

Bruno Besana*

Zamišljati si enakost

Uvod: prelomi nekega diskurza

Filozofski diskurz oziroma, bolje, filozofsko perspektivo Jacquesa Rancièra mnogi interpreti pogosto, a ne brez razloga, predstavljajo kot neke vrste križanje estetike in politike. Na eni strani politiko predstavljajo kot sposobnost prelomiti tiste predpostavljene očitnosti, ki organizirajo način, kako je vsakdo bolj ali manj viden in slišen na skupnem prizorišču, estetska analiza pa na drugi strani predstavlja tiste momente spremembe, ko umetnost nastopi s svojo inherentno politično zmožnostjo: na primer z zmožnostjo, da omogoči vdor banalnih objektov, katerihkoli, v pripovedni ali vizualni splet, tako da s tem na radikalen način rekonfigurira razmerje med vsebino in zvrstjo, ali celo med tistimi oblikami, katerim je legitimno reči »umetnost«, in tistimi, ki te legitimnosti domnevno nimajo.

A za Rancièra ta filozofski pogled na to, kako se dve polji delovanja vzajemno atrikulirata, ne daje mesta nekemu skupnemu diskurzu, neki refleksiji, s katero bi lahko deskriptivno analizirali in normativno določili, kaj take prakse so in kaj bi morale biti v njihovem bistvenem medsebojnem razmerju oziroma v njihovi bistveni heteronomiji. Artikulacija *estetike in politike* znotraj enega samega *filozofskega* diskurza je nekaj, kar je Rancièrovemu stališču najbolj tuje. Sam namreč prej poskuša odkriti, kako njuno vzajemno razmerje obstaja v *seriji singularnih momentov ločitve oziroma preloma*. Poskusili bomo torej pokazati, kako so prav te ločitve pogoj Rancièrove filozofije, oziroma kako sam poskuša, namesto artikulacije različnih polj delovanja znotraj enega samega deskriptivnega in normativnega diskurza, odkriti, kako je mogoče misliti oziroma proizvesti neko idejo ne zgolj pod pogojem svojega časa, temveč pod pogojem prelomov, ki razčlenjujejo enotnost časa sedanosti. V temu smislu se nam zdi pomembno zadržati se pri treh izmed veliko možnih prelomov, ki filozofiji omogočajo kritično artikulirati, kaj je, kako se kaže in kako deluje neki subjekt, ki je, kljub temu, da živi v svojem času, ireduktibilen na njegovo objektivnost.

* ICI Kulturlabor, Berlin

V temu smislu obstaja neki prvi prelom med estetiko in politiko, za katerega bi lahko rekli, da je splošen. Seveda Rancière v svojih delih nenehno izpostavlja *razmerje* med estetiko in politiko oziroma, bolj natančno, med politično učinkovitostjo estetike in estetskim učinkom politike kot reorganizacije čutnega, a to razmerje nujno preči analiza tistih momentov, ki so politično učinkoviti in estetsko čutni prav zato, ker prelamljajo očitnosti razmerja med obema. Kot bomo videli, estetika in politika ne tvorita enotnosti diskurza, saj ni nobene možne dedukcije, ki bi iz zbirke umetniških del, če na primer sledimo didaktični paradigmi, izpeljala tako modifikacijo v razporeditvi gledalcev, ki bi le-te spodbudila k političnemu delovanju.

Obstaja pa še drugi prelom, in sicer med podobami in estetiko: kot bomo videli v nadaljevanju, podobe *natanko* niso objekt estetike. Zdi se, da se podobe upirajo poenotenju estetike v neko enotno in koherentno disciplino, ki bi jih povzdignila na raven lastnega objekta. Prej se zdi, da s svojo ekscentričnostjo in razsrediščenostjo glede na estetiko na vedno nov način artikulirajo razmik med estetiko in politiko.

Nazadnje je tu še tretji prelom, ki odganja filozofijo oziroma jo artikulira tako, da jo nenehno ohranja na distanci, in ki ji s tem, da jo zasipa s podobami, onemogoča, da bi estetiko in politiko združila znotraj enega samega metadiskurza. Če drži, kakor bom poskušal pokazati, da se prostor za subjekta odpre prav tam, kjer v logičnem in deduktivnem mehanizmu diskurza pride do nekega razmika, nekega preloma, potem se zdi pomembno artikulirati, izraziti, formulirati *natanko* prej omenjene tri razmike oziroma prelome. Na tem mestu bi rad pokazal, kako so prav prelomi, ki razčlenjujejo razmerje med umetnostjo in politiko, med podobami in estetiko, ter med temi tremi elementi skupaj in filozofijo, tisto mesto, kjer se odpre, še bolj pa artikulira prostor, namenjen subjektu. Artikulira pa se, sledeč dvema ključnima adutoma: na prvem mestu, sledeč nekemu *zamišljati si*, kjer podoba pomeni praktično, dejansko vrednost nekega »narediti podobo«, nekega domišljati si oziroma nekega ustvariti, na drugem mestu pa sledeč *enakosti*.

42

Prva ločitev: estetika in politika

Najprej torej pogledjmo, kaj pomeni ločitev estetike in politike. Seveda znotraj Rancièreovih del obstaja križanje estetike in politike. Na primer, nov subjekt na

političnem prizorišču vznikne takrat, ko čisti krik trpljenja, živalska *phoné*, postane zaznaven kot artikularan diskurz, s tem pa bistveno spremeni način, ki določa, kaj je znotraj prostora politike slišno in kaj ne. Prav zaradi tega je politika sporna rekonfiguracija delitve čutnega.¹ Vzporedno s to estetsko rekonfiguracijo, katere mesto je v jedru politike, lahko navedemo še politični učinek, ki ga imajo katerikoli objekti v njihovem »postati viden v umetnosti« – tema, ki je bila priljubljena v tistem dolgem stoletju, ki se razteza od francoskega realističnega romana, preko *ready-made in fluxusa*, do *street arta*.

