

Uprizorenje jednakosti: O Rancièreovoj teatrokraciji¹

PIŠE – Peter Hallward

S ENGLESKOG PREVELA – Suzana Bašić

Nakon što je dugo bio zanemarivan, rad Jacquesa Rancièrea tijekom posljednjih nekoliko godina konačno je počeo dobivati zasluženu pozornost. Rancière je sredinom 1960-ih bio jedan od najnadarenijih Althusserovih studenata na École normale supérieure, te se u ranoj dobi od 25 godina istaknuo svojim značajnim doprinosom projektu *Kako čitati Kapital*. No svega nekoliko godina kasnije, u osvit svibnja '68. i uoči svoga prelaska na novi odjel filozofije na Vincennesu, Rancière je napisao oštru kritiku svojega bivšeg učitelja i svojih suradnika (*La Leçon d'Althusser*, 1974), prije no što se posvetio nizu projekata zasnovanih na arhivskim materijalima – *Noć proletera*, 1981.; *Filozofi i njegov siromah*, 1983.; *Učitelj neznanica*, 1987. – koji su u osnovi preokrenuli Althusserove teorijske principe naglavce. Althusser je imao povlašten znanstveni uvid u popularnu zabludu; Rancière je istražio posljedice suprotne pretpostavke – da su svi smjesta i u jednakoj mjeri sposobni razmišljati. Nasuprot onima koji zagovaraju tezu da su samo povlaštene ili odgovarajuće obrazovani ovlaštene razmišljati i govoriti, Rancièreova je temeljna pretpostavka da svi razmišljaju. Svi dijele jednaku moć govora i misli, a ta "jednakost nije cilj koji se treba postići, već polazišna točka, pretpostavka koje se treba držati u svim okolnostima".²

U glavnini svoga rada tijekom 1970-ih i '80-ih Rancière je branio tu pretpostavku neumorno rekonstruirajući subverzivni i teško dostupni svijet intelektualnog stvaralaštva radničke klase koje je cvjetalo u 1830-ima i '40-ima, godinama koje su neposredno prethodile marksističkoj interpretaciji klasne borbe. U velikom dijelu radova koji su uslijedili, razmatrao je njezine implikacije u poljima koja se protežu od historiografije do estetike (*Imena povijesti*, 1992.; *Nelagoda u estetici*, 2004.) te od političke do književne teorije (*Neslaganje*, 1995.; *Nijemi govor*, 1998.). Najznačajnija i najkonzistentnija od tih implikacija u osnovi je anarhijska. Prema Rancièreu, jednakost nije toliko posljedica pravednije raspodjele društvenih funkcija ili mjesta

¹ – Tekst je izvorno objavljen u časopisu *New Left Review* 37 (Jan./Feb 2006.), str. 109-129. Tekst prevodimo i objavljujemo uz dozvolu redakcije časopisa, na čemu smo im iznimno zahvalni.

² – Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, prev. Kristin Ross, Stanford 1991., str. 138. Ranije verzije ovog članka prezentirane su na Sveučilištu u Pittsburghu u ožujku 2005., i u Cerisyju u svibnju 2005.

koliko trenutnog remećenja takve raspodjele; ne odnosi se na mjesto nego na ono bez mjesta ili izvan mjesta, ne na klasu nego na ono što se ne može klasificirati, što je izvan-klasno. “Bit jednakosti nije ujediniti nego deklasificirati, prekinuti pretpostavljenu prirodnost poredaka i zamijeniti ju kontrolnim oblicima podjele. Jednakost je moć nekonzistentne, dezintegrativne podjele koja se neprestano iznova odvija”.³

Temeljni argument koji se pojavljuje u Rancièreovu radu stoga je onaj koji suprotstavlja pretpostavke o razdornoj jednakosti nasuprot pobornici-ma uredne, hijerarhijske nejednakosti. Općenito, Rancière je uvijek nastojao istražiti različita sredstva razmjешtanja, nerazlikovanja, de-diferencijacije ili de-kvalifikacije koja su dostupna u bilo kojem danom polju. Njegova ideja da “svi razmišljaju” zasniva se na slobodi pojedinca za samodiscipinaciju: ne postoji nužna povezanost između onoga što jeste i uloge koju igrate ili mjesta koje zauzimate; nitko nije određen tim oblicima bezobzirne nužnosti kojima je podređen. Ovdje, barem, Rancièreova polazna točka nije tako daleko od Sartreovog poznatog objašnjenja svjesne slobode kao neodređenog bića-za-sebe, načina postojanja koje “mora biti ono što nije i ne biti ono što jest”.⁴

