

СТЕВАН БРАДИЋ

## НЕМИ ГОВОР И ОПАСНОСТ ПИСАЊА: РАНСИЈЕРОВО РАЗУМЕВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ

У другој књизи *Државе* кроз Глаукова уста Платон нам преноси један од *mythosa*, који су уобичајени за његове дијалоге и који им често пружају амбивалентне оквире. У њему је реч о пастиру Гигу, који бежећи од невремена и земљотреса у потрази за заклоном, пуком случајношћу, доспева у пећину. Тамо открива бронзаног коња у коме је сахрањено тело на чијој руци се налази прстен са драгим каменом. Гиг се одлучује да опљачка ову гробницу и да присвоји драгоцен прстен. Убрзо се, наравно, испоставља да то није обичан прстен већ да поседује одређена магична својства: „кад год би [Гиг] камен окренуо према длану постајао би невидљив, а кад би га окренуо споља био би видљив” (Платон, 39). Лако је претпоставити како се остатак приче развија: „Када је то видео, успе брзо да постане посланик код краља. Приближи се краљици као љубавник, склопи са њом заверу против краља, уби га и преузме краљевску власт” (39). Ова прича Сократа и његове саговорнике води у расправу о улози и структури државе, правичности или неправичности човека и самом основу моћи, што је и разумљиво будући да оне који нису предодређени за моћ (пастир Гиг), чудесном и „случајном” интервенцијом (прстен) управо долазе у посед моћи.<sup>65</sup> У њој, такође, лако препознајемо амблеме модерне масовне културе, недавне блокбастере и романе који су им послужили као узор.

Рансијер, међутим, препознаје још нешто. Током деветнаестог века појавиле су се приповетке и романи, у којима се тематизује

---

<sup>65</sup> Глауко закључује: „Кад год се неко осети довољно јаким да чини неправду, чиниће је” јер би у супротном тај човек био „највећи бедник и прави глупак” (Платон, 39).

први сусрет јунака/јунакиње са писаном књигом, који потом доводи до потпуне трансформације његовог/њеног живота.<sup>1</sup> Књига са којом они долазе у сусрет је „књига без власника, која само што није одгурнута из круга значења и рециклирана као пука материја” (Rancière, 2011a, 90).<sup>2</sup> Они који књигу налазе могу, наравно, припадати повлашћеном слоју, али далеко чешће реч је о радницима, сељацима или домаћицама. У овој другој верзији расплет је често погубан, успостављајући релацију између „случајног сусрета са књигом и рада смрти” (2011a, 91). Рансијер сматра да је ово заправо варијација приче о Гигу, у којој књига преузима улогу прстена. Знање које Гиг стиче, а посебно оно које стичу његови модерни двојници, јавља се као опасно знање. Питање које можемо да поставимо, међутим, јесте по кога је ово знање опасно, да ли по оне који га стичу, као што неки аутори желе да нас увере, или по саму вертикалу унутар које је, као код Платона, некима додељена чулна егзистенција и рад (Гиг), а другима интелектуална егзистенција и владавина (краљ)? Овај рад намерава да покаже на који начин Рансијер пружа одговор на постављено питање интерпретирајући улогу књижевности, и уметности, у ономе што он разумева под чулношћу, односно, *йододелом чулноџ*. Да бисмо ово остварили морамо да се позабавимо и Рансијеровим разумевањем заједнице, тензија које се у њој одигравају, као и различитим релацијама које је естетска пракса остваривала са њом кроз историју.

*Услови: йододела, йолицџија, йолиџишка*

Када говори о естетском Рансијер под њим не подразумева уметност већ полази од појма *aisthesis*, који је у античкој Грчкој означавао чулно опажање, вид, слух али и интелектуални опажај, што значи да оно за њега има далеко шире значење од уобичајеног, покривајући читаву мрежу која обухвата наше искуство стварности.<sup>3</sup> Осим тога, видимо да већ на основу семантике дати појам није строго ограничен на чулно већ да имплицира преплитање чулне и интелектуалне перцепције. Овакво разумевање према његовим речима долази из два правца, односно, Рансијер естетско разумева у „кантовском смислу – опосредованом можда Фукоом

<sup>1</sup> Аутори које Рансијер издваја су Клод Жену, бивши оцачар, који пише своју исповест у *Сећањима деџеџија из Савоје* (1844) и Маргарет Одо, бивша пастирица, са њеном *Мари-Клер* (1910), али и писци попут Нодијеа, Балзака и Игоа.

<sup>2</sup> Сви наводи дела на енглеском језику дати су у преводу аутора.

<sup>3</sup> Овome на другом месту додаје: „Оно што разумем под естетиком није дисциплина која се тиче уметности и уметничких дела већ једна врста онога што називам поделом чулног” (Rancière, 2006).

– као систем априорних форми које условљавају оно што може да нам се представи у чулном искуству” (Rancière, 2004б, 13). Када говори о чулном он према томе не потенцира однос језика и ствари по себи, његову моћ да именује оно што превазилази сваку представу, већ, напротив, простор у коме су опажај и језик увек већ испреплитани, историјски условљени и обезличени. Чулно зато припада арбитрарности, али, наравно, не и случајности или пукој слободи приликом њеног обликовања у одређену конфигурацију. У естетском су зато положене све људске праксе па тако и уметност. За његово разумевање битна су три појма: подела чулног, полиција и политика.

О подели чулног Рансијер говори на више места, објашњавајући пре свега како је она: „систем очигледних чињеница чулног опажања који истовремено указује на постојање нечега заједничког, али и на поделу која одређује делове и позиције унутар њега... као и начин на који индивидуе учествују у овој подели” (Rancière, 2004б, 12). Подела, према томе, даје оквир нашој заједничкој стварности, регулишући не само различите улоге којима појединци унутар ње могу да остваре, већ и саме релације приступа овим улогама. Постојећа подела увек већ унапред одређује ко може да заједничком приступи и како, односно, унутар којих позиција нечије постојање може да се оствари. То значи да ће неки припадници заједнице бити видљиви а неки не, да ће се нечији глас чути а нечији не, да ће нечији интереси бити легитимни а нечији не. Конкретно, у модерним демократским друштвима свакоме је у начелу омогућен приступ медијима, свачија реч је у начелу прихваћена као значајна, и свако у начелу може да заступа интересе онога што називамо народ. У стварности, међутим, ови канали приступа говору, видљивости и значају строго су регулисани различитим дисциплинарним механизмима, као што су власничка структура медијских кућа, хијерархијско устројство политичких странака, њихов однос према капиталу и медијима, и коначно само образовање и његове (непроблематизоване) институције. Зато под поделом Ранисијер разумева и „начин на који се апстрактне и арбитрарне форме симболизације хијерархије отелотворују као чулне датости, у којима је друштвена предодређеност антиципирана сведочанствима чулног света, начинима постојања, говорења и виђења” (2011б, 7). Када се говори о чулном није, дакле, реч у употреби метафора, осим ако само чулно искуство није метафорички структурирано, односно ако као такво не заступа одређене форме друштвености. Могли бисмо посумњати да је дато схватање нека врста модерног платонизма, у коме би чулна стварност била само одраз „стварног” света друштвених форми, али Рансијер управо одбија да онтологизује

своје интерпретације инсистирајући да је увек реч о друштвеним фикцијама, нечему произведеном, чиме (посебно у његовим ранијим радовима) поетика улази у домен политике (као што ће касније политика ступити у домен естетике). Према томе, чулно је уоквирено одређеном поетиком која је инхерентна различитим праксама, уколико су оне усмерене на њену поделу и прерасподелу.