A kot pravi Rancière, je konfliktni vznik katerihkoli objektov znotraj umetnosti, ki na novo zarišejo meje tistega, kar je in tistega, kar ni umetnost, oziroma ki še vedno premikajo kriterije primernosti določene vsebine in določenih stilov, nekaj, vznik političnega nerazumevanja, ki na konflikten način rekonfigurira prizorišča *communitas*, pa nekaj povsem drugega. Med obema seveda obstaja zveza, ni pa med njima nobene očitne dedukcije. Nič nam namreč ne omogoča, da bi *de iure* zarisali neko linijo, ki bi povezovala neko estetsko dejstvo s političnim dejanjem na način, na katerega je vzrok povezan z učinkom. Skratka, »[i]mamo estetiko politike v pomenu, da dejanja politične subjektivacije na novo definirajo, kar je vidno, kar je mogoče o tem reči in kateri subjekti so to sposobni narediti. Imamo politiko estetike v pomenu, da nove oblike kroženja govora, izpostavljanja vidnega in produkcija afektov določajo nove sposobnosti, preamljajoče s staro konfiguracijo možnega.«² A med obema, pravi Rancière, ne more biti nobene *dedukcije*.

A vendar je ta ne-dedukcija, to nejasno razmerje v obliki preloma, izjemno pomembno. Neposredna dedukcija med singularnostjo nekega dela in učinkom politične rekonfiguracije je namreč, kot opozarja Rancière, ena velikih mitologij

¹ Glede tega glej Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Gallimard, Pariz 2004, posebej »Dix thèses sur la politique«, str. 223sq, in Jacques Rancière, *Nerazumevanje: Politika in filozofija*, prevedla Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2005, 1. poglavje, kjer je med drugim prikazan primer *phoné*, ki ga navajamo zgoraj. »Partage du sensible« se prevaja z izrazom »delitev čutnega«, ki ima dva med seboj prepletena pomena: najprej gre za dejstvo, da organizirana institucionalna moč (tisto, kar Rancière imenuje *policija*) uveljavlja neko delitev (neki *partage*) med tistim, kar je čutno in tistim, kar ni, med tistim, kar je misljivo oziroma dojeto kot misljivo in tistim, kar ni. Na drugem mestu pa gre za skupno izkustvo (*partagèe*), kar Rancière imenuje prav »politika«, kjer pride do delitve sposobnosti vsakega, da izpostavi spornost same te delitve. Glede tega glej posebej Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La fabrique, Pariz 2000.

² Jacques Rancière, *Emancipirani gledalec*, prev. Suzana Koncut, Maska, Ljubljana 2010, str. 40.

20. stoletja – mitologija didaktike, po kateri gledalec »negibno in pasivno ostaja na svojem mestu«³. Naloga umetnosti bi potemtakem bila pokazati temu nevednemu in inertnemu gledalcu realnost, ki se skriva za uprizorjenimi stvarmi, tako da bi ga končno spodbudila, da zapusti svojo lupino in udejanji spremembo sveta. A kot pravi Rancière, umetnost prav s tem »hoteti *pokazati*« globlji pomen zadaj za konsenzualnim kroženjem podob nazadnje reaktivira »samo logiko pedagoškega razmerja«, neodpravlljivo asimetrijo med učiteljem in učencem, ki je sama temelj moderne oblike neenakosti, kakor Rancière lepo pokaže v *Nevednem učitelju*. Skratka, zakaj bi umetnost hotela pokazati skrito realnost stvari za podobami, s čimer bi gledalca spodbudila k politični akciji, »če ne zaradi predpostavke, da gledati pomeni najti ugodje v podobi in v videzu, ob tem pa ne vedeti za resnico, ki je za podobo...?«⁴ Spodbuditi gledalca, da predre simulaker podob, zato da bi odkril globlji pomen stvari in posledično deloval s serijo političnih dejanj, je, paradokсно, tisto, kar naredi subjekta politike nemožnega. Potrebno je torej zatrditi, da se iz estetske geste ne da deducirati nobenega ustvarjanja politične zavesti, še bolj pa velja, da lahko politični subjekt vznikne zgolj v tem prelomu med obema. Skratka, nekaj političnega lahko vznikne zgolj pod pogojem, da je v razmerju med singularnostjo nekega dela, ki je, kot bomo videli, v protislovju s shemami, iz katerih se vzdržuje, in političnim dejanjem, ki prekine delovanje struktur, ki organizirajo sedanjost, neka neočitnost. V temu smislu je torej možno zatrditi, da »odsotnost vsakršne očitne zveze med mislijo o intelektualni emancipaciji in vprašanjem današnjega gledalca pomeni tudi odprto možnost«⁵. Za Rancièra se emancipacija torej sklada z ločitvijo, in tisto, kar šteje, je »učinkovitost same ločitve, diskontinuitete med čutnimi oblikami umetniške produkcije in čutnimi oblikami, prek katerih si jo prilščajo gledalci«⁶. To je zev, v katero se vpisuje bodoči subjekt: praktična zev, pravi Rancière, s poudarkom, ki je zelo blizu tezam o Feuerbachu, zev, kjer subjekt

³ *Ibid.*, str. 8.

⁴ *Ibid.*, str. 13. Rancière v temu tekstu bolj natančno identificira dva načina, kako se ta tema didaktične paradigme danes ponovno zastavlja: tako, da se skuša pokazati, bodisi da se zadaj za podobami, ki nam jih namenjata trg in zabavna industrija, skriva globlji pomen, bodisi (in to je »postmoderna« različica istega pristopa), da ta prevara temelji prav na verjetju, da obstaja globlji svet, medtem ko resnica temelji na vednosti o tem, da ne obstaja nič drugega kot neskončno nenehno postajanje podob. V obeh primerih je zastavek umetnosti razkriti neko realnost oziroma neki stroj podob, ki naj bi jih nevedni gledalec, izgubljen v njihovem vrtincu, spregledal.

⁵ *Ibid.*, str. 7.

