

ВЛАДИМИР ГВОЗДЕН

КЊИЖЕВНОСТ, ДЕМОКРАТИЈА, ПОЛИТИКА: РАНСИЈЕР И ФИЛОЗОФСКИ РОМАНТИЗАМ

Постављање питања смисла књижевности садржи у себи настојање да се у прихватљивој форми прозбори о њеној бесмислености. Живимо у амбијенту у којем се свакодневно чују јадиковке о успону некултуре и о неразвијеним или „погрешним” културним потребама становништва. Овај интуитивни став указује на сумњив правац размишљања о култури. Тај правац опстојава зато што тврди да постоји стање које настоји да опише, осуди, и на тај начин нормативизује. Можда је чак, усудио бих се рећи, сама критика коју он изриче његов властити смисао. Постоји очигледно ресантиман, који се рађа, како нас је упозорио Ниче, из тога јер воља не може прихватити да се нешто догодило, јер се не може помирити с временом и његовим „тако је било”. Потребно је одбацили данас превише заступљени трагизам који се исцрпљује у реторичким естетизацијама проблематичне људске ситуације.¹ Требало би се, у критици смисла књижевности, такође подсетити једне драгоцене назнаке Френка Кермода: „Вреди упамтити да се успон онога што зовемо књижевна фикција догодио у време када је откривени опис порекла (почетка) почео да губи ауторитет.”² Концепција књижевности унутар које стварамо и читамо повезана је са идејом губљења, а не задобијања смисла, карактеристичном за есхатолошке пројекте. Пошто та концепција постоји више од два века, у говору о смислу писања осуђени смо на понављање гестова прошлости, што умањује потенцијал нашег самосажалења.

¹ Бани Ватимо, *Нихилизам и еманципација*, прев. Марија Матић, „Адреса”, Нови Сад 2008, 7.

² Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford: Oxford University Press, 2000, 67.

Док год је, како би Иглтон рекао, „уметност издвојена из материјалних пракси, друштвених односа и идеолошких значења унутар којих је увек укљештена и уздигнута у статус усамљеног фетиша”,³ лажни елитизам ће бити позиција која ће допуштати постављање питања смисла писања. Реч је о политици незадовољства која наизглед занемарује текуће преплитање политике, поезике и естетике, а заправо скрива гађење над популусом и тражење повлашћеног статуса за књижевно писање. Још горе, идеја смисла писања рачуна на специфичну „педагошку” ситуацију у којој особа која разуме наводни смисао прокламује и његову универзалност. Та особа је откривалац смисла која хоће да нам у поверењу каже како је смисао заувек скривен. А оно што се једном сакрије мора се заувек крити, па је стога откривалац заправо скривалац, али и самопроглашени јамац наводног смисла. Стога позивање на смисао одмах призива критику дубине, основе, темеља – тих традиционалних елемената сваког онтолошког описа. Смисао би требало да буде некаква одсутна структура коју проналазимо – контекст, политичко несвесно, тајна етика, скривени бог. Када је реч о смислу писања, ваља се придружити Фукоовом познатом аргументу против интерпретације, односно против коментара. Он види текстуалну анализу као игру између порекла и текстова. Таква игра води ка бесконачној регресији, а не ка фикцији вечног поретка смисла.

Осећа се у ваздуху да ова позиција „вечног поретка смисла” нема легитимитет, односно да је беспотребни узрочник очаја, па је боље да се запитамо шта и када, поводом писања, постаје могуће унутар једне заједнице. Питање смисла писања није одвојено, није привилеговано. Пре се овде ради о одређеним историјским артикулацијама или „значењима” смисла као идеје и као односа према друштвеним праксама. Књига „смисла” се непрестано преписује у складу са стално променљивим захтевима које налажу нове ситуације, а право питање се односи на филозофију тачке гледишта у коју сам смештен.

Када кажемо смисао писања мислимо – без илузије о неутралности и објективности – искључиво на књижевно писање, свесни да оно не настаје изван света и века. У ствари, чим смо поставили питање смисла, поставили смо и питање историчности нашег искуства, рачунајући да се смисао писања мења, или да је пак исцрпљен један одређени смисао – који је можда и наша пројекција – док нам је нејасно да ли је наступио некакав нови. Укратко, поставивши ово питање, ослањамо се на два темеља модерности: на аутономију и

³ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996 (1983), 18–19.

на ново, па је тривијално позивати се на традиционализам приликом инсистирања на смислу било чега. Наравно, не одустајемо ни од идеје да концепције књижевности обликују, изобличавају – или разобличавају – наше концепције људскости и наше погледе на човека и друштво. Али како је то још говорио Ђерђ Лукач у есеју „Смисао савременог реализма”: изобличење изискује свест о нормалној егзистенцији, књижевност мора поседовати концепт нормалност уколико жели изобличеност да „постави” на право место, односно да га види као изобличеност. На тај начин је канонизована субверзивност уметности, односно њена улога у оспоравању уобичајених начина перцепције.

Култура у Србији никада није била, као у Британији, под доминацијом капитала. Она је ближа моделима какви постоје у Француској или Немачкој. Будући да, лишени модела, сада лутамо међу различитим моделима, осећамо и кризу смисла зависну од ширег културног амбијента који се слабо сналази са шароликим политичким наложима.

Оно о чему се дискутује као о политици је најчешће управљање друштвеним редом, заснованим на неспорним друштвеним хијерархијама. Немогуће је проценити питање писања уколико не осматримо за који контекст је оно везано. Уколико смо сагласни са садашњим поретком, онда и наша очекивања од писања почивају на представи о допадљивости, пријемчивости, тржишном успеху. То је повезано и са питањем вредновања: која су то важна имена поретка писања којима ћемо се обратити унутар замишљеног временског и просторног распона.

Осим тога, можда ће нас, у наше доба „парадоксалне среће” (Жик Липовецки) занимати парадокс књижевности, односно њен покушај да помири обраду великих историјских и политичких тема и радикално одсуство *pathosa* које је нужно у свету у којем изостаје догађање политичког. Можда је то само чежња за радикално егалитарном књижевношћу која неће тежити јединственом смислу, већ потреби да се суочи са трагедијама века, али без заборава хумора, ироније, пародије, комедије. Идеја смисла тешко подноси поглед искоса. Каква је релација између фикција помоћу којих уређујемо наш свет и све веће комплексности онога што сматрамо да је „права” повест тог света? Писање о садашњем постојању је писање које, на концу, нема другог изворишта информација и оправдања осим тог истог садашњег стања – а смисао је пројекција која потиче било из прошлости, када је реч о великим есхатологијама, или из будућности, када је реч о великим утопијама. Још је горе када оне нису артикулисане, већ су прећутно присутне, као некакав фундус подразумеваног којег, на жалост, неће попунити потврђи-

вачко климање главама љубитеља и „чуvara” смисла. Неке идеје и представе напросто не функционишу. Не би требало да се чудимо што нема „великих” писаца, јер је то функција чију је ауру уништила најпре историјска авангарда а потом и она из шездесетих година прошлог столећа, певајући лабудову песму једном миту. Али то није крај смисла писања, тиме се само одустаје од демагошког система производње улога које би ишле на руку политичком поретку пражњења суверенитета од народа и преношења на повлашћене „ауторе” нашег света; језик је још увек наш и то је право место борбе унутар којег смо сви начелно једнаки.