Полиција и политика су испреплитане будући да означавају истовремене али, по правилу, сукобљене праксе. Њихова историјска уобличеност је омогућена одређеном поделом чулног, али тако да подразумева спор око саме те поделе. *Полиција* или *полицийски њоредак* је према Рансијеровом схватању „конфигурација политичке заједнице као колективног тела, са местима и функцијама подељеним у складу са компетенцијама посебних група и појединаца” (Rancière, 2011b, 3). Она је подела и организација „емпиријских делова – стварних групација, заснованих на рођењу, функцијама, позицијама и интересима које обликују друштвено тело” (Rancière, у Chambers, 23). Видљиво је да Рансијер полицијски поредак смешта у непосредну блискост подели чулног, која се граничи са подударношћу. Разлика коју бисмо могли да успоставимо лежи у томе да поредак ствара званични наратив поделе „чији принцип је *одсујиносѝ њразнине и додајка*” (Рансијер, 2003, 26), тако да се у самој подели налазе они који нису обухваћени (пребројани) поретком.<sup>4</sup> Полиција је начин на који се пројектује подела чулног тако да су они који у њој учествују у потпуности уоквирени простором и временом и да је њихов приступ заједничкој заједници увек већ унапред дефинисан као једини могући. Ово такође значи да је регулисана и њихова способност да артикулишу захтеве или да полагају право на било шта што превазилази чулно које им је додељено.<sup>5</sup> Подела чулног, међутим, подразумева и оне непретројане. Управо на основу овог мимоилажења могућа је политика.

Политика се одиграва сваки пут када они који немају вишка времена или приступ простору, учине једну врсту немогућег, показујући своју партиципацију у ономе чему наводно нису способни да учествују. Политика зато није сила која долази из простора спољашњег полицији, из неке оностраности захтева заснованог на истини реалног, које полиција не успева да субсумира под своју

---

<sup>4</sup> Одбијање да се онтологизује политика – уместо Бадјуове непретројивости, несводивог мноштва реалног, за Рансијера постоји само поновно бројање, претројавање, односно редистрибуција стања које је затечено (будући да постоји само стање које је затечено). Основни принцип ове претројаве или претројавања је принцип једнакости, садржан у самом језику.

<sup>5</sup> Осим тога, полиција се не мора поклапати са државним устројством и заправо га превазилази, што значи да она подразумева шири скуп симболичких норми и процедура.

моћ, напротив „политика нема ’прави’ предмет, већ ... су сви њени предмети стопљени са предметима полиције” (Rancière, 2011b, 5). То такође значи да нема чисте политике. Услов могућности њеног постојања је чињеница да је „оно заједничко подељено” (2011b, 1), као и да не постоји друштво у коме ово није случај. Уколико је полиција била затварање одређене поделе чулног, политика је управо супротан покрет, њено отварање за оне који нису пребројани „што такође значи да не постоји било какав основ за спровођење моћи” (2011b, 3). Може се говорити о политичкој акцији сваки пут када се ванполитички статус простора или времена проблематизује, односно сваки пут када „’приватни’ агенти – радници или жене на пример – преобликују своју борбу као борбу која се тиче заједничког” (2011b, 4). Политика се, коначно, одиграва сваки пут када „постоји неслагање о томе шта је политика, када се граница која дели политку од друштвеног или јавно од приватног доведе у питање” (2011b, 4).

§ Подела чулног је блиска Фукоовом разумевању епистемолошког поља одређене епохе, будући да као и оно „управља њеним језиком, њеним перцептивним схемама, њеном размјеном, техникама, вриједностима, хијерархијом њене праксе” (Фуко, 64). Али значајније од наведеног је чињеница да је, као и у случају епистемолошког поља, и овде у питању „историја услова ... могућности” (Фуко, 66). Епистемолошко поље је склоп механизма који управљају и раздвајају истините исказе од неистинитих, прихватљиве од неприхватљивих, уоквирује оно што се може опазити, учинити и вредновати од онога што не може, и оно се налази у самом основу одређене историјске епохе. Рансијер међутим ово посредовање премешта у домен чулног, односно, на поделу чулног, која би у односу на Фукоа могла да се разуме као један облик стапања епистемолошког поља и онога што он назива „голо искуство о поретку и његовим начинима бивања” (Фуко, 65). Битна разлика је дакле у томе што се код Рансијера ради о искуственој релацији приступа оном заједничком, док је код Фукоа превасходно у питању процес симболизације, односно, услов могућности ове симболизације са једне, и чулно искуство са друге стране. Зато се код њега тек посредно може говорити о условима учествовања, али и тада је на првом месту релација одређене интерпретације као скупа исказа према нечему што такође можемо именовати као заједничко.

Као делатност која се одиграва у медијуму чулног уметност према Рансијеру припада „естетској пракси” будући да је специфичан начин деловања и стварања, којим се интервенише у општој

подели деловања и стварања, повезан са могућим начинима постојања и формама видљивости појединаца и заједнице. Естетске праксе, међутим, нису сводиве на појединачне уметности будући да су „облици видљивости који пружају оквир уметничким праксама, месту на коме се оне одигравају, ономе што 'чине' или 'праве', са становишта онога што је заједничко у заједници” (2004б, 13). Неки аутори замерају Рансијеру што у својим анализама инсистира на релативно апстрактној друштвеној позиционираности уметничког дела и његовој потенцијалној субверзивности, занемарујући конкретне материјалне услове његове производње, дистрибуције и рецепције. Чини се, међутим, да их је он управо тематизовао кроз појам естетске праксе, тако да читаву инсистуционалну и технолошку позадину (развој салона, штампе, музеја, трговине и сл.) разумева као услов видљивости уметности као историјске творевине. Оно што одбија да учини јесте да трансформације у пољу уметности сведе на последице техничких иновација. Према његовом схватању, промене у разумевању и позиционирању уметности претходе техници и омогућавају и детерминишу укључивање њених форми у различите уметничке праксе, односно *режиме уметности*.