⁶ *Ibid.*, str. 36.

sovpade s svojo *Wirklichkeit*, s svojo dejanskostjo, dejanskostjo, ki gre skozi »zadržanje vsakršnega določljivega odnosa med umetniškovo namero, čutno obliko, ki se ponuja na nekem umetniškem kraju, gledalčevim pogledom in stanjem skupnosti«.⁷

Druga ločitev: prelom, ki ga v estetiko uvajajo singularne podobe

Prav ta *nujna učinkovitost* je kraj, kjer se pojavi druga ločitev, in sicer ločitev med podobami in estetiko. Če nas pri umetniških podobah ne zanima niti pedagoška vrednost, niti njihova domnevna resničnost, temveč nas zanima njihova učinkovitost, se pravi sposobnost rekonfigurirati, na novo razdeliti vidno in izrečeno, potem le-te ne morejo popolnoma sovpasti z mestom svoje vidnosti in izjavljanja, torej z umetnostjo. Podobe pripadajo umetnosti, če nadaljujemo, zgolj v tisti meri, v kateri se singularno odtegnejo od nje, s tem pa rekonfigurirajo njene meje, tako da jih premikajo kot tudi pomešajo. Natančneje rečeno, Rancière ne govori niti o estetiki kot teoriji občutka in čutnosti nasploh, niti o estetiki kot filozofski teoriji umetnosti. Podobe, ki jih obravnava, so singularni primeri, katerim ni skupna določena tehnika ustvarjanja, ali določeno razmerje med izbranim materialom in formalno strukturo sestave, kot tudi ne enotna tipologija njihovih razstavnih mest za občinstvo. Skratka, podobe ne »pripadajo« nujno umetnosti nasploh kot tudi ne umetnosti v katerem od njenih možnih pojavnih načinov, temveč jim je prej skupna sposobnost postaviti pod vprašaj svojo pripadnost. Rancière torej analizira posamične podobe, oziroma boljše, singularne podobe, ki pripadajo umetnosti, kolikor proizvedejo nujnost rekonfiguracije meje med tistim, kar je umetnost, in tistim, kar ni (torej pripadajo umetnosti na polemičen način, s tem pa razglajajo umetnost kot empirično polje čutne polemike in ne kot polje, ki je že dano). Drugače rečeno, gre za podobe, ki so misljive, kolikor njihova čutna čezmernost [*eccessività*], za katero velja, da je za misel nemisljiva in sterilna, misli mejo med čutnim in misljivim na drugačen način. Gre za podobe, ki se združijo tako, da drugače rekonfigurirajo razmerje med umetnikom kot aktivnim subjektom in pasivno materijo, ki jo ima na razpolago, denimo tako, da ga s svojimi avtomatizmi razlastijo njegove sposobnosti izbire in nadzora (kar se dogaja pri kinematografiji). V temu smislu je, pravi Rancière v uvodu svojega spisa »Zamišljena podoba«, tip podobe, ki jo namerava analizirati, »podoba, ki skriva nemišljeno misel, misel, ki je ni mogoče pripisati namenu tistega, ki je

⁷ *Ibid.*

proizvedel podobo [...] [podoba, ki označuje] nedoločeno stanje med aktivnim in pasivnim. Ta nedoločenost postavlja pod vprašaj razmak med dvema idejama podobe [...]: splošnim pojmom podobe kot dvojnika neke stvari in podobo, pojmovano kot operacijo umetnosti. Govoriti o zamišljeni podobi, nasprotno, pomeni zaznamovati obstoj cone nedoločenosti med tema tipoma podob. Pomeni govoriti o coni nedoločenosti med mislijo in ne-mislijo, med aktivnostjo in pasivnostjo, a tudi med umetnostjo in ne-umetnostjo.«⁸

Zgled – ki hkrati predstavlja težavo – za dezidentifikacijsko funkcije podob, ki smo jo izpostavili zgoraj, je nedvomno protislovna, kontrastna oziroma onemogočena narava kinematografskih podob, ki jo Rancière izpostavi v knjigi *Kinematografska pripoved*. Kinematografija, pravi v temu tekstu, je navajena na notranjo onemogočenost oziroma protislovje, ki onemogoča, da bi kinematografska dela pripisali neki jasni in enoglasni logiki, nekemu estetskemu diskurzu, ki bi vzpostavljajl koherentno celoto. Po Rancièru je nemogoče določiti tako neko »lastno« sedme umetnosti, kot tudi jasno teleologijo njenega razvoja. Seveda kinematografsko stoletje preči ideal, ki »nasproti reprezentativnemu modelu povezanih dejanj ter izraznim kodom, ki ustrezajo snovi in situacijam, postavlja izvorno moč umetnosti«⁹, skratka, ideal uničenja lažnega reda resničnosti zgodb, kar omogoči pojavitev brezosebne naracije stvari samih. Stoletje je dejansko mislilo kinematografijo kot umetnost čistega izmenjevanja luči in senc, kjer lahko zavzamemo gledišče stvari samih, kot je hotel Vertov, oziroma, kjer lahko beremo zgodbe, v katerih se med seboj prepletajo preproga, spirala dima, neki *chiaroscuro* in fotelj, kot je hotel Epstein. Skratka, zdi se, da je film »po svoji naravi izpolnil pisavo *opsis*, ki ruši aristotelovsko privilegiranje *mythosa*«. ¹⁰ Pa vendar, istočasno opozarja Rancière, »se zdi, da je bil film – s tem ko je estetski avtonomiji umetnosti zoperstavil njeno staro reprezentativno

⁸ *Ibid.*, str. 65. V francoščini se »zamišljen« [»pensif«] razlikuje od »misleč« [»pensant«] oziroma od »tistega, ki misli« [»qui pense«], kolikor zamišljenost [*pensivité*] označuje prav stanje, v katerem nas naseljujejo misli, ki jih nimamo popolnoma v oblasti. Gre za stanje zmede med aktivnostjo in pasivnostjo, v katerem mislimo lastne misli, kolikor le-te mislijo brez nas, tako da bi pri tem skoraj šlo za delno aktivne podobe, ki jih ne moremo v celoti objektivirati. V temu smislu, pravi Rancière, je »pensif« pridevnik, ki »določa posebno stanje: kdor je zamišljen je 'poln misli', vendar to ne pomeni, da jih misli. Videti je, da v zamišljenosti dejanje mišljenja razjeda določena pasivnost.« (*Ibid.*)

⁹ Jacques Rancière, *Kinematografska pripoved*, prev. Katja Kraigher in Nil Baskar, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Ljubljana 2010, str. 13.