Možda je najosnovnija i najpoučnija dimenzija Rancièreova anarhijskog poimanja jednakosti ona koja se odnosi na kazalište – u doslovnom i metaforičkom smislu riječi. Umjesto da definira jednakost kao princip temeljen na redu ili raspodjeli, Rancière ju predstavlja upravo kao čistu “pretpostavku koja se mora kontinuirano provjeravati – riječ je o ustanovljenju ili utjelovljenju koje otvara određene pozornice jednakosti, pozornice koje se grade prekoračenjem granica i spajanjem oblika te razina diskursa i sfera iskustva”.⁵ Kako ga Rancière opisuje, razmišljanje je više stvar improvizacije nego dedukcije, odluke ili režije. Svako razmišljanje ima svoju pozornicu, svaki mislilac ‘igra’ ili glumi u kazališnom smislu. Svaki je politički subjekt prije svega poglavito “neka vrsta lokalne i privremene kazališne konfiguracije”.⁶

Tematika pozornice definitivno je sveprisutna u Rancièreovu radu. Sredinom 1970-ih, *Révoltes logiques* proizašli su iz pretpostavke da revolt nije stvar “narodnog divljaštva” ili “povijesne nužnosti”, već je prije

3 – Rancière, *On the Shores of Politics*, prev. Liz Heron, London i New York 1995., str. 32-3. Iz istog razloga, egalitarna demokracija koju Rancière brani pred njezinim neokonzervativnim podcjenjivačima nije niti dekadentni oblik društvene dezintegracije niti primjeran oblik političke vlasti, već je “neupravljivi element na kojem se, na koncu, zasniva svaka vlast” (Rancière, *La Haine de la démocratie*, Pariz 2005., str. 57; 105-6). Za opširnije proučavanje anarhističke orijentacije u Rancièreovu radu, v. moj članak *Rancière and the Subversion of Mastery*, Paragraph, vol. 28, no. 1 (Ljeto 2005.).

4 – Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, prev. Hazel Barnes, London 1991., str. 67.

5 – Rancière, *The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics* (Goldsmiths College, 17. rujna 2003.); v. homepages.gold.ac.uk/psrpsg/ranciere.doc; moj naglasak.

6 – *Entretien avec Jacques Rancière*, Dissonance I (2004); Zahvalan sam Yvesu Cittonu za ovu referencu. Pierre Campion naglašava istaknutost kazališnih analogija u svojoj detaljnoj recenziji Rancièreove knjige *La Partage du sensible* u časopisu *Acta Fabula*, rujan 2000., dostupna na www.fabula.org.

svega “uprizorenje razloga i načina govorenja”.⁷ U skladu s tom definicijom, Rancière je u *Neslaganju* definirao politiku kao:

“izvedbu ili igru, u kazališnom smislu riječi, jaza između mjesta gdje demost postoji i mjesta gdje ne postoji... Politika se sastoji u igranju ili glumljenju te veze, što znači da je prvo treba urediti kao kazalište, izumiti argument, u dvostrukom logičkom i dramaturškom smislu riječi, spojiti nespojeno.”⁸

Politika je stvar izgradnje teatra i održavanja spektakla ili ‘predstave’ prije nego što je stvar predstavničkih institucija, pravnih postupaka ili vojnih organizacija. Politika je kontingentna dramatizacija razdorne jednakosti, nedopuštene i nepripremljene improvizacije demokratskoga glasa. Kao što je Rancière rekao u nedavnom intervjuu u kojemu objašnjava svoju kritičku distancu od Negrija i Hardta, “politika se uvijek svodi na stvaranje pozornice... (ona) uvijek poprima oblik, manje ili više, kazališne ustanove... Za mene se u politici radi o stvaranju kazališne i umjetne sfere. Dok oni (Negri i Hardt) ciljaju, u konačnici, na pozornicu stvarnosti kao takve”.⁹

U sljedećim ću ulomcima pokušati iscrpiti nekoliko načina na koje metafora teatra rasvjetljava Rancièreovo poimanje jednakosti i politike, a nakon toga ću se osvrnuti na najočitiije poteškoće koje iz takvog shvaćanja proizlaze.