### *Режими уметности*

Уметност је на Западу прошла кроз три велика режима, од античке Грчке до данас: кроз *етички режим слика*, *репрезентативни* (или *поетички*) *режим* и *есетички* (или *антирепрезентативни*) *режим*. Ова три режима се у основи поклапају са Платоновим, Аристотеловим и модерним схватањем уметности, започетим у романтизму. Строго историјски говорећи, етички режим је постојао релативно кратко, од тренутка артикулације Платонове критике уметности све до Аристотелове апологије, односно до периода у коме његова *Поетика* престаје да се схвата као један могући опис и постаје оквир стваралаштва, служећи као основ репрезентативног режима. Он се окончава појавом романтизма, који ослобађа уметност од хијерархије представљања, поклапајући је са формама искуства, чиме се оснива трећи, естетски режим, у коме се и данас налазимо.

Полазећи од историјски првог, етичког режима слика, Рансијер констатује како у њему „уметност’ није препозната као таква, већ је подведена под питање слика. Као посебан ентитет слике су предмет двоструког питања: питања порекла (а у складу са тиме и истинитости) и питања сврхе, тј. употребе и ефеката које имају” (Rancière, 2004б, 20). Платонова критика уметности као симулакрума суштински га одређује, али тако да „Платон не намеће уметности

јарам политике” као што се обично мисли, јер за њега „уметност и не постоји, постоје само вештине [занати], као облици чињења и прављења”, а оно што данас називамо уметношћу биће заправо критиковано као један од заната који се не уклапа у претпостављену поделу рада, у оно заједничко заједнице Платонове визије државе. Међу различитим занатима Платон „повлачи линију раздвајања изјављујући: постоје истините вештине, тј. форме знања, засноване на подражавању модела са јасним циљем, и занатски симулакруми који подражавају само појаве” (2004б, 21). Критици на основу порекла он додаје и критику према сврси „према начину на који песничке представе пружају деци и одраслим грађанима одређено васпитање, и уклапају се у поделу градских послова” (2004б, 21). Може се запазити и како се према критеријуму сврхе, уметност схваћена као подражавање подражавања, сукобљава са изворном Платоновом полицијском фикцијом, „племенитом лажи”, на којој би требало засновати хијерархијску структуру заједнице. Уметници/занатлије не познају саме идеје и зато њихове „лажи” не могу бити племените, чиме нарушавају конструкцију искуства, односно изворну претпоставку да људи не могу бити на више места у времену које им је додељено. Овакво схватање окарактерисано је дубоким неповерењем према самој слици, њеном месту и ефектима, које се објашњава њеним проблематичним онтолошким статусом.

§ На основу наведеног уочљиво да је Рансијерова анализа истовремено усмерена на историјско и савремено, будући да се у Платоновом неповерењу према слици може препознати Бодријарова критика постмодерне културе симулакрума. У историји репрезентације појам симулакрума био је дуго потиснут као нешто што угрожава саму идеју репрезентације подривајући дихотомију модела и копије, оригинала и репродукције, слике и сличности. Симулакрум је схватан као слика без модела, којој недостаје заснованост, било путем сличности било путем подражавања, и зато је одбациван као „лажни претендент на биће који доводи у питање саму способност разликовања стварног од репрезентованог” (Камил, 59). Жил Делез је, међутим, међу првима покушавао рехабилитацију симуларума управо на основу онога што је раније схватано као његов централни недостатак: „Он је упориште снаге која оспорава постојање оригинала и копије” (Deleuze, 1990, 262). Према његовом схватању, уметничка дела као „склоп перцепата и афеката” нису перцепције „које би упућивале на неки објекат” (1995, 209), чиме су на пресудан начин ослобођена да стварност производе уместо да је подражавају. Бодријар, преузима ову логику, доводи



је до њеног екстрема и на тај начин је критикује. Он, као што је познато, читав савремени свет сагледава као бесконачну процесу симулакрума, као *хиперреалности*, која више нема никакву основу у стварности (види нпр. Бодријар, 1991, 3, 6, 10, 13 итд.). У первертираном преокрету авангардног захтева за идентификацијом уметности и живота, сама стварност у постмодерном добу доживљава естетску трансформацију и бива замењена знацима конзументске културе, у некој врсти „семио-ургије свега путем рекламе, медија и слика” (Baudrillard, 1993, 16). Наспрам њега Рансијер покушава да покаже да нема ничега изворно манипулативног у самој слици. Али он се не враћа логици репрезентације, инистирајући да слика „не упућује на нешто друго” (Рансијер, 2013, 13), нити да је ствар пуког опажаја. Уместо тога уметничке слике описује као *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” (2013,13). Дугим речима, слике су интервенције у одређеној подели чуности.

Репрезентативни, или поетички режим уноси расцеп у платонистичко схватање препознајући „специфичну суштину уметности у пару *поиесис мимесис*” (Rancière, 2004б, 21). Рансијер истиче како *мимесис* није превасходно принцип који заповеда подражавање стварности, већ пре свега једна врста оквира којим се само уметничко произвођење одваја од заната. Аристотел тиме прерасподељује чулно уносећи у дати простор чињења и прављења нову делатност, на коју није примењив суд о занатима, занснова на употребљивости њихових творевина или близини и владавини истине над њима. Специфичне творевине ове делатности „називамо подражавањем” (2004б, 21). Према томе, поетички/репрезентативни режим не само да разрешава уметност етички проблематичног статуса какав је као занат имала код Платона, већ такође идентификује уметности унутар поделе чињења и прављења, *чинећи је видљивом* (дефинишући накнадно исправне начине уметничког чињења и прављења као и начине њиховог просуђивања) (2004б, 22). Стваралаштво у овом режиму има четири основна принципа: „примарност фикције, жанровску природу представљања дефинисану и уређену према предмету који је представљен, примереност средстава представљања и говор у акцији као идеал” (2011а, 49). Од наведених принципа овде ћемо издвојити само жанровску природу представљања, која је вероватно и најзначајнија. Оно што сачињава један жанр није, као што се то обично мисли, скуп формалних правила, „већ сама природа онога што је представљено, предмет приче” (2011а, 44). На основу предмета представљања



формира се и хијерархија жанрова, која за ефекат има стварање хијерархије самих предмета, односно хијерархијско устројство искуства стварности. У основи постоје два централна начина подражавања, два велика жанра, високи и ниски, трагични и комични, први у коме се предмет представљања уздиже и други у коме се унижава. Први подразумева људе који делају својим говором, који су племенитог рода и који су, како је то још код Аристотела дефинисано, „бољи од нас”, док други подразумева представљање нижих слојева, неспособних за узвишени модус обраћања и поступања, другим речима, који су „лошији од нас”. Описана подела унапред претпоставља начин на који се чулна стварност испоручује на учествовање представљеним субјектима, али и субјектима представљања, односно, она установљава изворну хијерархијску визију овог учествовања и његовог приказивања, тако да у високи стил спадају господари, а у ниски слуге. Може се, такође, поставити питање и о средњем стилу и његовој релацији са експанзијом грађанске класе, али ово је процес који заправо имплицира развој естетског режима. Начин на који ће одређени субјекти бити репрезентовани у простору видљивог, разумљивог и делатног, на овај начин је строго опосредован жанровским процедурама и представама, које подржавају и обнављају полицијски поредак апсолутне монархије класицизма.