Цинизам и лењост не би требало да нас спрече да уочимо да писање јесте облик отпора социологизацији друштва – било потцењено било прецењено, оно је још увек простор слободе. Питање смисла књижевности повезано је са историјским кретањима везаним за успон индустријског капитализма који је изменио много тога, али и улогу и функцију саме књижевности, као и функцију „аутора”. Романтичарска и модернистичка књижевност изразила је веру у конститутивну моћ маште, изградила је поверење у способност књижевности да наметне поредак, вредности и смисао хаосу и расцепканоци индустријског друштва. Веровање у романтизам, у привилеговање личног искуства, у његово занимање за дубину сопства, за интензификовање унутрашњости модерних субјеката – то је темељ оне мисли која каже да је отуђење од стварности неизбежно. То значи да верујемо у кризу индивидуације, односно у крут нормативизам политичке субјективације.

Али можемо из истог места поћи и другим путем. Према Жаку Рансијеру романтичарска концепција књижевности је упадљив пример аксиома једнакости карактеристичног за модерно доба. Премиса није виша строга подела на жанрове и стилове која прати линије друштвених хијерархија – она делује на основу претпоставке да свако говори сваком, да је сваки облик дискурса у начелу на располагању сваком. Рансијер се ослања на континуитет између једнакости индивидуа у политичком и једнакости материјала и тема у естетском. Ако ово прихватимо, онда ћемо брзо доћи до закључка да је проблем „смисла” писања заправо политички проблем: односно да ће писање задобити смисао онда када га буде имала и политика. То је још један разлог зашто морамо критиковати смисао писања и мислити његов легитимитет.

Модерна књижевност је демократска, јер говори о прозаичним стварима стилем који је равнодушан према ономе што обрађује. Уистину, све може бити предмет књижевности. Када је о једнакости реч, Рансијер се занима за естетику и покушаје раног романтизма да изједначи форме уметности и форме живота. Ако

је модерна демократија савременик настанка естетике, на чему овај писац инсистира, онда је наравно важно промислити саму естетику и њену везу са политиком: „Усамљеност естетског искуства је везана, од самог почетка са обећањем будуће заједнице у којој неће више бити уметности и политике као раздвојених сфера искуства.”⁴ Према Рансијеру, естетика од почетка има своју политику, која је за њега нешто што га нимало не одушевљава и што назива метаполитика, како би означио чињење политике другачије него што чини политика, односно последично изузимање себе из сфере политике. Рансијер, као противник оних који, попут утопљеника, јашу на све слабијим валовима институција (чијој слабости и те како сами доприносе) одбацује улогу филозофа, у оном смислу где се он представља као носилац знања које није доступно људима ван специфичне предагошке ситуације. „Нисам политички филозоф”, рећи ће он на једном месту, управо желећи да избегне метаполитичку позицију.

Рансијер одбацује ону категорију модерних уметника и теоретичара и тумача уметности који су поставили себе у спорну улогу експликатора управо оним гестом којим се претварају да играју улогу еманципатора. Он, као филозоф политике, не заузима антагонистичку позицију, али се превасходно усредсређује на положај оних који су искључени из политичке партиципације. На тај начин покушава да избегне да допринесе управљању друштвеним редом, заснованим на неспорним друштвеним хијерархијама. Укратко, мислилац трага за формом дискурзивне скромности, што је тежак задатак. Из књиге *Учињељ незналица* се види да најперверзнији облици угњетавања и потчињавања почивају у самом чину објашњавања. Чин експликације тежи да очува структуру неједнакости, из чега следи оспоравање политичких употреба експертисе које су данас на снази. Разумевање је превођење, давање еквивалента тексту, а не заузимање позиције доминације. Стога Рансијер тражи другачији језик, онај који ће одбацити класификацију, јер она је израз потребе да владамо светом. Или како то каже Делез у књизи *Ниче и филозофија*: „Живети је исто што и процењивати. Нема истине мишљеног света, нити стварности чулног света, све је процена, чак, и то поготово, чулно и стварно.”⁵ С друге стране, увек је ту језик – и овде први пут, помало слободно, али ипак с разлогом кажемо да Рансијер следи Кантовог критичара Хамана,

⁴ Jacques Rancière, „The Thinking of Dissensus. Politics and Aesthetics”, *Reading Rancière*, ur. Paul Bowman, Richard Stamp, London, New York: Continuum, 2011, 8.

⁵ Жил Делез, *Ниче и филозофија*, прев. Светлана Стојановић, „Плато”, Београд 1999.

правог творца језичког обрта, човека који је међу првима артикулисао нашу зависност од језика, посматрајући га као бескрајни процес превођења који никад не резултује тоталном комуникацијом између особа.

Рансијер се све више окретао, поготово од деведесетих, ка политичким димензијама имплицитним у уметничким делима. Но све је почело раније, најпре су га занимали пролетери из 19. века који су тражили место на књижевној сцени. Једнакост се тражи кроз акцију чија су средства и циљеви дискурзивни, у одбацивању одређених видова социјалног описа категорија (или имена) као што су, на пример, „радник”, „жена”, „човек”, „раса” и у покушају да се наметну нови описи. Овај вид борбе се може разумети као „антинаучан”, јер друштвене, али и природне науке функционишу тако што „праве људе”, како би то рекао Ијан Хекинг.⁶ Рансијера занимају људи који пружају отпор таквом прављењу. Стога је почетак отпора када те врсте људи почну саме да утичу на креирање или на укидање властитог имена.

Рансијер се седамдесетих занимао за глас радника, ноћ пролетера, земљу људи, а важан текст за њега је била Рембоова песма у прози „Демократија”, која заслужује да буде наведена у целини, у преводу Николе Бертолина:

„Застава креће у гнусан предео, и наш жаргон гуши добоше.”

У средиштима ми ћемо хранити најбезочнију проституцију.
Истребићемо логичне побуне.

У земље забиберене и расквашене! – у служби најчудовишнијег индустријског и војног искоришћавања.

„Довиђења овде, било где. Регрути добре воље, ми ћемо имати зверску философију; за науку незналице, за комфор развратници; цркавање за свет који иде. То је прави марш. Напред, пут!”⁷

Многи елементи ове песме у прози су формативни за Рансијерову будућу мисао: са сарадницима оснива часопис *Логичка њобуна*, што је синтагма која означава политичку, социјалну, економску побуну унутар логоса. Програм истраживања је јасан, Рансијер одмах тражи посебан језик којим ће подрити теоријске описе наметнуте споља и одозго како би се радници као субалтерна бића пустили да говоре за себе. Рансијер сматра – а ту идеју ће све до данас непрестано покушавати да оснажи – да нема крај-

⁶ В. на пример Ијан Хекинг, *Друштвена конструкција – али чега?*, прев. Томислав Каргачин, „Медитеран”, Нови Сад 2012.