Opasnosti mimeze

Ovdje je polazna točka, kao što je to često u Rancièreovu radu, inverzija platonovske pozicije. Lako je uvidjeti zašto je Rancière uvijek bio iznimno kritičan prema Platonu kao prema velikom teoretičaru uredne raspodjele isključivih funkcija i uloga, poborniku svijeta u kojemu svaki pojedinac govori samo “jednu stvar u jednom trenutku”. U Platonovoj *Državi*, svakom je tipu osobe dodijeljen samo jedan zadatak: rad, rat ili misao. Zaokupljeni onime čime se bave ili onime što prave, obrtnici su određeni svojim funkcionalnim mjestom i ujedno isključeni iz domene “igre, obmane i nastupa” u kojoj, prema Platonu, uživa isključivo plemstvo.¹⁰ Kako Rancière često ističe, “isključenje demosa iz javnih događanja i isključenje kazališne forme čvrsto su povezani u Platonovoj *Državi*”. Zbog istog razloga Platon isključuje i politiku i umjetnost “i ideju da bi obrtnici mogli biti negdje ‘drugdje’ osim na ‘vlastitom’ radnom mjestu te mogućnost da pjesnici i glumci glume ikakav drugi identitet osim svog ‘vlastitog’ identiteta”.¹¹

Kazalište opisano u Platonovoj *Državi* mjesto je gdje iracionalni entuzijazam gomile obuzima ljude koji bi trebali biti pametniji od toga. Kao nepotrebno veličanje čiste obmane, kazalište promiče privid i nastup umjesto nepristrane istine te privilegira “podložniju imitaciji... strastvenu i hirovitu ćud” nad razumom. Ono dopušta da načelo pobune prevlada nad “mudrom i staloženom” raspravom.¹²

⁷ – Rancière, *Les Scènes du peuple*, Lyon 2003., str.10.

⁸ – Rancière, *Disagreement*, prev. Julie Rose, Minneapolis 1999., str. 88. Prijevod modificiran.

⁹ – *Entretien avec Jacques Rancière*

¹⁰ – Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris 1983., str. 36., 84.

¹¹ – Rancière, *Thinking of Dissensus*; v. i *La Haine de la démocratie*, str. 41-7.

Ta dekadentna 'teatrokracija' koju Platon kritizira u *Knjizi trećoj* svojih *Zakona* režim je neovlaštenog neznanja i rasula čiji je izvor u "općoj pomutnji glazbenih formi" koju su pokrenuli neodgovorni umjetnici. Takva pomutnja,

"izazvala je kod mnoštva prijezir prema glazbenom zakonu i oholost u pogledu njihovih vlastitih sudačkih sposobnosti. Stoga su naše nekad tihe publike sada pronašle svoj glas uvjere da razumiju što je dobro i loše u umjetnosti; stara 'suverenost najboljega' u toj sferi ustuknula je pred zlom 'suverenosti publike', teatrokracijom (*theatrokratia*)."¹³

Atenjanin u Platonovu dijalogu predviđa izglednu posljedicu te nove slobode: uskoro će ljudi početi ignorirati autoritet onih koji su od njih stariji i bolji te se potom pokušati "osloboditi poslušnosti prema zakonu. A kad taj cilj bude gotovo postignut, (uslijedit će) prijezir prema zakletvama, danoj riječi i prema svoj religiji. Spektakl titanske naravi o kojemu govore naše stare legende iznova je uspostavljen; čovjek se vraća starom paklenom stanju neprekidne bijede".¹⁴