§ Нешто слично се може препознати у Фукоовој анализи епистемолошког поља класицизма. Он између осталог тврди како се у овом периоду смисао не успоставља као целина расутих знакова који су повезани са стварима комплексним релацијама сличности, као у ренесанси, већ „ће произилазити из комплетне *слике* знакова ... тако ће слика знакова бити *слика* ствари” (Фуко, 130). Говор је у том систему само слика слике, односно представа представе, „представа представљена вербалним знацима” (Фуко, 145). Зато класицистичка књижевност никада не прилази директно искуству чулне стварности, већ је овај приступ опосредован представом целине, усидрене у глаголу бити, јер једино он „прекорачује систем знакова” и усмерен је „према бићу онога што је означено” (Фуко, 157). Према томе, можемо да кажемо како је репрезентативни режим класицистичка интерпретација аристотеловске поетике, заснована на размени речи и ствари опосредованој релацијом идентитета и разлике, односно говора и *предсјаве* стварности, која се у домену поетике обликује у складу са жанровском хијерархијом стилова, одређених, како то Рансијер тврди, хијерархијом предмета представљања, на релацији господари–слуге. Можемо се зато сложити и са Фредериком Џејмсоном који је запазио како је језик

класицистичког песништва, заснован на реторичким формама, био „на изванредан начин суштински неперцептуалан” (Jameson, 228).

Коначно, естетски режим подразумева супротстављање репрезентативном, а његов назив можемо објаснити повратком на Рансијерово разумевање појма *aisthesis* као режима чулног – у њему се, „уметнички феномени идентификују путем њиховог поклапања са специфичним режимом чулног” (Rancière, 2004б, 22). Прелазак на естетски режим може се описати кроз обрт свих основних принципа репрезентативног, што значи да значај заплета сада преузима сам језик, уместо жанровске хијерархије представљања имамо једнакост свих представљених предмета, уместо принципа примерности стила наступа његова индиферентност, уместо идеала говорништва долази модел писма, односно, како то Рансијер истиче, „немог говора” (2011а, 58). У њему постаје могуће романтичарско мешање жанрова, слободни стих и песма у прози, преплитање уметности, колаж, перформанс, *ready-made* итд. Али уметност такође постаје поље тензије, зато што се, са једне стране, налази у хетерономном односу према чулном искуству као таквом, док са друге, и управо зато, може да артикулише захтев за аутономијом, односно независношћу од било какве поетичко-идеолошке условљености.<sup>6</sup> Поклапајући се са формама живота уметност по први пут на отворен начин може да редефинише поделу чулног, чиме постаје могући носилац еманципације.<sup>7</sup>

За развој овог режима пресудна је била управо трансформација у пољу књижевности, унутар које се тензија са логиком репрезентације може осетити још од појаве модерног романа. Класицизам је безуспешно покушавао да роман смести у такозвани средњи стил, којим се описују животи средњег сталеза, тако да је роман, као форма, од самог почетка нестабилан и у непрестаној потрази за сопственим правилима (као нпр. лик Дон Кихота у истоименом Сервантесовом роману), које у извесном смислу никада неће пронаћи, постајући „жанр без жанра” (Rancière, 2011а, 50). Трансформације у пољу књижевности, посебно оне у вези са романом, се зато испостављају као парадигматске за читаву модерну уметност. Чак и на самом нивоу техничког извођења, низања слова на дво-димензионалној површини папира, књижевност се супротставља вертикали говорништва позоришне сцене, установавајући ега-

<sup>6</sup> Естетско практично „повезује аутономију и хетерономију” (2002, 134).

<sup>7</sup> У есеју „Политика књижевности” Рансијер наводи: „Израз ’политика књижевности’ подразумева, дакле, да књижевност као књижевност учествује у прерасподели простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке” (2008б, 8).

литарну прераспodelу видљивог паралелну са „принципом политичке редистрибуције заједничког искуства” (Rancière, 2004б, 15). Захваљујући својој вишеструкој подударности са формама чулног књижевност је била у могућности да изнесе на видело нове форме заједништва.<sup>8</sup>

Обликовање естетског режима повезано је, дакле, од самог почетка са еманципаторним пројектима, од којих Рансијер издваја Шилеров спис „О естетском образовању човека у низу писама” у коме можемо да препознамо одређене полазишне тачке за развој концепције *aisthesis*. У њему се обликује идеја да су „владавина и ропство пре свега део онтолошке расподеле (активност мишљења наспрам пасивности чулне материје)” (Rancière, 2004б, 27), што значи да би они који заступају мишљење били предиспонирани за владавину над онима који су руковођени само сопственим нагонима. И једна и друга страна ове вертикале показала се, према Шилеру, као извор насиља и неслободе, посебно током Француске револуције. Он зато предлаже превазилажење оваквог хијерархијског устројства кроз формирање нове области постојања, треће регије, „између материје и форме, између трпљења и делатности” (Шилер, 224). Шилер наводи како ово „средње расположење, у којем душа није ни физички ни морално принуђена, али је ипак на оба начина делатна, заслужује да буде првенствено названо слободним расположењем”, односно, *есџетским сџањем* (Шилер, 231). Залог естетског режима на овај начин постаје сама слобода. Али до слободе се стиже једино преко естетског образовања, зато што „нема другог пута да се чулни човек учини умним, осим таквог да се претходно учини естетским” (Шилер, 237). И једино на овај начин би, како запажа Рансијер, „било могуће осмислити једнакост чија се директна материјализација показала немогућом у Француској револуцији” (Rancière, 2004б, 27). Јасно је, међутим, да естетски режим није политички програм, што значи да су унутар њега могуће различите па и супротстављене политичке праксе и визије заједништва: авангарда је имала своје представнике на далекој десници и левици, али је и масовна култура, субсумирана под логику капитала, посебно у постмодерном добу, зависила од естетизације свакодневне стварности.

Режими уметности нису међусобно искључиви, што значи да заправо можемо да говоримо о доминацији одређеног режима у неком периоду, док остале режиме често можемо пронаћи на његовој периферији. Тако, на пример, историју естетског режима

---

<sup>8</sup> Рансијер отворено износи како „естетско доноси обећање новог света уметности и новог живота за појединце и заједницу” (2002, 133).