⁷ Артур Рембо, *Алхемија речи: избор из целокупних дела*, прев. Никола Бертолино, БИГЗ, Београд 1979, 253.

њег, коначног есенцијалног заснивања политике еманципације. Занимају га људи који се чином „путовања” одвајају од своје социјалне судбине. Али постоји овде још нешто: избор песме у прози најављује ослањање на књижевну модерност као раскид са жанровским хијерархијама. Песма у прози је уистину повлашћени пример таквог раскида, „нечистоће” коју је у стабилне поретке књижевности унела модерност.

Па ипак, како је могуће да идеја о књижевност буде темељ једног значајног пројекта филозофије онога што зовео политичко? Рансијер у основи иступа против илузорности уметничке сфере, против естетизовања политичког присвајања уметности у симбол или идеал могуће комплексне репрезентације друштвених и политичких односа, које карактеришу модернистичке (зло)употребе уметности. Често се уметност посматра као заштита, као забран од доминације спољашњег, „прљавог” света, али Рансијера занима њено отварање у контексту технолошких (или ако хоћете – научних) форми искуства, а унутар алтернативне фигурације *Erfahrung*.⁸ Потребно је стога да се вратимо изворном расцепу који Рансијер покушава да „закрпи”. Код Канта, немогућност имагинације да прикаже идеју Ума преображена је у моћ *aistheton*-а која измиче моћи мишљења и сведочи о изворној „катастрофи”: о зависности ума, о његовом „поробљавање” законима другости (фрејдовско-лакановска „Ствар”; за многе: „Закон”, „Поредак” и сл.). У корену неједнакости налази се проблем естезиса, односно активности које се дословно могу видети и чути. Те активности у уметности занимају Рансијера у оној мери колико је могуће доказати да оне стварају неку врсту не алтернативне, већ примарне конфигурације заједнице.

Поштовање према књижевности Рансијер изводи из Платона, или тачније из Платонове критике песника. Оно што прети Платоновој политичкој филозофији, то је нечистоћа узрокована циркулацијом писања, анархија која куца на вратима полиса – али управо то је за Рансијера демократија. Он критикује схватање демократије која се доживљава као неспутана владавина индивидуалних жеља у савременом масовном друштву.⁹ Али изнад свега оспорава мржњу према демократији, која све више опседа „елите”, спремне да се зарад „сигурности” одрекну борбе за егалитарност која је у темељу саме демократије; за њих постоји само једна добра демократија: она која спречава пропаст демократске цивилизације.¹⁰

⁸ Krzysztof Ziarek, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Evanston: Northwestern University Press, 2001, 108.

⁹ Жак Рансијер, *Мржња према демократији*, прев. Миодраг Марковић, „Карпос”, Лозница 2013, 7.

¹⁰ Исто, 10.

Рансијер хоће да поврати изворну оштрину речи демократија, ону оштрину која је гонила многе часне житеље античке Грчке да страхују од тога да је свака подела моћи истовремено распад легитимног поретка. Таквог бога случаја, који треба да влада демократском процедуром којом народ једнаких одлучује о распореду места у друштву, Рансијер је претходно пронашао у књижевности, односно у естетском режиму уметности, који је за њега близак ономе што иначе означавамо именом уметничка модерност.

Када поставимо питање шта је филозофу књижевност у контексту модерности, неминовно морамо да се вратимо у рани романтизам. Како каже на једном месту Касирер „поетизовати филозофију и филозофизовати поезију – то је био највиши циљ свих романтичарских мислилаца”. Познат је такође исказ Фридриха Шелинга из *Система трансценденталне филозофије* (1800) у којем он говори о томе да је уметност једини истински и вечни орган и документ филозофије. Реч је овде о представљању нечег што филозофија није у стању да дочара, а то је несвесно у производној делатности и његов изворни идентитет у свесном. Уметност има моћ да учини објективним оно што филозоф може да представи само субјективно. Рани романтичари су понављали ову идеју у различитим облицима. Тако, између осталог, Фридрих Шлегел пише: „Оно што је могло бити учињено док су филозофија и поезија били раздвојени учињено је и довршено. Стога је дошло време да их ујединимо.” За Новалиса „трансцендентна поезија се састоји од филозофија и поезије”, док је за Шелија Платон песник, а Шекспир, Данте и Милтон филозофи.¹¹ Уобичајени начини стапања поезије и филозофије су мишљење изражено у форми поезије, драме или романа, или пак сами књижевни искази могу да постављају питања смисла и бивствовања.

Концепције књижевности и друштвених наука одражавају и обликују наше концепције људскости и наше погледе о човеку у друштву. Романтичарска и модернистичка књижевност изразила је веру у конститутивну моћ имагинације, поверење у способност књижевности да наметне поредак, вредност и смисао хаосу, исцепканости индустријског капитализма.¹² Али постоји ли ту још нешто? Наиме, код Рансијера се ради о томе да се постави питање перспективе коју нуди уметничко дело у сфери чулности. А то место повезано је са питањима субјективности, па и са питањем

¹¹ Видети: Thomas McFarland, „Literature and Philosophy”, *Interrelations of Literature*, ur. Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi, New York: The Modern Association of America, 1982, 29–30.

¹² Упореди Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979, 33.

могућности филозофије и политике утемељене на једнакости. „Модерна политичка животиња је књижевна животиња”, пише на једном месту у књизи *Несагласности* Жак Рансијер.¹³ Шта значи овакав исказ? Око 1800. године догодио се епистемолошки прелом, нова форма представљања и начина опажања света – она је изражена у многобројним текстовима, од Госпође де Стал, Фридриха Шлегела, Новалиса, Колрица, Шелија, Хелдерлина, Шилера... Градило се ново одређење књижевности које је покушало да одговори на питање може ли књижевни текст рећи оно што не може да каже филозофски текст, и шта то значи за онај део филозофије који настоји да објасни значај уметности?¹⁴ Романтичарска концепција књижевности за Рансијера је упадљив пример аксиома једнакости карактеристичног за модерно доба. Премиса такве књижевности није више строга подела на жанрове и стилове која прати линије друштвене хијерархије: она делује на темељу претпоставке да свако говори сваком, да је сваки облик дискурса у начелу на располагању сваком. Постоји, за Рансијера, континуитет између једнакости индивидуа у политичком подручју и једнакости материјала и тема у естетском подручју.