¹⁰ *Ibid.*, str. 15.

podrejenosti – [...] kot naročen za to, da je onemogočil neko preprosto teleologijo umetniške modernosti [ki se je začela že v književnosti in slikarstvu 19. stoletja]«. ¹¹ Film, ki bi moral revolucijo čiste umetnosti stvari samih pripeljati do njene dovršitve, je dejansko postal kraj, kjer se iskanje čiste ekspresivnosti stvari samih in ponovno uvajanje tradicionalnih narativnih struktur vzajemno artikulirata v neki neizčrpnih spirali.

Glede tega Rancière argumentira, da tam, kjer si literatura – kot aktivno sredstvo pisave – prizadeva postati pasivna, kjer si prizadeva dati besedo stvarjem samim, začne onemogočati samo sebe, na ta način pa postane sredstvo ponovnega uvajanja najbolj tradicionalnih pripovednih struktur. Gre za onemogočenost – katero med drugim pojasnjujejo primeri uporabe suspenza – med tistimi momenti pripovednega suspenza, ki po eni strani zlomijo urejeni tek zgodb, tako da omogočijo pojavitev ekspresivnosti stvari samih, po drugi pa istočasno delujejo kot momenti dramatične reartikulacije zapleta, pri čemer nobena od ravni ne prevlada nad drugo. Skratka, filmske podobe lahko identificiramo na točki, kjer zmedejo samo definicijo filma, njegovo bit in njegovo teleologijo, in sicer tako, da nenehno ustvarjajo dejansko zmedo glede določenosti meje med ekspresivno močjo podobe in pripovednim zapletom, pa tudi med vizualno umetnostjo in literaturo, ter med umetnostjo in trgom, kar je dejavnost samih filmov. »Lastno«, ki nam omogoča identificirati filme v njihovi novosti, njihovi singularnosti, je torej njihovo izvajanje nenehne zmede, nenehne dezidentifikacije kategorije, ki ga določa, se pravi kinematografije. Film je na ravni svojega pojma ne zgolj tam, kjer se odteguje svoji identifikaciji s kinematografskim delom, ampak predvsem na mestu, kjer preizprašuje samo določenost meje tistega, kar je kinematografija. ¹²

¹¹ *Ibid.*

¹² V temu smislu se kinematografija identificira s krajem spopada različnih umetnosti: tu gre, denimo, za primer ponavljanja zvočnega motiva, ki deluje v funkciji montaže, kar *prekine* dobro urejeno predvajanje zgodovine. Glede tega lahko navedemo še Rancièrovo analizo filma *Mladost na pohodu* portugalskega režiserja Pedra Coste (v *Emancipirani gledalec*, str. 49 sq.), kjer pismo v krožnem vračanju vedno znova prekinja predvajanje pol-dokumentarnih posnetkov, s čimer jim podeli določeno pripovedno dimenzijo, ki zasuka dokumentarno razsežnost filma. Nazadnje je lahko zanimiva tudi primerjava te točke z Badioujevimi analizami filma kot tistega umetniškega »presežka«, ki se doda sistemu umetnosti, da bi jim ponudil mesto, kjer umetniško delo dobi formo skozi *odtegnitveno* delo, ki ga neka umetnost izvrši nad neko drugo umetnostjo. Tako se na primer v uvodni sekvenci Viscontijevega filma *Smrt v Benetkah* sam *film* sestavi, pravi Badiou, skozi delo *glasbe*, ki film prekine oziroma mu »odtegne« Mannov

Ta identifikacija, ki je proizvod dezidentifikacije, reaktivira enega temeljnih konceptov v estetiki, to je, zmedo. Gre za leibnizovsko in baumgartnovsko idejo eksistence določene oblike identifikacije, ki je lastna zmedeni zavesti. »Zmeda«, pravi Rancière, »[...] je dejansko vozlišče, v katerem se vzpostavljajo misli, prakse in afekti [...]. Če je 'estetika' ime neke zmede, je ta 'zmeda' dejansko tisto, kar nam pomaga identificirati objekte, načine izkušanja in forme umetnostne misli«. ¹³ Zmeda je način identificiranja, ki je lasten estetiki, deluje pa kot razmik med podobami in estetskimi kategorijami samimi. Bolj natančno, ne deluje le z odtegnitvijo umetniškega dela kategoriji, ki ga identificira, temveč veliko bolj v dejstvu, da se neko delo identificira, da pridobi identiteto prav skozi dejanje pomešanja definicije te iste kategorije.