можемо пратити све до ренесансе, односно до тренутка у коме се античко наслеђе поново открива и реинтерпретира, са ауторима попут Шекспира, Сервантеса или Раблеа. На сличан начин се проблематика етичког режима вратила оног тренутка када је режим који је пружио одговоре на његове дилеме, репрезентативни режим, окончан. У периоду у коме дух више не мора себи да се представља у чулној форми, односно, у периоду који је Хегел огласио као крај уметности, она се јавља на два начина, „или као Платонова *doxa* или као Флоберова баналност” (Rancière, 2004б, 11).

§ Као пример савремене коегзистенције различитих уметничких режима може да послужи награђивани филм *Краљев говор* (2010) Тима Хопера, који би у овом читању функционисао као једна врста реакционарне фантазије поновног установљавања онога што је са естетским режимом разорено. Главни лик овог филма, принц Алберт (Колин Фирт), је престолонаследник, који услед говорне мане није способан да се у потпуности поистовети са својом владарском улогом. Након абдикације његовог брата, краља Едварда VIII, Алберт је приморан да ступи на престо као краљ Џорџ VI, и читав заплет филма доживљава свој врхунац у његовом радијском обраћању поводом објаве рата нацистичкој Немачкој 1939. године. Да би успешно извео овај говор он ангажује логопеда Лајонела Лога (Џефри Раш) који му кроз различите бизарне говорне вежбе омогућава да наведени говор успешно изведе.<sup>9</sup> Читав заплет је испричан средствима естетског режима, тако да се форме приказивања и перцепције у великој мери подударају, а „банална” стварност бива утопљена у јединствен стилски израз. Посебни његови сегменти, међутим, долазе скоро непосредно из репрезентативног режима. Пре свега, главни лик, принц Алберт, припада повлашћеном, владарском слоју, групи људи који су, као што је речено, „бољи од нас”. Овоме следи скоро дијалектичка жанровска негација: он би, као племић, требао да делује својим говором, високим, узвишеним стилем, али управо то он није у стању да учини, због свог поремећаја. Његов поремећај говора и није ништа друго до патологизација естетског у односу на репрезентативно. Репрезентативност је, дакле, онемогућена у савременом

---

<sup>9</sup> Овај филм има неколико интересантних интерпретација, од којих је вероватно најпроницљивија недавна Жижјекова, у којој се тврди како је читав филм регресија релативно нормалног човека који није у стању да се поистовети са потпуно сулудом идеолошком конструкцијом да било које људско биће може „бити краљ на основу божанског провиђења” (Жижек, 2013), а у коју његов логопед успева да га убеди. Ово је међутим само психолошко тумачење мотивације ликова, које не узима у обзир да је читав филм конструисан као скоро савршена жанровска регресија.

„оболелом” добу, у друштвеном поретку у коме краљ више није представник божанске промисли на земљи – али у овоме и лежи само идеолошко језгро филма. Његов главни проблем је како поново произвести репрезентативност у контексту естетског, егалитарног начина писања. Овде ступа на сцену његов „слуга”, (лажни) логопед Лајонел Лог, чији задатак је да краљев стварни (естетски) говор нормализује, односно, усклади са представом (репрезентацијом) о његовом говору. „Повратак краља” се тако дешава пре свега у медијуму гласа. Слуга је, међутим, лик који припада регистру комедије, али је ова комичност опосредована естетским режимом, тако да су његов ниски стил и опсцени говор оправдани његовим позивом. Скоро да можемо рећи како је његов позив произвођење репрезентативности, која, будући да је ствар прошлости, чини од њега професионалног формалног реакционара. Невероватна жаровска акробатика филма састоји се у путу који будући краљ мора да прође како би се идентификовао са својом улогом – да би ступио у високи стил господара он мора да прође кроз комедију слуге, односно кроз процес диференцирања од њега, како би свој језик „очистио” од естетске испреплитаности. Филм, дакле, није осмишљен ни испричан у репрезентативном маниру, али је његов заплет опсесивно концентрисан на његово обнављање. Он није ништа друго него темпорализација жеље за репрезентативношћу унутар естетског. Врхунац филма и његово разрешење је сам краљев говор – а његове политичке импликације далеко превазилазе пуку историјску драму и задиру дубоко у нашу савременост.

### *Неми говор и њисмо без родитеља*

Захваљујући кантовском расцепу ствари на појаву и суштину, који је постао један од пресудних догађаја западног мишљења, у естетском режиму сваки предмет може да буде схваћен „као појава суштине, не само последица одређених узрока, већ метафора или метонимија силе која га је створила” (Rancière, 2011a, 60). Удвајање на појаву и суштину установљава и нову релацију између чулности и мишљења, материје и форме, тако да сада уметност може да се схвати као самоотуђење духа „производ који је идентичан са нечим непроизведеним, знање претворено у не-знање, *logos* идентичан са *pathosom*, намера ненамерног” (Rancière, 2004b, 22), а један век касније и као свесно несвесног. Кант међутим још увек није могао да посведочи о овом кретању иако је о природи говорио као о песми писаној шифрованим језиком. Тек је са Фихтеом његова метафора могла да се онтолошки образложи:

У самоидентитету, Ја трансценденталне субјективности већ поседује принцип јединства субјективног и објективног, коначног и бесконачног. Зато може да наруши 'зачараност' која затвара песму природе, односно да је препозна као божанску суштину и оно што мора постати у људској стварности: имагинација која је постала чулном (Rancière, 2011a, 76).

Коначно и бесконачно, материјално и духовно, опосредовани су кретањем трансценденталне субјективности, тако да сада читава материјална стварност може да се прочита као говор духа, зато што је она увек већ дух у својој самооуђености. Фихтеово схватање имало је огромне последице по књижевност и уметност уопште, будући да је омогућило нови начин разумевања њене улоге у подели чулног, њене видљивости, као повлашћеног места медијације коначног и бесконачног, на шта је смерао и Шилер осмишљавајући естетско стање. Рансијер ће препознати описано схватање већ код Ћ. Б. Вика, у његовој концепцији *немо̄ љовора*: „На грчком, бајка се још називала и *mythos*, мит, од кога се на латинском изводи *mutus*, нем” (Rancière, 2011a, 58). Песништво као *mythos/mutus*, којим човек објашњава самом себи поредак света и своје место у њему, овде почиње да се интерпретира као начин на који је истина дата колективној свести, у облику спегова и институција, али без свести о сопственој природи, чиме се њен говор налази на истом ступњу као и говор било ког природног феномена. Истина која је тако изречена представљена је „као предвиђање саме себе” (2011a, 58), као говор мишљења пре мишљења, које ће доћи тек са заснивањем филозофије (у Грчкој, са Сократом, Платоном, Аристотелом). Класични немачки идеализам је кроз кретање трансценденталне субјективности објаснио како је ово могуће. Поезија ће тако постати један од облика повратка мишљења самом себи, онај који подразумева да „уметничко дело стоји на *средини* између непосредне чулности и идеалне мисли” (Хегел, 40), а поетичност сам њен *неми љовор*.