Сада наступа забрињавајуће стање обрнуте симетрије: „индивидуалном и колективном здрављу духа и тела, што је још Винкелман уздизао као суштину грчке уметности, као пандан јавља се хаос модерног живота, мноштво речи исписаних на стварима, које деформишу тело и држе духове у сталној грозници”.¹⁵ Бришу се границе: уметност естетског режима попуњава онтолошке расцепа између лепе и примењене уметности на којој се темељи представљачки режим. Романтизам и реализам су размонтирали хијерархијски систем уметничких тема и грађе, стилова и жанрова, а *есџезис* постаје име за начин искуства кроз које већ два века опажамо врло различите ствари. Естетски режим је синтагма која описује свет у којем закони жанра и друштвене хијерархије уступају пред нередом уметности и арбитрарношћу демократије; то је „прљава” анархија коју је Платон на сваки начин настојао да остави ван граница полиса. То је такође феномен у којем, насупрот незамисливо селективном етичком и репрезентативном режиму, књижевна продукција – роман, поезија, говори, филозофија, историја – постају доступни свима, сваком грађанину нације који је

¹³ У штампи је српски превод: Жак Рансијер, *Несагласности: ђолићика и филозофија*, прев. Иван Миленковић, „Федон”, Београд 2014.

¹⁴ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2003, 82.

¹⁵ Жак Рансијер, *Полићика књижевности*, прев. Марко Дрча и др., „Адреса”, Нови Сад 2008, 29.

спреман да одвоји време и uloжи напор у читање. Та демократија писма је уистину нови догађај који говори не само о новом односу према прошлости, већ и о новој могућности политичког које, према Рансијеру, почиње „када се начело владавине одвоји од порекла” и када се оствари „анархична” владавина заснована на непостојању ма ког основа владања.¹⁶ Као и демократија, тако и „уметност постоји као свет за себе од тренутка када било шта може да уђе”.¹⁷

Дакле, и демократија и естетски режим уметности ознававају раскид са друштвеним поретком заснованим на пореклу. У овом случају Рансијер понавља (или следи?) већ наведени став Френка Кермода из изузетне књиге *Смисао краја* (1967): „Вреди упамтити да се успон онога што зовемо књижевна фикција догодио у време када је откривени, аутентични опис порекла почео да губи ауторетет.”¹⁸ Наравно, познато је да се иза оваквих погледа крије Хегел из *Предавања о уметности* који, између осталог каже: „што више уметност постаје секуларна, то више постаје уточиште коначних ствари света, задовољна је њима и додељује им потпуну валидност”. Па ипак, величанствени метаполитичари, Хегел и Платон, не радују се томе, док Рансијер овакво кретање сматра правцем којим мора поћи свака политика еманципације.

Наравно, непрестано се води борба око тога која је прича о модерности најпримеренија. Модерност даје веће могућности субјективне слободе у свим областима, али то је лако видљиво у естетској продукцији, где разноликост начина израза и могућности за нова значења постаје све већи, мада све оно што је произведено не стиче увек шири значај.¹⁹ Рансијер на једном месту каже, на трагу Хегела (на пример, његовог, али и доцније Бахтиновог разумевања жанра романа у којем романтична уметност негира себе): „Уметност је као таква почела да постоји на Западу када је хијерархија животних форми почела да се гаси.”²⁰ Рансијер показује како уметност може да има значај у најразличитијим друштвеним и историјским контекстима – она поседује смисао који има сопствену форму универзалности. Исто важи и за пропозициону истину једнакости (још од Хегела је јасно да истине о свету једино и могу бити пропозиционе²¹).

¹⁶ Жак Рансијер, *Мржња према демократији*, 50 и 52.

¹⁷ Жак Рансијер, *Естетизис: сцене естетског режима уметности*, прев. Тања Пекић и др., „Адреса”, Нови Сад 2014, 6.

¹⁸ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, 67.

¹⁹ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 12.

²⁰ Жак Рансијер, *Естетизис: сцене естетског режима уметности*, 5.

²¹ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 161.

Рансијер би се могао сврстати у табор „филозофског романтизма”.²² Наравно, нико неће, осим лабилних фантаста, оспорити да ми данас опажамо уметност кроз модалитете пажње сковане у време романтизма. Са свим својим дискусијама о чежњи, бесконачном и неизговорљивом, романтизам ипак није само исход претераних очекивања од могућности да повежемо чулно и умно на позитиван начин, али тако да уметност симболизује апсолут. Ендрју Бови подвлачи нешто што је важно за лоцирање Рансијеровог захвата: „Често се уметност разумева као оно што ’деконструира’ границу између умног и чулног, на тај начин наговештавајући зашто није вероватно да ће успети филозофски покушаји одређења њихове улоге у нашем конститутивном свету, и указује на потребу за другим усмерењима у пост-геолошком свету.”²³

Још од Кантове критичке интервенције и реакције на њу траје борба поводом тога шта је филозофија и коју улогу она треба да игра у култури. А та улога је везана за два велика извора слике о њој: природне науке и хуманистичке науке. Овакве идеје јављају се и у Деридином огледу „Бела митологија” у којем он показује како је одређено разумевање поделе између чулности и чистог мишљења владало западном филозофијом и да се оно може деконструисати кроз преусмеравање пажње на неизбрисиву улогу метафоре у филозофском дискурсу.²⁴ Рансијер, који једнакост разумева слично као Дерида метафоричност, схвата „филозофију као специфично бојиште, поље у којем напор да се обелодани *arkhê arkhêa* просто води ка супротном, то јест ка откривању контингенције или поетског карактера сваког *arkhêa*.”²⁵ Како је показао рани романтизам, постоји заиста тешкоћа да се осмисли однос између чулних феномена и апстрактне мисли, као и у начину како такво осмишљавање утиче на модерну културу. Рансијер не жели да филозофија буде дискурс који утемељује друге форме дискурса или сфере рационалности. Он разобличава специфичности поља објективности: „Моја пракса филозофије иде заједно са мојом идејом о политици. Она је ан-архична, у смислу да следи специфичности дисциплина

²² Видети: Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989; *Philosophical Romanticism*, ed. Nikolas Kompridis, London, New York: Routledge, 2006; Драган Проле, *Унутрашње ино-сјепансјиво: филозофска рефлексја романтизма*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2013; Ридигер Зафрански, *Романтизам: једна немачка афера*, прев. Мирјана Аврамовић, „Адреса”, Нови Сад 2011.

²³ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 54.

²⁴ Жак Дерида, *Бела митологија*, прев. Миодраг Радовић, „Светови”, Нови Сад 1990.

²⁵ Jacques Rancière, „The Thinking of Dissensus. Politics and Aesthetics”, *Reading Rancière*, 15.

и дискурзивних компетенција до егалитарних нивоа лингвистичке компетенције и поетске инвенције.²⁶ Егалитарна пракса филозофије обелодањује апорију сваког утемељења, што указује на нужност поетичког чина. Рансијер каже да је специфичан у томе што одбија да онтологизује начело апорије.²⁷ Не жели да повласти разлику (Лиотар), како не би призвао утвару трансценденције, нити мноштвеност (Харт, Негри). Он жели да избегне текуће редуковање политике на бирократску администрацију и економско управљање. Скандал демократије је скандал који управо јесте демократија!

У том кључу, Рансијер покушава да ревидира утврђене приче о модернизму, ослањајући се на одређене идеје и увиде раних немачких романтичара. Барем од првог значајног Кантовог критичара Хамана познато је да је алеаторност, удео случаја нешто што дугујемо језику и чулности; Рансијер сада, безмало као какав савремени Хаман без вере у анђеле, казује: „Нема правичне владавине без неког удела случаја, односно, без удела нечега што се супротставља поистовећивању вршења власти са жељеном и освојеном влашћу.”²⁸ Рансијера истрајно занимају „поетички моменти политичке субјективације.”²⁹ Он уистину воли реч *esthesis*, што је заправо име за удео случаја у дистрибуцији моћи.

