и слике које припадају овом режиму изузимају се из „законодавне власти истине над ди-скурсима и сликама” (147), која је карактеристична за етички режим. Коначно, трећи и најзначајнији режим за разумевање савремене уметности, формиран са романтизмом, разорио је јасно дефинисане унутрашње и спољашње границе репрезентативног мимезиса. У овом режиму уметност постаје материјално уобличење идеје, препознајући се кроз њену подударност и полемику са режимом чулности, која је ослобађа од „сваког специфичног правила, сваке хијерархије тема, жанрова и уметности” (149). У њој свака тема и свака форма постају легитимни предмети уметничког интересовања. Ови се режими поклапају са историјском доминацијом различитих форми друштвеног уређења: етички режим се поклапа са тоталитарним, платонистичком државом, репрезентативни са хијерархијским политичким структурама, од грчког полиса до француске апсолутне монархије, а естетски се јавља тек након формирања захтева за радикалном једнакошћу са француском буржоаском револуцијом.

У пет есеја *Судбине слике* естетски режим је централна категорија којим се реинтерпретира разумевање улоге слике у подели чулности модерне друштвене заједнице. Већ се у првом есеју по којем књига носи наслов показује оригиналност Рансијеровог приступа: слика није нешто што напросто видимо, нити она „упућује на нешто друго” (13). Уметничке слике су *операције*: „везе између целине и делова, између видљивости и снаге значења и афекта који иде уз ту видљивост, између очекивања и онога што их испуњава” (13). Другим речима, уметничке слике су операције које подразумевају ефекте.

Рансијер кроз читаво ово дело полемиче са одређеним постструктуралистичким мишљењем о слици, почевши од Бодрријаровог nihilистичког разумевања симулакрума до Лиотаровог супротстављања узвишеног ћутања слике смртоносном брбљању разума. Расправљајући о

филмској монтажи он уводи концепт реченице-слике како би показао да визуелне и језичке форме израза и перцепције није могуће раздвојити: „Под реченицом-сликом подразумевам обједињавање двеју функција које треба дефинисати естетски, што ће рећи преко начина на који оне разграђују репрезентативни однос текста и слике” (49). У ери дубоког неповерења према доминацији визуелног карактеристичној за постмодерну културу, а наспрам наводне пасивности посматрача слика у односу на раније моделе естетског искуства, каква су била слушање музике или читање књига, Рансијер нам говори да нема ничега посебно манипулативног у самој слици, будући да је она увек дискурзивна релација, а не само чист опажај или једноставни симулакрум. А оно што је најзначајније у овој расправи, о чему нам сведочи последњи есеј „Постоји ли непредстављиво?”, који се може разумети као наставак полемике коју је започео Адорно, је чињеница да ништа па чак ни Холокауст није осуђен на непредстављивост: „Више нема интринсичких граница представи, више нема граница њеним могућностима. Та неограниченост значи и следеће: више нема језика или форме који су прикладни за неку тему, која год да је ... Логику непредстављивог може подржати само хипербола која је на крају уништива” (127–128). Овако нешто је омогућено управо доласком естетског режима уметности у коме се и данас налазимо.

Упркос чињеници да се код нас бројни текстови баве проблематиком која се може уоквирити Рансијеровим разматрањима, поготово када је реч о књижевноисторијским студијама, многи наши аутори још нису обратили пажњу на његове постулате, било у афирмативном или негативном смислу (са изузетком недавно објављених књига Драгана Пролета, *Унућрашње иносјтрансјиво*, и Владимира Гвоздена, *Књижевности, култура, ујтоија*). Занимљиво би свакако било видети како се у српској књижевности одигравао процес преласка са репрезентативног на естетски режим, будући да је овај прелазак подразумевао и читаву језичку реформу Вука Карацића, односно, да се њиме на најнепосреднији и такорећи револуционаран начин променио режим чулности друштвене заједнице тадашње Србије. Она популација која претходно није постојала у домену говора (у смислу развојног, политичког говора) овом реформом је у пуном смислу укључена у поље артикулације и то пре свега кроз афирмацију усменог фолклора и књижевног стваралаштва које је тек могло да оправда ово укључење. У уставном смислу на ово укључење је морало да се чека скоро читав век, а у извесном смислу борба на овом пољу још увек траје (не само код нас, дакако). Али не треба заборавити да су књижевност Радичевића и Његоша, лингвистички и сакупљачки рад Вука и преводи Даничића били од пресудног значаја за заснивање универзалног егалитарног захтева који је и данас у основи онога што можемо сматрати политичком позорницом у нашем друштву,

уколико политику наравно схватимо као афирмацију идеје да моћ припада управо онима који нису квалификовани да владају и да политички сукоб није сукоб група са различитим економским интересима, већ управо сукоб око тога шта ови интереси јесу. Наш турбулентни деветнаести век још увек нам омогућава да у овај сукоб уђемо.

Стеван БРАДИЋ