Фигура која је Фихтеову концепцију развила до крајности у домену књижевности је, дакако, Новалис, који ће са својом чувеном формулацијом према којој „нико не зна управо за својство језика да се он брине једино о себи”, пружити један од централних аргумената европске уметности деветнаестог века. Рансијер истиче да се овај исказ не треба разумети као празни формализам, како је то често чињено, јер уколико језик нема разлога да се брине о било чему другом осим о себи „то није зато што је он самодовољна игра, већ зато што увек већ садржи у себи искуство света и текст знања, зато што увек већ говори само искуство, пре нас” (Rancière, 2011a,

62). У том смислу језик није одраз, *mimesis* чулне стварности или представе стварности, већ изражава односе у њој, самом својом структуром изговара устројство чулног искуства, што такође значи да се у њему налази увек већ „огледало заједнице” (2011a, 63). Деветнаести век ће га зато развити у два правца: са позитивистичке стране суштина која се буде изражавала језиком биће везана за „одређену друштвеност, карактер цивилизације и доминацију класе” (2011a, 64), као нпр. код Балзака и реалиста, а са мистичне, немачки романтичари, а потом Бодлер и многи симболисти ће је разумети као израз односа дубоке „духовне стварности” и основ универзалне аналогije.

§ Први стихови Бодлеровог сонета „Сагласја” из његове чувене збирке *Цвеће зла* (1857) гласе: „Природа је храм где мутне речи слећу / Са стубова живих понекад” (Бодлер, 28). Природа се овде јавља као основ, док језик има облик чулних датости, који су само форме њеног појављивања. Чини се да се језик овде јавља као начин на који дубока стварност улази у однос са субјектима, тако да су језик и форме перцепције супстанцијално повезани. Није, дакле, зачуђујуће што Бодлер у „писму Тусенелу, из јануара 1856, олако изједначава фуријеристичку (овоземаљску) и сведенборговску (трансцендентну) доктрину [универзалне] аналогije” (Лики 1969: 176). А касније, „у чланку из 1861, о Виктору Игоу” он отворено заступа схватање сагласја као „овоземаљских, материјалних веза (облик, кретање, број, боја, мирис); тако да реч *’spirituel’* мора да упућује на људски а не на божански елемент универзалне једначине” (Лики 1969: 176–177). „Сагласја” би у складу са тиме означавала управо нестабилну везу материјализма и мистицизма и језик ове везе. У другом делу песме „Лабуд”, такође посвећеној Виктору Игоу, Бодлер ће, међутим, написати следеће стихове: „Мења се Париз, ал’ се у мојој сети ништа / помакло није! Све ми у алегорији лежи” (Бодлер, 128). Материјална стварност Париза поклапа се са фигуром алегорије, догађаји и предмети постају означитељи дубље стварности, само што овај пут то није нека мистична супстанца, већ балзаковска визија друштвености. Бодлерово дивљење према Балзаковом стваралаштву добро је познато, тако да овај обрт не треба да изненађује. И заиста код Бодлера ћемо имати непрестану осцилацију између ова два екстрема исте једначине, у песмама о предметима („Лула”, „Образаина”, „Сове”, „Мачке”, „Бочица” итд.) сами предмети ће проговарати своју истину, док у песмама циклуса „Париске слике”, али и „Вино”, „Цветови зла” и „Смрт” сагласја изражавају скоро директно поклапање језика песме и друштвености, карактера цивилизације и доминације класе.



Видели смо како је описано кретање духа, уз његове могуће консеквенце по заједницу, довело романтичаре до закључка да је поезија најбољи медијатор између духа и чулности, односно савршено оруђе за успостављање заједнице која би била заснована на законима ума у коме би „идеје разума постале заједничка песма, биле учињене 'естетским' тј. 'митолошким' како би посветиле хармонију мислилаца и народа у виду нове религије” (Rancière, 2011a, 82) (Шилер, али и Шелинг, Хелдерлин и Хегел у свом заједничком раном спису *Најсјарији програма система немачког идеализма*). Хегел, међутим, показује да је ова фантазија будућности-у-прошлости празна. Мисао која се у прошлости изразила у немом, чулном облику, није првобитно била изражена у виду филозофских истина, које би потом биле чулно уобличене, па је јединство које је она подразумевала заправо било полазиште стваралаштва, док би се у случају песме разума ствар одигравала обрнуто – тако да будућност заједнице припада формама друштвености, подели чулног која је различита од обичајне. Ум је у модерно доба, према његовом мишљењу, постао свестан самог себе и овладавши језиком, не може више да постави материјалну стварност на начин на који је то чинио у „примитивним” друштвима. А како дух више не мора да спознаје самог себе кроз своје спољашње манифестације, „уметност, у погледу своје највише намене, јесте и остаје за нас нешто што припада прошлости” (Хегел, 12).

Проза се у овом смислу јавља не само као књижевна форма нити израз баналне стварности која је лишена поетичности имажинације, „она је историјски свет који прописује крај песништва као суштинског облика мишљења” (Rancière, 2011a, 83). Самопревазилажење уметности није немогуће зато што би тиме уметност постала филозофија, већ зато што не може постојати филозофија модерне уметности, односно поетика прозе, која је жанр без жанра. Романтизам не може бити принцип нове поетике зато што почива на некомпатибилности два организациона принципа естетског режима: „принцип којим песништво постаје посебан модус језика и принцип којим се проглашава индиферентност према предмету представљања” (2011a, 86). Читава модерна књижевност јесте, према Рансијеровом мишљењу, покушај превазилажења ове контрадикције.

Писање поново постаје неми говор, али сада то више није неми говор мита, сликовито мишљење које не познаје себе, већ је то као „говор сирочета лишеног власти живог говора, тј. говора господара: могућности да се 'брани', да одговара када је питано ... Такође, ова немост чини писмо превише говорљивим. Будући да није усмерено оцем, који је способан да препозна исправан плодносан начин,

писани говор лута неусмерено” (2011a, 93). У овоме се огледа нестабилност модерног писања, где текст више не може да се са поуздањем припише његовом аутору/ауторки, у коме не може да се одреди коме је намењен, нити на који начин треба да се употребљава. Текст је до данас нем по свим овим питањима. Истина писања која је укинула монархистичку сцену говора није била отелотворење речи и заједнице коју је призивала већ, парадоксално, њено укидање у немости лутајућег писма. Али управо ово је и принцип демократије, као поделе чулног, јер она је „режим писма, режим у коме первертираност слова јесте закон заједнице” (2011a, 95).<sup>10</sup> Режим писма тако уноси непрестану тензију у однос између поретка дискурса и полицијског поретка заједнице.