Чињеница је да многа питања која су се јавила у време настанка филозофске естетике играју важну улогу у главним филозофским кретањима данашњице. Довољно је, рецимо цитирати Шелингов став из 1800. године: „естетска интуиција је, тачно речено, умна интуиција која је постала објективна”³⁰ Уметност тако постаје „орган филозофије”, јер кроз перцептибилне објекте показује оно што филозофија не може да објасни на коначан начин.³¹ Потребно је зато непрестано имати на уму структуре мишљења које су се развиле као део историје естетике, јер се кроз тај развој коренито мења и однос између уметности и филозофије. Као што је познато, нови задатак (модерне) филозофије јесте да људски ум мора да установи властити легитимитет као темељ истине. За Канта једина извесност коју филозофија може пронаћи је утемељење у нама, а не изван нас. Ово ново усмерење на филозофију субјективности повезано је са променама, са оним токовима који су се улили у појам модерности као што су успон индустријског капи-

²⁶ Исто, 14.

²⁷ Исто, 15.

²⁸ Жак Рансијер, *Мржња према демократији*, 55.

²⁹ Slavoj Žižek, „The Lesson of Rancière”, поговор у Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, tr. Gabriel Rockhill, New York: Continuum, 2004, 69.

³⁰ F. W. J. Schelling, (1856–61) *Sämmtliche Werke*, Stuttgart: Cotta, 1856–61, I/3, 625.

³¹ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 80.

тализма, настанак модерног индивидуализма, све већи успех научних метода у подређивању природе човеку, пад теолошки легитимисаних ауторитета и, коначно, појава естетике и естетске аутономије засноване на идеји да уметничка дела изискују слободно произведена правила која не одговарају ниједном природном објекту или људском производу.³²

Филозофска естетика била је покушај артикулације алтернативе, покушај да се природа и људска делатност сагледају одвојено од инструменталних погледа које нуде наука и трговина, а израсла је из неуспеха рационалистичке традиције 18. столећа да обухвати непосредност индивидуалних чулних односа са светом који сачињавају део естетског задовољства (естезиса). Код Рансијера, слично као код Хамана, језик није одвојен од чулности, тако да никада не може настати чиста артикулација истине. Овај емпиријски приоритет води филозофа до онога што он зове сцене естетског режима, односно до уметничких догађаја који су, као уосталом и научне апстракције, сами конституисани у особеним историјски развијеним језицима. Или како он то сам каже у једном разговору: „Ако читалац воли аналогije, естетика се може разумети у кантовском смислу – који је вероватно преиспитао Фуко – као систем *априорних* форми које детерминишу оно што себе представља као чулно искуство. ... Политика се врти око онога што се види и онога што се о томе може рећи, око тога ко има могућност да види и дар да говори, око својстава простора и могућности времена.”³³ На још неким местима Рансијер ће подвући да је његов пројекат сличан Фукоовом, утолико што задржава принцип кантовског разумевања трансценденталног који замењује догматизам истине трагањем за условима њене могућности.³⁴ Рансијер не жели да успостави начело апорије која се односи на самосознају. Он не потражује разумевање, већ тражи да одемо корак даље. Помоћу идеје естетског режима, филозоф жели да деконструише непрестану и лицемерну тврдњу „образованих” да се уметност (али и политика) дефинише у својој изолацији од капиталистичког спектакла и робне културе. Сходно томе, он одбацује и опозицију између аутономне и ангажоване уметности, јер се линије разлике не повлаче једном заувек, оне су контингентне, зависне од локалних околности и специфичних ситуација. Они који повлаче разлике са некакве позиције ниоткуда унапред оспо-

³² Упореди уводне странице књиге Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*.

³³ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, prev. Gabriel Rockhill, London, New York: Continuum, 2004, 13.

³⁴ Исто, 50.

равају не само креативни потенцијал уметности, већ и било какав облик креативности, укључујући и ону која би могла бити делотворна у сфери политике. Истина је да се данас огромна енергија улаже у управљање начинима на које се медијске слике стварају и круже како би спречиле сваки покушај да се бавимо стварним друштвено-економским и културним проблемима. Слично томе, многи теоретичари уметности су увели нове облике нормативности у име ослобађања естетског од претходно задатих правила. Насупрот Лиотару (виа Кант), према којем је специфични задатак модерне уметности да буде сведок немоћи ума када се суочи са непредстављивим, Рансијер иде у правцу ан-архичног деконструисања режима опажања уметности. Уметност је мутна и то је њена главна врлина. Али та врлина заправо говори о нечему већем него што је она сама.

Реч је, разуме се, о слободи. Оно што је уочио Манфред Франк поводом Кантове Треће критике, у једној равни садржано је у Рансијеровом мисаоном подухвату: „Чак и када не производим естетски производ, већ уживам у њему, и даље морам да употребим своју слободу. Јер чулно видљиво и реконструктибилно у мишљењу није довољно да усади карактер естетског у објект природе (то јест, разумевање не може произвести естетске судове). Морам, да бих постао свестан *слободе* представљене у објекту, употребити властиту слободу.”³⁵ Естетски производ тако постаје утопијски симбол досегнуте слободе: у њему ми можемо видети или чути слику о томе како би изгледао свет уколико би у њему била остварена слобода. Можемо га видети на тај начин управо због тог аспекта самосвести чија основа не може да се артикулише у концептима, уколико се концепти схвате у Кантовом смислу као правила за идентификацију објеката.³⁶ Реч је, наравно, о слободној активности свести, о дискусији о спонтаности и рецептивности, пониклој на тлу Кантове критике, толико важној за филозофски романтизам.

Ваља поставити питање: како разумети политичку вредност једнакости у контексту књижевности? Како је могуће да модерна историја налази свој смисао у прози? Као што је већ речено, Терџ Лукач је у *Значењу савременог реализма* поставио питање: да ли је уметност критика изобличене стварности, или је она тек пуки додатак модерном животу? Рансијеров одговор гласи да је она начин дистрибуције чулности који најбоље изражава модерни живот. Али Лукач одмах и изриче наведену опомену да књижев-

³⁵ Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesung über die neue Mythologie I*, Frankfurt: Suhrkamp, 1982, 158.

³⁶ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 66.

ност мора поседовати концепт нормалног уколико жели изобличеност да „постави” на право место, то јест да га уопште види као изобличеност. За Рансијера књижевност свакако није усамљени фетиш издигнут из материјалних пракси, друштвених односа и идеолошких значења. Сасвим супротно, она је место где се они артикулишу. Да ли ово значи да, упркос свему, књижевност трансцендира моћ? Утисак је да друштвене науке више нису у стању да трансцендирају моћ и све више постају пуки део школовања или средство за преношење културног капитала, тако да је овај Рансијеров покушај вредан пажње. Проблем је, међутим, што он тешко може пронаћи пут у академску критику, јер подразумева пристанак на политичку – а не на њој својствену метаполитичку – димензију. У Рансијеровом разумевању политике нема есхатолошког апокалиптичног хоризонта са којом рачуна метаполитика.