Na tej točki lahko naredimo korak naprej in opozorimo na to, kako vznik neke nove figure, ki se identificira s svojo sposobnostjo pomešati in načeti kategorije, ki jo določajo, ne *uvaja* zgolj *razlike*, temveč *implicitira enakost*: podoba, ki se identificira tam, kjer se odtegne estetskim kategorijam, ki jo določajo, kaže, kako se mora *vsak* nov objekt, da bi obstajal, vsaj minimalno izogniti svojim lastnim kategorijam, ki ga določajo. Estetika torej ponuja filozofiji možnost identificirati še neznano in novo točko konvergence identifikacije in dezidentifikacije, ki nujno poteka skozi enako sposobnost vsega, kar na videz izvrši dve dejanji: distancira se od lastnih kategorij, ki to stvar določajo, in pomeša njihovo sposobnost razlikovanja. Takšna enaka sposobnost vseh stvari, da se identificirajo na točki dezidentifikacije s svojimi lastnimi kategorijami, sestavlja resnično estetiko »če-sarkoli«. Tak je denimo primer *banalnih* ostankov sloja oglasov, prilepljenih na zid, ki nenadejano pripovedujejo o stratifikaciji čuta znotraj umetnosti, ali pa primer katerihkoli slavnih osebnosti, ki s Coubretom izstopijo iz žanrskih kano-
48 nov, da bi privzeli še neznane razsežnosti in pomene, a tudi primer reveževega krika obupa, v katerem nenadoma ne slišimo več samo živalskega krika, temveč artikulacijo, ki jo prepoznamo kot politiko. ¹⁴ Vse te nove točke čutnega neso-

tekst. Glede tega glej Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, prev. Suzana Koncut, Društvo Apokalipsa, Ljubljana 2004, str. 114–115, ter Daniele Dottorini, uvod v Alaina Badiouja *Del capello e del fango*, Pellegrini, Cosenza 2009, posebej strani 26 in 34–36.

¹³ Jacques Rancière, *Nelagodje v estetiki*, prev. Rok Benčin in Marko Jenko, Založba ZRC, Ljubljana 2012, str. 32.

¹⁴ Prvi primer Rancière navaja v *Kinematografski pripovedi*, str. 165–166; drugega povzemam po Coubretovem *Un enterrement à Ornan*, kjer kmečki pogreb ni reprezentiran samo s toni svečeniške statičnosti, ki so lastni pogrebni reprezentaciji plemstva, temveč predvsem z orjaškimi

glasja proizvajajo tisto »delo ustvarjanja nesoglasja [ki] tvori estetiko politike«,¹⁵ to pa zato, ker v svoji novi pojavitvi razglašajo enako sposobnost vsega, kar se pojavi, oziroma enako sposobnost ustvariti nove oblike dezidentifikacije.

Tu naredi estetika korak več, korak, ki je resnično političen: če je namreč estetika bila teorija nekega *je ne sais quoi*, če je bila teorija *aisthesis* kot *gnoseologia inferior*, sedaj postane teorija *n'importe quoi*, teorija *aistheton* kot objekta, ki je v svoji sposobnosti uvesti razliko v zakone, ki vsaki stvari pripišejo njen čas in njeno mesto izjavljanja in vidnosti, enak drugim objektom.

Tretja ločitev: prostor, ki ga enakost podob odpre v filozofiji. Podobe in mnenja

Te čutne podobe, te *aistheta*, se uveljavljajo toliko bolj, kolikor uspejo rekonfigurirati obstoječe stanje in obstoječe kategorije, ki omogočajo ali ne omogočajo misliti jih ali videti. Bolj natančno, te podobe naredijo dve stvari hkrati: »organizirajo trk in ustvarjajo kontinuum«,¹⁶ to je, postopno napredujejo k vzajemni zvezi različnih točk razveze. Do tega nedvomno prihaja v enaki meri tako v politiki kot v umetnosti, prav tu pa je mesto tistega estetskega učinka politike in političnega učinka umetnosti, o katerem smo govorili zgoraj. Toda te razveze, ki jih ustvarijo čutne singularnosti, ne povzročajo političnih in estetskih učinkov zgolj tam, kjer ločujejo umetnost od umetnosti, politiko od politike (oziroma »policijo« od »politike«) in umetnost od politike – videli smo namreč, da te razveze celo onemogočajo določiti dedukcijo umetnosti iz politike in obratno; te razveze delujejo tudi v ločitvi filozofije od njene pretenzije po arhitekturni organizaciji razmerij med različnimi praksami. Namreč, te singularnosti, v katerih se politika in estetika dejansko pomešata (v smislu, da druga drugi povzročita zmedo na svojih področjih), kljub temu, da so ujete v filozofski diskurz, ne označujejo »nikakršne filozofske zvrsti ali teritorija. Imenujejo neko politično

49

dimenzijami (več kakor tri krat šest metrov), ki se namerno ne skladajo s subjektom; tretji primer Rancière pogosto uporablja v *Nerazumevanju*, kakor smo že nakazali.

¹⁵ *Nelagodje v estetiki*, str. 53.

¹⁶ Jacques Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, Pariz 2003, str. 70. V resnici gre za izraz, ki ga je Rancière uporabil glede Godardovih *Zgodovin filma* [*Histoire(s) du Cinéma*], kjer naj bi režiser rekonstruiral (in skozi montažo konstruiral) Zgodovino (stoletja in filma) ne kot neprekinjeno in urejeno kontinuiteto dejstev, temveč kot »povezujočo moč razvezanega« (*Ibid.*, str. 71), skratka, kot neke vrste proti-zgodovino, do katere pridemo z medsebojno povezavo elementov in podob, ki gredo proti svojemu času.

srečanje»,¹⁷ ki, bomo rekli, vstavi prazen prostor znotraj filozofije. To pa je tudi naša tretja in zadnja ločitev: produktivna afazija, ki jo znotraj filozofskega diskurza povzroči ta vdor čutnega singularnega, obdarjenega z močjo razlikovanja.

V filozofijo torej vdrejo podobe, vdrejo pa kot singularnosti, ki jih je možno identificirati na točki, kjer presegajo svojo kategorialno določitev. Vodijo tja, kjer združujejo »neki določen karkoli«, katerega učinek je trikratno protifilozofski: a) deluje proti lastnim kategorijam, ki ga določajo; b) deluje proti deduktivnim zvezam med polji vednosti in ustvarjanja; c) kaže enako sposobnost vsake stvari, da prelomi te distributivne logike in deduktivne verige.