§ У опозицији „живог говора господара” и „неусмерености писма” може се препознати дијалог са Жаком Деридом, према коме је писмо „важило као обична допуна за ријеч” (Дерида, 15), док је „у свим случајевима глас ближи означеном, било да га строго одређујемо као смисао ... или еластичније као ствар” (20). Једна од додирних тачака Дерида и Рансијера, Платон, види писмо као нешто што нарушава начин „на који знање и дискурс уређују видљивост и успостављају ауторитет” (Rancière, 2011a, 94). Рансијер, међутим, сматра да га Дерида погрешно тумачи, будући да Платон наводно не интерпретира писање као визуелно посредовање означеног супротстављено вокалном догађању присуства истине, већ као „посебну инсценацију говорног акта” (2011a, 94). За Платона писмо и његова циркулација делују као напад на легитимни полицијски поредак према коме „логос врши поделу говора и тела у заједници” (2011a, 94). Као што смо већ видели Платонова идеја заједнице почива на хармонији поделе рада, простора и времена, могућности говора и делања, која није ништа друго до начин приступа оном заједничком, руковођен оснивачким логосом „племените лажи”. Писмо и говор према Рансијеру функционишу као непрестана тензија у пољу чулног.

### *Два јунака есџејског режима*

Два јунака постхегеловске уметности деветнаестог века за Рансијера су несумњиво Флобер и Маларме, будући да код оба ова

---

<sup>10</sup> Рансијер на другом месту проширује ову паралелу: „Умјесто ’Гласа усмјереног према Мојсију’ нама управља ’човек мртвог бога’. А овај потоњи може управљати само ако постане јамцем ’малих ужитака’ који капитализирају нашу огромну биједу сирочади осуђене на лутање по царству празнине, што значи и царством демократије, индивидуалца или потрошње” (2008a, 42).

писца он препознаје битан напор да се превазиђе Хегелова дијагноза о њеном крају. Флоберово књижевно дело може се разумети као први уметнички покушај да се превазиђе Хегелова констатација о крају уметности. У његовој рефлексiji стваралаштва Рансијер централно место додељује схватању стила „зато што се у стилу успоставља идентитет писања и погледа” (Rancière, 2011a, 114). Поричући празну слободу фантазије, коју је Хегел идентификовао код Жана Паула, Флобер даје чувену формулацију према којој је „стил апсолутни начин посматрања ствари”. Стил као апсолутни начин посматрања није бирање одређеног угла којим би се сама ствар деформисала, напротив, „то је начин посматрања ствари какве оне саме јесу у њиховој ’апсолутности’” (2011a, 116), ослобођене од сваке тачке посматрања. Зато је сасвим нужно укидање жанровске кодификације стилова и предмета представљања, али и раскид са класицистичким схватањем саме природе ствари. Али сада се и романтичарски систем претпоставки обрће, па уместо значења као тајне чулног, говора као тајне немости, долазимо до „значања које је постало бесмислено, чулног које је постало нечулно” (2011a, 120). Рансијер сматра да се управо са Флобером ударају темељи модерне књижевности која је ослобођена дилеме између субјективности (неусмереност маште) и објективности (епа који је носталгија за идентитетом света и песме), односно, говорљивости и немости писма и материје.

За Малармеа је књижевни језик изузет од закона размене информација, у намери да се књижевности обезбеди одређена доктрина и територија. Али за последицу ово има реинтерпретацију њеног говора који се од романтизма налазио на месту пресека чулности и духа. Маларме насупрот овоме покушава да спроведе једну врсту говора самих форми које би означавале једино форме, односно, поезија би требала да буде, како то Рансијер формулише, „дух који говори духу језиком духа” (2011a, 134). Али ова апсолутизација поезије, која би је ослободила од материјалних и формалних оквира доводи је у неочекивану близину прозе, од које она по сваку цену жели да се дистанцира.<sup>11</sup> Пут којим је ова разлика код Малармеа покушала да се оствари јесте музика. Међутим музика се показала као дубоко амбивалентан пут будући да је она „гробница слике у оној мери у којој је гробница говора који именује” (2011a, 136). Напуштајући брбљање свакодневице, напуштајући баналност говора новинских чланака у којима писмо остварује своју неусмерену циркулацију, идентификујући се са музиком поезија по трећи

<sup>11</sup> У овом смислу чувена Бенјаминова теза да је *идеал модерне поезије проза* у потпуности се потврђује.

пут постаје *неми говор*. Музика као таква није више само једна међу уметностима већ постаје уметност уметности, замењујући са овог места поезију, коју је Хегел ту устоличио у својој *Естетској*, наводећи како је она „уметност духа који је постао самосталан и слободан” (Хегел, 88). Хегелово превиђање музике, међутим, није случајно, његово решење је како Рансијер сматра „покушало је да онемогући ову судбину по цену замрзавања судбине уметности као такве” (2011a, 138). И ово је заправо кључно запажање – уметност која не може да постане своја филозофија тако што ће се ослободити материјалности, може да постане чиста форма (дух) материјалности, форма која представља форму а која је на располагању чулном, суштински нерепрезентативна, а то је дакако музика. Рансијер ово назива „романтичарским фундаментализмом” у коме „нема више симбола; сада постоји само духовни свет” (2011a, 138). Маларме, међутим, није заступник овог самоукидања поезије у музици, иако путем његовог песништва оно постаје видљиво.<sup>12</sup> Самоубиство поезије се у његовом стваралаштву превазилази кроз једну врсту синтезе музике и просторне уметности. Рансијер зато одлучно тврди: „Малармеовска ’тишина’ није повезана са метафизичком стрепњом над белом страницом или са бескрајним настојањем песника да пренесе народу орфејско објашњење земље. Не ради се о тескоби карактера ни о аристократском одбацавању песничке речи. Она је баш, напротив, повезана са политиком песме, са поимањем времена и места песме у републици” (Рансијер, 2008б, 100). Песма се не може раздвојити од стварања целине заједничког живота, али целина у коју се она уписује је увек једна врста отуђења и учествовања. У естетском повратку поетичком простору, место песме је позоришна сцена, тако да „народ мора да присуствује представи, призору своје величанствености” (2008б, 100). Песма сада постаје истовремено заплет и позорница на коме се он одиграва.