Као што је говорио Ниче: „Делити свет на ’прави’ и ’привидни’... симптом [је] живота који пропада.”³⁷ Ако ограничења људске истине, како подвлачи Ниче, омогућавају друштвени живот, онда је улог књижевности огроман у не-коначном „замрзавању” хаоса и сложености нашег света. Фикција је погодна у показивању да се границе сазнања налазе између могућег и незамисливог, између смисла и бесмисла. Овде се Рансијер ослања на Хегелово одбацивање Кантове идеје коначности. Аргумент гласи: „означавање нечег као коначног или ограниченог садржи доказ *сйварноџ ѓри-сусйтва* бесконачног, неограниченог... може постојати само знање о граници уколико је оно неограничено *иманенйно* свести.”³⁸ Вреди се подсетити и познатог 119 фрагмента Фридриха Шлегела из *Айшемеума*: романтична уметност је „још увек у процесу настајања. Да, то је њена права суштина, да вечно само постаје, а да никад не може бити коначна, њу не може да исцрпи ниједна теорија и умножава се као бесконачни низ огледала”.³⁹ У покушају да поврати индивидуе као активне и потпуно свесне учеснике у властитој историји, Рансијер избегава нормативну епистемологију и сматра да смо ми ти који стварамо границе. Модерни антиметафизички човек не покушава да пронађе своју скривену, коначну истину, он измишља себе, а ту наступа битна улога књижевности. Рансијера занима крхкост форми у које често верујемо, или се претварамо да верујемо. У његовој употреби термин литерарност се користи да означи парадоксалну границу на којој је литература

³⁷ Ф. Ниче, *Сумрак идола*, „Графос”, Београд 1982, 26.

³⁸ G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, ур. Friedhelm Nicolin, Otto Pöggeler, Hamburg: Meiner, 1959, 84.

³⁹ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, ed. Ernst Behler and Hans Eichner, Paderborn, Munich, Vienna, Zürich: Schöningh, 1988, 2. том, 114–115.

неодвојива од других форми дискурса. У том смислу, литерарност је у исти мах супротност и суштинска веза између политике и књижевности, јер тешко је раздвојити литерарне и не-литерарне речи, политичке и не-политичке речи. Књижевност нуди писање које је ћутљивије и речитије од демократске речи, и пружа сведочанство о стварима супротстављено брбљању и лажи говорника. Рансијер сматра да је књижевност утемељила модел интерпретације света које су преузеле и друштвене науке – то је херменеутика друштвеног тела која ишчитава законе света из баналних ствари и безначајних речи.⁴⁰ Коначно, „тако књижевност утиче на израду хоризонта видљивости, на начине дешифровања тог хоризонта и дијагнозе о томе какво је место појединца и заједнице у њему и шта могу да чине”⁴¹

Но књижевност не партиципира у демократском пројекту само због идеја, већ и због властите расположивости. Она се обраћа потенцијално и оним људима којима, унутар владајуће поделе друштвених улога, није посао да читају и пишу. Речено Бланшовим речима: „Читање чак и не захтева никакав дар и то одступање оправдава као природну привилегију.”⁴² У Рансијеровом виђењу, књижевност постаје нови систем идентификације (систем односа између пракси, облика видљивости тих пракси и начина њиховог разумевања) уметности писања: „У питању је ... један начин утицања на поделу чулног која дефинише свет у којем живимо: начин на који је тај свет за нас видљив, и начин на који тај свет допушта да буде исказан, и способности и неспособности које се том приликом испољавају.”⁴³ Укратко, овде је реч о подели објеката који обликују заједнички свет и деловања субјеката на тај свет: „Историјска новина коју означава термин ’књижевност’ је овде: не у нарочитом језику, већ у новом начину повезивања изговорљивог и видљивог, речи и ствари.”⁴⁴ Овај начелни потенцијал књижевности препознаје и Жан-Лик Нанси говорећи о трговини мишљењем: „Књига не говори о, она говори неком, и то тако да то обраћање постане неодвојиво, суштински неодвојиво од онога о ’чему’ се говори или пише.”⁴⁵ Нанси сматра да књига није медијум, није средство, већ је непосредна, она сама је изнад свега, она је топологија унутрашњости која је увек окренута ка спољашњости. Књижев-

⁴⁰ Жак Рансијер, *Политика књижевности*, 26–27.

⁴¹ Исто, 31.

⁴² Морис Бланшо, „О читању”, *Сирашеџије читања*, прир. Мирјана Стошић, Центар за медије и комуникацију, Београд 2014, 1.

⁴³ Жак Рансијер, *Политика књижевности*, 11.

⁴⁴ Исто, 13.

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *On the Commerce of Thinking: Of Books and Bookstores*, prev. David Wills, New York: Fordham University Press, 2009, 12.

ност изазива априорно мишљење, јер нема закона који постоји пре читања. Код Нансија књига има изворни критички потенцијал, јер непрестано омогућава нову интерпретацију: „Каже се да је сам свет једна велика књига: то не значи да је његова судбина запечаћена у неком кабалистичком свитку. Напротив, то показује да морам увек изнова манипулисати њеним кодом, изнова комбиновати њена слова и напоследку је преисписати.”⁴⁶ Али овакво разумевање већ постоји код Шелинга: уметност остварује комбинацију отпора коначној интерпретацији и истрајне могућности да открије нове аспекте бивствовања. То се непосредно супротставља тврдњама о научном прогресу и показује да оне воде ка бесконачном ланцу детерминација. На тај начин, како истиче Ендрју Бови, уметност почетком 19. века задобија привилеговану улогу у филозофији, дајући приступ истини какав ништа друго не може да да.⁴⁷

Сличне ставове, такође на темељима филозофског романтизма изриче и Жак Дерида у својим текстовима о „универзитету без условљавања”. Слобода темељно везује универзитет и друштвене науке са оним што зовемо књижевност, у европском и модерном смислу те речи, „као право да се све јавно каже, дословно да се сачува тајна и да се то уради кроз фикцију”.⁴⁸ Овде као да је на делу естетски режим, а место књижевности се остварује унутар дискурса истине што припада историјској онтологији. Књижевност је за Дерида деконструктивна јер има бескрајну моћ да тајну очува неодлучивом и закључаном, чак и када је јавно призната.⁴⁹ Књижевност представља изазов јер је несавладљива и неодредљива: она не стоји у подређеном, компетитивном положају у односу на суверенитет моћи (држава, капитал, медији, религија), њена неусловљеност је простор унутар којег није ништа изван оспоравања и коментара. Књижевност је, према Дерида, а у маниру раног романтизма, простор у којем немогућност надолazeће демократије може бити могућа.