Prav ta zadnja točka je najbolj specifično »protifilozofska«:¹⁸ kaj namreč pomeni, da v filozofijo vdrejo takšne podobe, *singularne v njihovem biti karkoli*, če ne tega, da gre za vdor tistega, česar se filozofija od vedno boji, to je *mnenj*? Rancière je eden redkih filozofov, ki ima pogum, da mnenjem dodeli osrednjo vlogo,¹⁹ ne da bi pri tem podlegel pozivom h konsenzu ali pa k ohlapnemu relativizmu. Protimnenjska nastrojenost, po kateri naj bi mnenja zlahka postala žrtve oblastnih zapovedi, namreč združuje tako tiste, ki mnenjem zoperstavljajo re-

¹⁷ Jacques Rancière, *La mésentente*, Pariz, Galilée 1995, ovitek. Rancière na tem mestu dejansko govori o politiki kot objektu, ki je lasten domnevni »veji« filozofije, t.i. »politični filozofiji«. Bolj splošno pa ugotavlja, da filozofija ni diskurzivna arhitektura, ki je dobro urejena in obdarjena z »razdelitvami, ki bi izvirale bodisi iz njenega lastnega pojma bodisi iz področij, na katera se nanaša njena refleksija oziroma zakonodaja. Pač pa ima filozofija svojevrstne predmete, miselna vozlišča, ki vzniknejo iz kakega srečanja s politiko, umetnostjo, znanostjo ali kako drugo miselno dejavnostjo in ki so zaznamovana z nekim posebnim paradoksom, konfliktom ali aporijo.« (*Nerazumevanje*, str. 9) [citat prilagojen].

¹⁸ »Protifilozofska« in ne »antifilozofska«, kolikor ne gre za negacijo filozofije oziroma za utišanje njenega glasu, temveč za delovanje proti njeni domnevni gotovosti, v skladu s katero naj bi bila filozofija deskriptiven in normativen diskurz, zmožen artikulirati vsebine, ki so mu sicer tuje, ki pa bi po drugi strani bile predmet njegove refleksije. S tem ko uhajajo lastnim kategorijam identifikacije in ustvarjajo razveze deduktivnih verig, ki povezujejo čutne učinke in praktične akcije, te podobe ustvarjajo prelom v sistematični filozofski arhitekturi, v zgotitvi njenega diskurza, s tem pa omogočajo vznik tiste resnično kritične distance, znotraj katere se filozofija lahko nenehno reartikulira.

¹⁹ Rancière se sicer razmerja med resnico in mnenjem natančneje ne loteva, na primer tako, da bi ga povezal s strategijami oblasti in njihovo zvezo z rabo filozofske govornice, prav tako ne poveže, celo na sistematičen način ne, idejo »fikcije«, ki je izrazito prisotna v njegovih zadnjih delih, z idejo mnenja. Kljub temu pa se tema mnenja v njegovih delih pojavlja vedno znova in je neločljiva od koncepta enakosti, posebno na način, ki ga Rancière izpostavi v *Nevednem učitelju*.

snico (kot to storita Lacan in tudi Badiou²⁰), kot tiste, ki jim zoperstavlja režim kreacije, režim lažnega oziroma večnega postajanja stvari (kot to storita Godard in Deleuze²¹). Rancière to perspektivo obrne, in sicer tako, da poveže podobe in mnenja. Ko govori o »pozornem in radovednem« gledalcu, ki zavrača, da bi mu bilo pojasnjeno, kaj stoji »za« podobami; ko zavrača pripovedovanja o tem, da je zgubljen v tržnem vrtincu modernih podob, v navideznem pomenu stvari, s tem konec koncev predlaga podobo tistega, ki je doumel, da zato, da bi se osvobodil svojih verig, ni potreben prehod iz kraljestva mnenj, ki so projicirana kot podobe v votlini naših možganov, v kraljestvo globlje resnice, katero naj bi nam umetnost ali filozofija znala razkriti. Nasprotno, za Rancièrea je sam ta pozoren in radoveden gledalčev pogled, pogled, ki ne sledi demonstrativni verigi, ki je postavljena v določeno delo oziroma besedilo, temveč prekine njeno očitnost, tisto, kar gledalca osvobodi verig tistega, ki bi ga rad naučil, kako se osvoboditi. Ne gre skratka za osvoboditev od podob ali mnenj, temveč za *osvoboditev podob in mnenj* ter za to, da le-te uporabimo kot razvezovalni instrument tako proti tistemu prevladujočemu konsenzu, ki nas drži v verigah, kot proti tistemu, ki bi nas rad vpregel v deduktivno verigo, ki vodi iz votline mnenj in podob k resnici idej. Podobe in mnenja nas ne premestijo k redu smisla, temveč k seriji vselej singularnih momentov, ki vztrajno prekinjajo dobro urejeni tek smisla, tisti tek, ki naj bi nas, če ga filozofija uspešno vodi, dejansko pripeljal iz sveta predstave k svetu delovanja, do tistega delovanja, skratka, ki, izhajajoč iz podob in mnenj kogarkoli, razveže predstavo, spekulacijo in delovanje, ter realizira enega najbolj temeljnih Althusserjevih naukov, to je, *da delovanje ne more biti deducirano iz mišljenja, temveč da delovanje izsili mišljenje tako, da ga prekine.*²²

²⁰ Pri Lacanu glej predvsem Seminar XVII, *Hrbtna stran psihoanalize*, prev. Samo Tomšič et al., Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2008, ter Seminar XX, *Še*, prev. Miran Božovič et al., Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1985, kjer Lacan artikulira razmerje in razliko med vednostjo in resnico. Pri Badiouju glej *Pogoji*, prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav, Založba ZRC, Ljubljana 2006, str. 168 sq.

²¹ Pri Deleuzu glej predvsem *Logika smisla*, prev. Tomaž Erzar, Krtina, Ljubljana 1998, dodatek 1, »Platon in simulaker«, ter *Cinéma II, L'image temps*, Minuit, Pariz 1985, 6. pogl., »Les puissances du faux«. Pri Godardu glej Rancièreove analize v *Kinematografska pripoved*, str. 159 sq.: Rancière trdi, da Godard v *Zgodovinah filma* želi z montažo posnetkov, ki so vzeti iz različnih filmov, pokazati, kako lahko filmski posnetki, če jih odtegnemo zgodbam, v katere so vstavljeni, povzročijo vznik »razvezovalne« moči, sposobnosti uničiti možne in dobro urejene pripovedi, ter s tem povzročiti vznik veliko večje možnosti fikcije.