### *Демокрајска ѿоцаси*

Уколико бисмо нешто могли да закључимо из читавог овог излагања о књижевности и уметности то би вероватно било следеће: једнако као што нема чисте политике, будући да она све своје објекте дели са полицијом, тако нема ни чисте књижевности, једино је у питању други тип испреплетености. Тиме се Рансијер

---

<sup>12</sup> Постојала су три могућа решења: „натурализам као компромис старе и нове поетике, идентификација прозе и поезије, и идентификација музике и поезије” (Rancière, 2011a, 138).

битно раздваја од других савремених мислилаца, попут нпр. Алена Бадјуа, за кога уметност представља једну од четири издвојене процедуре истине, чиме се ствара „уверавање да уметност има природу ... која се потврђује у јединственом искуству” (Rancière, 2009, 64). Овакво разумевање према Рансијеру не узима у обзир непрестано преплитање неуметности и уметности естетског режима, које се може приметити и код Малармеа и код Флобера, уметника који су у двадесетом веку можда најчешће нападани као представници чисте књижевности.<sup>13</sup> Флоберов пројекат је, међутим, био скандалозан када се појавио из управо супротних разлога, као „демократска пошаст”, као језик који је индиферентан према ономе што представља, према камену, катедрали, градоначелнику или неморалној домаћици. Управо ово представља саму срж естетског режима. У двадесетом веку долази до реинтерпретације естетске револуције и њеног расцепа у два правца. Први естетску револуцију идентификује са аутономијом уметности и освајањем самог њеног медијума (формализам, структурализам, нова критика), док други почива на заступању заједничке формалне одређености живота и уметности (надреализам, Франкфуртска школа). Ово не значи да је уметност „подређена” формама које живот користи да би се обликовао, али истовремено подлвачи чињеницу да не постоји никакав домен трансценденције на коју бисмо се могли ослонити како бисмо засновали њену аутономију. То не може бити ни чиста форма (Гринберг), ни одбегли богови (Хајдегер), ни кантовска несводивост чулног на умно у феномену узвишеног (Лиотар). Аутономија уметности може се одиграти једино унутар полицијског режима, и може бити (мада не мора) један облик „поновног пребројавања” стања ситуације, прерасподела чулног. Тако нешто је могуће једино уколико уметност остане оно што је модерна књижевност била од њене појаве крајем 18. века – дубоко скептична према самој себи, својим средствима и својим предметима. Јер је управо њена скепса омогућила „отпор књижевности” (2011a, 174) против машина репрезентативне доксе, које су, као што знамо, већ у Хелдерлиново време од Аполона направиле бога новинарства. Оваква уметност има еманципаторни потенцијал управо зато што нам не говори како да је користимо, како да је гледамо, читамо и разумемо, зато што остаје нема и неусмерена. Али једино као

---

<sup>13</sup> Бадјуови апологети међутим истичу да је кроз развајање уметничких и политичких истина он покушао да превазиђе историцистичку окамењеност, нудећи „појмовна оруђа за разумевање како нови догађаји, било естетски или политички, иступају из свог времена” (Shaw, 199). И овај приговор можда има одређену тежину, будући да се на хоризонту Рансијеровог мишљења осим естетског режима не види ништа ново.

таква може да стигне до оних који не би требали да је читају, били они Гиг, Жилијен Сорел, Етјен Лантје или њихови стварни двојници попут Маргарет Одо и Клода Женуа. У свету у коме и сами проучаваоци књижевности и уметности тврде да оне наводно више нису битне Рансијер нам открива да је управо ово предмет спора, као и да опасност још увек није напустила лутање писма.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004.
- Бодријар, Жан. *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови, 1991.
- Делез, Жил. *Шта је филозофија?*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990.
- Дерида, Жак. *О граматолозији*, Сарајево: ИП „Веселин Маслеша”, 1976.
- Камил, Мајкл. „Симулакрум”, *Критички термини историје уметности*, Нови Сад: Светови, стр. 59–76.
- Краљев говор*. Сценарио Дејвид Сајдлер. Режија Тим Хопер. Глума Колин Фирт, Џефри Раш, Хелен Бонам Картер. Филмски савет Велике Британије, 2010.
- Платон, *Држава*, Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1983.
- Фуко, Мишел. *Речи и ствари: археологија хуманистичких наука*, Београд: Нолит, 1971.
- Рансијер, Жак. „Једанаест теза о политици”, *Прелом*, бр. 6/7, 2003, стр. 20–32.
- *Мржња демократије*, Загреб: Наклада Љевак, 2008а.
- „Политика књижевности”, *Политика књижевности*, Нови Сад: Адреса, 2008б, стр. 7–35.
- *Судбина слика / Подела чулно*, Београд: Центар за медије и комуникације, 2013.
- „Уљез”, *Политика књижевности*, Нови Сад: Адреса, 2008б, стр. 84–101.
- Хегел, Г. В. Ф. *Естетика I*, Београд: БИГЗ, 1986.
- Шилер, Фридрих. „О естетском образовању човека у низу писама”, *Познији филозофско-естетички сјиси*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008, стр. 180–259.

\* \* \*

- Chambers, Samuel. „The Politics of the Police: From Neoliberalism to Anarchism, and Back to Democracy”, *Reading Rancière*, London: Continuum, 2011, pp. 18–43.
- Baudrillard, Jean. „Transaesthetics”, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, New York: Verso, 1993, pp. 14–19.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*, London: The Athlone Press, 1995.
- Jameson, Fredric. „Baudelaire as modernist and postmodernist”, *The modernist papers*, New York: Verso, 2007, pp. 223–237.
- Leakey, F. W. „Nature and Symbol”, *Baudelaire and Nature*, New York: Barnes & Noble, 1969, pp. 173–250.

- Rancière, Jacques. „Alain Badiou’s Inaesthetics: the Torsion of Modernism”, *Aesthetics and its Discontents*, Cambridge: Polity Press, 2009, pp. 63–87.
- „Is There a Deleuzian Aesthetics?”, *Qui Parle*, Vol. 14, No. 2 Spring/Summer 2004a, pp. 1–14.
- *Mute speech*, New York: Columbia University Press, 2011a.
- „Our Police Order – What can be Said, Seen, and Done”, *Le Monde diplomatique*, (Oslo) 8 November 2006. Web. February 2015.
- „The Aesthetic Revolution and its Outcomes”, *New Left Review*, No. 14, March–April, 2002, pp. 133–151.
- *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, London: Continuum, 2004b.
- „The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics”, *Reading Rancière*, Ed. Paul Bowman and Richard Stamp, London: Continuum, 2011b, pp. 1–17.
- Shaw, Devin Zane. „Inaesthetics and Truth: The Debate between Alain Badiou and Jacques Rancière”, *Filozofski vestnik*, Volume/Letnik XXVIII, Number/Številka 2, 2007, pp. 183–199.
- Žižek, Slavoj. „Redefining family values on film”, *The Guardian*, Thursday 3. October 2013. Web, February 2015.