Књига се, од раних романтичара, преисписује у складу са стално променљивим захтевима које налажу нове ситуације. Начелно, књижевност у оквиру естетског режима даје слободу и једнакост и истински плуралитет. Или како је то спретно описао Исаија Берлин у *Коренима романтизма*: „Према томе, појам неспојивости, множине идеала, од којих сваки има властиту вредност, постаје нешто налик великом овну за рушење бедема које романтичари

⁴⁶ Исто, 23.

⁴⁷ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 99.

⁴⁸ Жак Дерида, *Космополиитике (предговори естетској љубивости, ојпросиу и безусловном универзитету)*, избор и превод Сања и Петар Бојанић, „Стубови културе”, Београд 2002, 85.

⁴⁹ Видети Жак Дерида, *Марксове сабласи*, прев. Спасоје Ђузулан, Београд: Службени лист СЦГ, 2004, IX.

употребљавају против појма поретка, напретка, усавршавања, класичних идеја, структуре ствари.⁵⁰ Књижевност је велики ован Рансијерове мисли о еманципацији. Сам језик је поростор отворен за све, а књижевност је његов израз, али какав? Шта можемо учинити са текстом? Главна особина књижевности је доступност, а сврха читања књижевности је да даровити студенти, аутодидакти и на концу сви они који нису предодређени за читање тог текста буду у стању да усвоје његове речи како би стварали властите текстове.⁵¹ Компањоновим речима речено, чини се да је Рансијеру јасно да је „мимесис спознаја, а не копија или идентична реплика: он означава спознају својствену човеку, начин на који он изграђује, настањује свет. Поново проценити мимезис и поред љаге коју је теорија књижевности бацила на њега, то најпре значи подвући његову везу са спознајом, а тиме са светом и стварношћу.“⁵² Као што је познато, Рансијер баштини идеју да људска бића нису једнака само у правном и моралном смислу, већ такође у смислу њихових интелектуалних и дискурзивних капацитета. Импулс радикалне једнакости налази се у самом стилском материјалу књижевности, чак и у „најсложенијим“ модернистичким списима.⁵³ Из Рансијерове мисли могло би се доћи до закључка да потцењивање књижевности, одустајање од ње, заправо значи одустајање од промене, од демократије, од идеала једнакости и, коначно, од заједнице. То значи да смо коначно и неопозиво пристали на тоталитарну постполитику или метаполитику, на измештање одлучивања из воље народа. Није проблем у томе што је наше одустајање од књижевности угрозило књижевност, већ је проблем што је то знак одустајања од слободе! Антиинтелектуализам и а-политичност који потцењују књижевност, као што је то случај међу нама, лицемерно уживају у маркетиншкој слици коју манифестно осуђују, одустајући на тај начин од места где тајна има барем неку шансу да се појави. Ако вам се чини да Рансијер превише верује у књижевност, следи контрапитање: у чега ви верујете? И колико? И са каквим аргументима?

Овде је такође реч о превазилажењу специфичности уметности и замагљивању граница које раздвајају уметности и живот. Сетимо се Шилерових „Предавања о поезији“: песма је „фрагмент“ који се

⁵⁰ Исаија Берлин, *Корени романтизма*, прев. Бранимир Глигорић, Службени гласник, Београд 2006, 147.

⁵¹ Philip Watts, „Heretical History and the Poetics of Knowledge“, *Jacques Rancière: Key Concepts*, ur. Jean-Philippe Deranty, Druham: Acumen, 2010, 114.

⁵² Антоан Компањон, *Демон теорије*, „Светови“, Нови Сад 2002, 158.

⁵³ Преломна књига је *La parole muette: Essais sur les contradictions de la littérature* (1998). То је општа теорија естетске модерности у којој Рансијер проговара и о режимима уметности.

изнова изражава у области људског дискурса у поезији својственој свету, тако предлажући нови модел заједнице у додиру са њеним дубоким силама и силама света. У песми влада јединство идеалности и колективности, света и друштва, језика и материје, природе и духа. Али у том јединству нема хармоније, реч је о перманентном стању напетости која доводи до лудила. Како истиче Ендрју Бови, Хелдерлиново искуство је карактеристично за неке од најзначајнијих модерних уметника: оно излаже неподношљиву напетост између индивидуалне свести и колективно признатог система знакова унутар којег та свест покушава да се изрази.

Као и код Хамана, код Рансијера се гради примат слике насупрот подвођењу у оквиру генерализоване апстракције. Није реч о пуклом прихватању уметности, већ о склопу чулног искуства унутар којег су уметничка дела произведена: у *Есџезису* Рансијер трага за интерпретативном мрежом која неком догађају уметности даје смисао, што је типичан хамановски гест из дела *Aesthetica in nuce* које не жели да интегрише естетику у уско просветитељску концепцију. Као што каже Хаман: „Муза се усуђује да прочисти природну употребу чула од неприродне употребе апстракције.”⁵⁴ Ако је демократија метаполитичка апстракција, књижевност је место где се таква апстракција прочишћава и претвара у поделу чулног. Рансијер на једном месту каже: „Раздвајање лепе форме од научног дела је оно што ће Кант ... сумирати у тези коју ученици знају напамет, али чије су незамисливо насиље у погледу репрезентативних канона заборавили: лепо је оно што прија без појма.”⁵⁵ Ако уметност нема појам, чиме се онда она бави – то је главна Рансијерова брига: „уколико будућност уметности зависи од нових неразлучивих односа између уметности и живота који не припада уметности, и ако је та неразлучивост доступна било коме, шта онда остаје уметности да заснује своју посебност?”⁵⁶

Стога и Рансијерова мисао садржи низ потенцијалних противречности, које се пре свега односе на лелујање између анисторијности (када постулира једнакост као основ политичког) и историјности (када говори о специфичним и променљивим естетским режимима); између локалног и универзалног (ипак постоје специфични, а не глобални облици политике и књижевности). Али права Рансијерова страст је доктрина о једнакости и деконструкција преваре господара. Бадјуова критика Рансијера заслужује сву пажњу, али, упркос замеркама, у ствари сасвим одговара његовим идеја-

⁵⁴ J. G. Hamann, *Schriften zur Sprache*, ур. Josef Simon, Frankfurt: Suhrkamp, 1967, 117.

⁵⁵ Жак Рансијер, *Есџезис: сцене есџезиског режима уметности*, 22.

⁵⁶ Жак Рансијер, *Политичка књижевности*, 60.

ма. Наиме, Бадју изриче тачну дијагнозу да Рансијерове „књиге нису ни закључци ни упутства, него одредбе прекида”.⁵⁷ И потом саопштава кључну примедбу: „Али, да ли Рансијер у тој ствари само не понавља суштину нашег времена? Да ли је, што се тиче политике, та суштина управо *не* закључивати, ништа не прописивати.”⁵⁸ Рани романтизам је рекао много тога, кроз писање Фихтеа и поготово Новалиса, о представљивости непредстављивог. Модернистичка естетика се од раног романтизма смешта између тенденције да се стави ван снаге уметност тако што се открива њена нераскидива веза са чулним, и тенденције да се уметност уздигне у статус који не поседује ниједан други аспект модерног света – све то на темељу идеје да је она једина творевина која нас може одвести с оне стране чулности (мада на арбитраран начин).⁵⁹ Ако је естезис нужан саставни део сваке политике еманципације, онда се од Рансијера и не може очекивати да, будући да структура тоталитета не може себе описати као тоталитет (витална мисао раног романтизма), посматра ствари ниоткуда, или са оне позиције коју сам именује као метаполитика. Питање политике без партије је кључ наше будућности, јер су партије, помоћу маркетинга слике, постале баштиници величанствено испразног и опасног, можда и кобног погледа ниоткуда.