²² Glede tega glej predvsem Louis Althusser, *Lire le capital*, PUF, Paris 1968, Uvod, posebno pa strani 15 sq, 25, 40 sq. Ta tekst poleg tega pokaže natanko kako lahko prav pod pogojem te afazije filozofsko mišljenje paradoksalno najde svojo teoretsko rekonfiguracijo, skratka, kako

Razmislek v prid podobam in mnenjem je potemtakem dvojen: najprej gre za to, da razvezovalna sposobnost, s katero se subjekt odtegne konsenzu, ne pomeni najdenja neke realnosti, ki bi bila bolj prvotna in globlja od konsenzualnih iluzij, temveč pomeni spoznanje, da ni nobene tančice skrivnosti [*velo di Maya*],²³ ki bi jo bilo treba raztrgati, skratka, da ni nobene resnice, nobenega globljega postajanja oziroma virtualnosti, temveč zgolj preprosta rušilna, antikonsenzualna moč samih razvezovalnih operacij.

Po drugi strani pa gre za to, da ima vsakdo in vsaka stvar tako enako sposobnost prekiniti obstoječi način delitve vidnega in izrekljivega, kot tudi sposobnost zavrniti idejo, po kateri naj bi obstajal imperativ, ki nam nalaga odkritje neke globlje realnosti. Če ima to sposobnost *vsakdo*, potem »skupnost« ni nič drugega kot upodobitvena skupnost [*comunità immaginifica*], ki je sposobna na vselej singularen način povsod proizvesti vznik takih momentov prekinitve. Skratka, tako podobe kot mnenja presojamo na osnovi njihove dejanske realnosti, oziroma na osnovi njihove dejanske sposobnosti *prekinitve* konsenzualnega spleta sedanjosti, ter sposobnosti *razširitve* te prekinitve, in sicer s povezavo enakih sposobnosti kogarkoli, da proizvede tovrstne ločitve.

Dodaten protifilozofski vidik je torej skladen s tem, da se podobe in mnenja ne presojajo na osnovi njihove resnice, temveč na osnovi njihove *Wirklichkeit*, na osnovi njihove učinkovitosti in njihove dejanskosti, oziroma glede na to, ali so sposobni uničiti sistem konvencij, ki se utrjuje v težnji po svoji naravni očitnosti. V tem je tudi sama njihova materialnost. Prav zaradi te dvojne uporabe mnenj in podob, je Rancière daleč od tega, da bi bil antifilozof, kot je dejal Yves Duroux, temveč je veliko bolj »protifilozof« – je nekdo, ki postavlja palico v kolesje voza po imenu filozofija, pod pogojem, da je na njem tudi sam.²⁴

52

lahko še naprej misli in lahko nazadnje znova najde konsistentno praktično učinkovitost, s tem ko politiki izpostavi tisto slepo pego, ki mu je ne uspe nadalje misliti.

²³ Gre za izraz [*voile de Maya*, op. p.], ki ga Rancière uporabi v *La chair des mots*, Galilée, Pariz 1998, str. 184. V tem specifičnem kontekstu Rancière opaža, kako Deleuze še vedno ostaja znotraj paradigme »metafizike raztrgane tančice skrivnosti [*voile de Maya*], predrtega zidu reprezentacije, ki razkrije temelj brez temelja, kraj, na katerem mišljenje odkrije svojo moč, identično moči materije«.

²⁴ Yves Duroux, »Jacques Rancière et ses contemporains: la querelle interminable«, v: *Jacques Rancière, La philosophie déplacée*, Horlieu, Lyon 2006, str. 20: »[Je Rancièreova filozofija] antifilozofija? Ne. Rekel bi, da je protifilozofija (tako kot protinapad ali nasprotni ogenj). Antifilozof želi ponižati filozofijo s sklicevanjem na nedosegljivi zunaj: red vere, neobičajno obi-

Sklepi: razmik, pripoved, subjekt. Zamišljati si enakost

Delovati protifilozofsko znotraj filozofije torej pomeni artikulirati tri razmike, ki smo jih orisali zgoraj – razmik med estetiko in politiko, med podobami in estetiko, ter tisti razmik, ki ga znotraj filozofije izkopljeta prejšnja dva, vse to s ciljem določiti, v čem se artikulira enaka sposobnost kogarkoli, da postane subjekt. Ustvariti subjekta potemtakem pomeni zamišljati si, ustvariti podobo te skupne razčlenitvene sposobnosti. Iz tega izhaja, da subjekt artikulira to razčlenitveno sposobnost s tremi termini: gre seveda za *prekinitiv*, a tudi za *enakost* in *pripoved*. Zato bi rad sklenil z opažanjem tega, kako se prostor subjekta vzpostavi z *nujno kolektivno, a vselej singularno* artikulacijo teh treh terminov.

Prvi pogoj za to, da ustvarimo subjektivno pozicijo, je vznik nečesa, kar se pojavi, četudi v resnici ne obstaja, saj ne gre za neko »stvar« (za objekt, ki bi nesporno pripadal situaciji, znotraj katere se pojavi), temveč gre prej za delovanje, ki ne povezuje, temveč, nasprotno, deluje kot prekinitiv, ki vrže s tečajev logiko mesta, na katerem se pojavi, in ki terja rekonfiguracijo očitnosti, s katerimi se ta logika utemeljuje. Subjekt potemtakem vznikne, kadar obstaja sekvenca singularnih delovanj, »ki razkoljejo enotnost danega in očitnost vidnega, da bi zarisale novo topografijo možnega«. ²⁵

Drugi pogoj, da ustvarimo subjekta, je sposobnost ustvariti fikcijo – artikulirati in pripovedovati ne zgolj *ene* takšne prekinitve, temveč *skupek* takih prekinitiv. Ustvariti fikcijo oziroma zamišljati si, pomeni ustvariti pripoved, ki proizvede

čajnost ali užitek. Protifilozof pa ljubi filozofijo: ničesar drugega nima, s čimer bi jo izpodbijal. Podoba, ki mi pride na misel je podoba palice, potisnjene v kolesje voza – pod pogojem, da je palica sama del voza.«

²⁵ *Emancipirani gledalec*, str. 32. Rancière izpostavlja vselej singularno naravo takih delovanj, ki niso zvedljiva na noben skupni imenovalec. Alain Badiou – četudi se z Rancièreom radikalno razhaja, v kolikor ima zanj lahko neka realna prekinitiv reda situacije mesto zgolj, kadar vse razvezovalne momente med seboj poveže nek višji dogodek, ki jih združi v en sam proces radikalne spremembe – je izpostavil, kako je neko dejanje razveze nujno *ne-obstoječe* [*in-esistente*] za situacijo, v kateri se pojavi. To dejanje ostaja nepripoznano natanko, kolikor ne obstaja kot element situacije, temveč je prej nekaj, kar negira tisti sistem očitnosti (ki se daje kot naraven oziroma nujen), po katerem so elementi situacije organizirani in razdeljeni. Tisto, kar deluje v situaciji, tako da prelomi njen obstoječi način organizacije, potemtakem *obstaja* v situaciji, a *ne obstaja* kot njen del. Torej lahko rečemo, da je tisto, kar deluje, *ne-obstoječe ne-obstoječe*. Glede tega glej predvsem Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, Pariz 1988, § 16, § 17 in § 20.

učinek realnosti, tako da poveže skupaj vse tiste trenutke *nesoglasja*, ki prekinjajo *konsenzualni* sistem očitnosti, na katerem stoji dominantna pripoved, s čimer se pokaže njena fikcijska narava. Delo fikcije, pravi Rancière, »[j]e delo, ki izvaja *diskonsenze*, ki spreminja načine čutne prezentacije in oblike izjavljanja, tako da spreminja okvire, lestvice in ritme, tako da gradi nova razmerja med videzom in realnostjo, posameznim in skupnim, vidnim in njegovim pomenom«²⁶. Gre torej za »zašitje s paranjem«, oziroma za *podelitev konsistence soobstoju različnih dejanj ločitve*, katerih srečanje je povsem kontingentno, če ne celo naključno. Podelitev konsistence subjektivni poziciji je torej dejanje, ki ne poveže oseb ali stvari, ki imajo podobne značilnosti, s čimer bi jih združilo v neko ekskluzivno skupnost, temveč dejanje, ki poveže enako sposobnost kogarkoli, da ustvari praznino oziroma da razloči. Je zveza oziroma skupnost (o kateri govori na primer Esposito²⁷) tistih, ki nimajo nič faktično skupnega, zato pa jim je skupna enaka dejavna sposobnost nič ne narediti [*fare del nulla*], to je, sposobnost artikulirati kritično distanco. V temu smislu je enakost, ki je skupna vsem, absolutna in prazna: je ločitvena in prazna svoje vsebine.

Nazadnje je tu še *tretja tema*: zamišljati si, predstavljati si, v smislu »upodobiti« [*»fare immagine«*], to je, podeliti obliko skupku ločitev, pomeni *nujno kolektivno*, celo univerzalno, *delovanje*, četudi se le-to vselej pojavlja na singularen način. To pa zato, ker tako delovanje prelomi lažno očitnost sedanjosti, ki vsaki podobi in vsaki osebi pripiše neko *neenako* vlogo, in ker ustvari neko še neznano figuro sedanjosti, tako da med seboj poveže *enake, prazne in zatorej univerzalne* sposobnosti vsakogar, da prelomi sistem očitnosti, na katerem temeljijo sedanje neenakosti. V tej operaciji *si zamišljamo enakost* – se pravi, da enakosti podelimo obstojno in učinkovito obliko, ki deluje proti očitnosti tistega, kar obstaja. Skratka, kot pravi Rancière, »[t]ako umetniška fikcija kot politična akcija na polemičen način dolbeta to realno, ga razlamljata in množita«²⁸. Na tem mestu končno uspemo misliti *singularno* in upodobitveno bogato uresničenje prazne in *univerzalne* enakosti, neprekinjeno artikulacijo kritičnega preloma, v katerem sta istočasno zasnovana subjekt in skupnost. Rancière nam pokaže, da lahko filozofija prav na tem mestu misli artikulacijo konceptov, kot so singularno, univerzalno, enakost, identifikacija, dezidentifikacija, subjekt: misli jih

²⁶ *Emancipirani gledalec*, str. 41.

²⁷ Glede tega glej predvsem poglavje »Nichilismo e comunità«, v: Roberto Esposito, *Comunitas*, Einaudi, Torino 2006, nova razširjena izdaja, str. 145–163.

²⁸ *Emancipirani gledalec*, str. 47.

lahko tam, kjer se njen diskurz prelomi pod impulzom serije podob in mnenj, ki »ustvarijo praznino«. To pa je točka – *praktična točka pogoja abstraktnega mišljenja* in, kot bi rekel Althusser, *prazna točka mišljenja*, ki je odprto za *prakso* –, kjer se v vsej svoji ostrini artikulira tisto, kar sta Alain Badiou in Eric Alliez upravičeno imenovala »Rancièrova abstraktna strast«²⁹ oziroma njegova »višja dialektika«³⁰.

Prevedel Boštjan Nedoh

²⁹ Alain Badiou, *Očrt metapolitike*, v: *Kratka razprava o prehodni ontologiji. Očrt metapolitike*, prev. Samo Tomšič, Peter Klepec in Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2010, str. 281.

³⁰ Eric Alliez, »Existe-t-il un esthétique Rancièrienne«, v: *Jacques Rancièrova, La philosophie déplacée*, str. 274.