За разлику од политике, књижевност као таква има своје место, и та ситуираност је њена највећа снага. Стога књижевно писање и даље може да открива нешто „дубоко”, „смислено” у погледу односа између језика и савременог света – о знању и културним праксама. То је двојак процес: можда се жалимо што нема „смисла” зато што не производимо „смисао” или се не усуђујемо да пишемо тако да очистимо идеолошко подручје. Књижевност може да буде место акције, експеримента, прилике, могућности, слободе, покретљивости. Као што је на једном месту рекао Чехов: „Писац није човек који решава питања. Он је човек који их поставља.” Када је о „смислу” књижевности реч, можемо се подсетити и реченице Жоржа Батаја из књиге *Ероїизам*: „Врхунац бића открива се у целини у пориву престопа, кад мисао, коју је рад засновао на развоју свести, на крају превазилази рад, знајући да не може да му се потчини.”⁶⁰ Мислим да се можемо сагласити и са Жаком Деридом који је непрестано афирмисао писање као безусловно право да се

⁵⁷ Алан Бадју, *Преглед мейајолијике*, прев. Радоман Кордић, Институт за филозофију и друштвену теорију; „Филип Вишњић”, Београд 2008, 78.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 65.

⁶⁰ Жорж Батај, *Ероїизам*, прев. Иван Чоловић, Службени гласник, Београд 2009, 217.

све каже и да се све не каже – и да се поставе сва деконструктивистичка питања која се намећу на тему човека и његовог суверенитета.⁶¹ Та копча између књижевности и демократије темељи се на дискурсу истине, истине без које је немогућ мир.

Као што на једном месту каже Ален Роб-Грије: „Свет није ни значајан ни апсурдан. Он напросто јесте.” Рансијера не занимају ескапитистичке фантазије о трансцендентним световима. Хераклитова мисао је још поматрала свет у „постајању”, односно у стању непрекидног хаотичног кретања и промене – једина кохеренција је она коју смо сами измислили. Снага уметности је потцењена из више разлога. Али, као што на једном месту подвлачи Ијан Хекинг, уметници су деценијама и вековима испред богатих добротвора.⁶² Расправљајући о данашњим узаврелим научно-политичким (и биополитичким) расправама о злостављању деце, као пример он наводи једну од најмоћнијих осуда насиља према деци: Гојин бакрорез број 25. из 1799. што приказује старицу како бесно туче ципелом дете по голој стражњици. „Он је сломио врч”, тако гласи наслов. Рансијер је, барем у једном, у праву: врч је одавно сломљен, наши режими чулности склапају његове крхотине тек са обећањем могућности заједнице, али не заједнице која је постојала пре слома, већ заједнице зависне од локалних историјских околности. Ако је у питању пројекција заједнице, јасно је да је естетизација политике својствена сваком радикалном пројекту еманципације. Естезис показује зашто је погрешно потиснути субјективност да буде функција нечег другог (језика, идеологије, историје, несвесног). Рансијер одбија да изједначи ум, попут Лиотара на пример, са доминирајућом субјективношћу, са вољом за моћ, без узимања у обзир колико је сложен појам субјективност какав се манифестује унутар естетског режима уметности. Субјективност није напросто учинак дискурса или текста, већ она може бити његов творац. Тиме Рансијер покушава да доведе у сумњу свест која, према Нансију, прати Запад од његовог повоја: у сваком тренутку своје историје он се већ одао носталгији за пореклом, за неком архаичном а ишчезлом заједницом (породична присност, братство, изгубљена друштвеност).⁶³ Уистину, како је могуће, упркос батинама или баш због њих, склопити врч тако да буде исти какав је био пре но што га је деран сломио? Као што на једном месту каже Хабермас: „ништа нам не даје за право да очекујемо да ћемо ми рећи последњу реч.”⁶⁴ Не можемо

⁶¹ Жак Дерида, *Космополиџике*, 87.

⁶² Ијан Хекинг, *Друштвена конструкција – али чеџа?*, 183.

⁶³ Jean-Luc Nancy, *Dva ogleda: Razdjelovljena zajednica; O singularnom pluralnom bitku*, prev. Tomislav Medak, Zagreb 2003, 16.

⁶⁴ Jürgen Habermas, *Wahrheit und Rechtfertigung*, Frankfurt: Suhrkamp, 1999, 209.

започети с утемељивачком теоријом, јер нас она увек враћа питању ко је сломио врч и пратећим батинама, оправдање је, као код Хегела, потребно пронаћи на крају – у књижевности је то текст, а у политици једнакост.

Ако је та немогућност истог услов уметности морамо поставити практично питање: где је писац, блистав и понизан, смирен у својој скромној марљивости? Где је писац борац? Много је ларме на степеницима, али ко улази? Пречесто говоримо и пишемо као да смо заборавили да је одређење писања самоодређење. Пошто још увек има таквих писаца који верују да могу да успоставе самоодређење на основу којег делују, морамо поћи даље и проговорити о стварном проблему који се крије иза питања смисла књижевног писања. Пошто су наша друштва социологизована и комерцијализована, чини нам се да ово извориште легитимитета писања није довољно, па непрестано ишчекујемо надолазак његове светле и светлосне инструментализације, што је сан који сањају они који живе у старом добром неспоразуму са собом, а желели би да се нагоде са светом. Потребно је рећи да се иза питања смисла налази став да је књижевност изгубила легитимитет, а не смисао. То се десило пре свега зато што изгледа да она више не успева да сачува илузију (или чињеницу) да трансцендира моћ. Да ли то значи да пристајемо на то да књижевности изворно припада порив моћи? Или је она ипак нешто више од тога? Данас, када она све више постаје део „културног наслеђа”, школског програма или средство за преношење културног капитала, писање се тешко уклапа у хијерархије потрошачког друштва у којима није важна вредност и природа речи, већ само квантитет, непрестано флукутирање говора. Па ипак, сама модерност писања је од романтизма саставни део проблема смисла писања. Али писање – оно које одбацује „структурално прилагођавање” доминантном тумачењу света, не и сам свет – и даље уме да постави питања под којим условима и у ком облику су остварљиви идеали аутономије, слободе, критике, експресивне субјективности. Како овакав смисао ипак може постојати без сталног и досадног понављања списка самопоражавајућих последица (кризе, расапа, фрагментације, аномије, релативизације, губитка слободе и сл.), требало би више да нас занима место где се писање судара с оним што га омогућује, захваљујући чему оно пише.