Osnova tog katastrofalnog scenarija leži u prijetećoj podvojenosti mimeze *per se*. Kako ih Platon opisuje, mimetski pjesnici "u svakoj pojedinoj duši uspostavljaju pokvarenu narav oblikujući iluzije znatno udaljene od stvarnosti i ulagujući se nerazumnoj skupini koja ne razlikuje važno od nevažnoga, već naziva jednu stvar čas jednim imenom, čas drugim".¹⁵ Jer, dok Platon osuđuje nemoralni i dekadentni učinak izmišljenih priča, kako Rancière primjećuje, "platonovsko prozivanje pjesnika utemeljeno je na nemogućnosti istovremenog obavljanja dviju stvari".¹⁶ Time što odbijaju govoriti u vlastito ime, što glume na određenoj distanci od sebe samih ili oponašaju radnje drugih, glumci i pjesnici prijete samim temeljima autoriteta. Mimeza remeti red funkcija i mjesta te time otvara vrata onome za što će Rancière drugdje ustvrditi da praktički čini program politike kao takve: "neodređenost identiteta, delegitamacija govorničkih položaja, deregulacija podjela prostora i vremena".¹⁷ Kazalište nije ništa drugo doli mjesto na kojemu takva grozna ravnodušnost prema funkcionalnom mjestu poprima svoj najprimamljiviji oblik.¹⁸ Kao zaštitu od takve razuzdane improvizacije, Platon predlaže uvježbanu predstavu jedinstva i discipline u zajednici. Slična će se logika iznova javljati u kasnijim teorijama uređene političke predstave od Rousseaua do Ngugija wa Thiong'oa.¹⁹

12 – Platon, *Država*, poglavito 392d-398b; 595a-608b.

13 – Platon, *Zakoni* 701a. Kako Samuel Weber primjećuje, čak i u usporedbi s razuzdanom demokracijom, ono što je Platonu "tako zastrašujuće i užasno kod teatrokracije jest to što, čini se, ona ne poštuje takva ograničenja. A, konačno, kako može bez ograničenja postojati polis, ili išta političko? Prethodne podjele i organizacija glazbe u fiksne vrste i žanrove postupno se rastvaraju praksom koja miješa žanrove i na koncu ne ostavlja nikakvo razgraničenje netaknutim ili nepropitanim." Weber, *Displacing the*

Body: The Question if Digital Democracy (1996.), dostupno na internetskoj adresi www.hydra.umn.edu/weber/displace/html.

14 – Platon, *Zakoni* 701b-c.

15 – Platon, *Država* 605 b-c.

16 – Rancière, *Partage du sensible*, Pariz 2000., str. 14; 67-8.

17 – *Partage du sensible*, str. 15.

18 – Platon, *Država* 604e.

19 – V. poglavito *The Language of African Theatre*, u Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London 1986.

Pedagogija emancipacije

U razmjerno rijetkim prigodama kad se Rancière izravno bavi pitanjem kazališne predstave, fokusira se na njezino oslobađanje od spomenute uvježbanosti i od ograničenja koja uz nju dolaze. Vezu između izvođača i gledatelja rasvjetljava u okviru teorije jednakosti koju je u knjizi *Učitelj neznalica* u prilagođenom obliku preuzeo od Josepha Jacotota, nekonformističkog pedagoga iz 19. stoljeća. Jacototova je jednostavna premisa bila da su “svi ljudi praktički sposobni shvatiti sve što su drugi učinili i shvatili”.²⁰ Svi su jednako inteligentni, a razlike u znanju jednostavno proizlaze iz postojanja prilike i motivacije. Temeljem te pretpostavke, natprosječno znanje prestaje biti učiteljevom nužnom kvalifikacijom, jednako kao što proces objašnjavanja prestaje biti sastavnim dijelom poučavanja – zajedno s metaforama koje učenike dijele na one koji sporo i brzo uče, ili konceptualizacijom vremena posvećenog obrazovanju u vidu napretka, obučavanja, kvalifikacije, itd.

Kad se primijeni na kazalište, Jacototova premisa Rancièreu omogućuje razradu općenitog prikaza ‘emancipacije gledatelja’. Klasični teoretičari teatra od Platona do Rousseaua smatrali su da su gledatelji zatočnici svoje pasivnosti naspram aktivnosti izvođača i svojeg neznanja naspram izvođačevog poznavanja umjetničke vještine i iluzije. Odgovor modernih teoretičara najčešće se sastoji u istraživanju potencijala ‘teatra bez publike’ – drame pročišćene od pasivnosti i neznanja tako što se udaljenost između spektakla i gledatelja maksimizira (Brecht) ili minimizira (Artaud). Slično tome, Debord je, nakon što je spektakl definirao kroz njegovu izvanjskost, zagovarao potpunu eliminaciju teatarske ‘razdijeljenosti’ ili distance. Međutim, ti i njima slični odgovori zadržavaju onu osnovnu strukturu o kojoj ovisi zrcalna nejednakost – hijerarhiju pasivnosti i aktivnosti, “nesposobnosti na jednoj strani i sposobnosti na drugoj”. Suprotno tome, kazališna “emancipacija kreće od suprotnog načela, načela jednakosti. Ona započinje kad odbacimo opreku između gledanja i glume, kad shvatimo da je:

“gledanje također radnja koja potvrđuje ili prilagođava raspodjelu vidljivog i da je ‘interpretacija svijeta’ već sredstvom njegova preoblikovanja, prerasmjesta. Gledatelji su aktivni, kao i učenici ili znanstvenici: oni opažaju, odabiru, uspoređuju, interpretiraju. Ono što opažaju povezuju s drugim stvarima koje su već prije opazili, na drugim pozornicama, u drugim vrstama prostora. Oni stvaraju vlastite pjesme iz pjesme koja se pred njima izvodi.”²¹

U kazalištu je, jednako kao i u politici ili umjetnosti, udaljenost spektakla ključna za njegov učinak. Zbog toga što se gledatelji nikada ne mogu u potpunosti poistovjetiti s onime što vide, jer se oslanjaju na vlastita iskustva i zadržavaju kritičku distancu, omogućeno im je aktivno se uključiti u spektakl. Ono što vide nikada nije jednostavno ono što izvođači prezentiraju

²⁰ – *Učitelj neznalica*, str. 2.

²¹ – Rancière, *The Emancipated Spectator* (kolovoz 2004.); v. theater.kein.org.

ili žele prezentirati. Gledatelji “prate predstavu u onoj mjeri u kojoj su od nje udaljeni”. Jednako kao što obrazovna emancipacija ne uključuje transformaciju neznanja u znanje, tako ni emancipacija gledatelja ne uključuje toliko njihovu pretvorbu u glumce koliko svijest o tome da je granica između glumca i gledatelja nejasna. Moramo prihvatiti da je “svaki gledatelj već glumac u vlastitoj priči te da je glumac također gledatelj u istoj takvoj priči”. Jednako tako, Rancièreovo objašnjenje društvene emancipacije započinje kada glumac koji je dotad bio osuđen na sputavajuće ograničenu ulogu – život određen eksploatacijom i mukom – ugrabi privilegiju dokolice i autonomije u kojoj tipično uživa gledatelj – luksuz neunosnog vremena, “besposlene” kontemplacije, individualnog ili ekscentričnog ukusa – i time promijeni opću raspodjelu funkcija i uloga. “To je značenje emancipacije: zamućivanje granice između onih koji gledaju i onih koji glume”, između onih koji su zarobljeni svojom funkcijom ili identitetom i onih koji nisu.²²

Ovo Rancièreovo stajalište nije samo na prvi pogled slično glavnoj preokupaciji Philippea Lacoue-Labarthea. Za oba mislioca, političko nije utemeljeno na pozitivnom ljudskom svojstvu ili načinu života, nego na neodgovarajućoj osnovi ili nedostatku temelja.²³ “Subjekt mimeze”, objašnjava Lacoue-Labarthe, “nije ništa sam po sebi, strogo je ‘bez kvaliteta’ i iz tog razloga sposoban je ‘igrati bilo koju ulogu’; on nema vlastitog bića”. Svaka “imitacija je deproprijacija”, rastvaranje ‘pravog’ identiteta, tipa ili mita.²⁴ Ako je Platon posebno nenaklonjen teatru, to je zbog toga što oni koji govore na pozornici ne govore u vlastito ime i ne poistovjećuju se s onim što govore niti za to jamče – jer se ponašaju kao, kako će ih Rancière opisati, politički glumci. Politika je, prema Rancièreovoj definiciji, proces koji one čija vlast nije odobrena ovlašćuje da vlast provode. Ona temelji moć vladanja nad drugima upravo na “odsustvu ikakvog temelja”.²⁵

Spektakl za narod

U nekoliko svojih radova u časopisu *Révoltes logiques*, Rancière ispituje i napada logiku iza uzastopnih planova koji se tiču “kazališta za narod”, a javljaju se u drugoj polovici 19. stoljeća. Michelet brani svoju verziju koncepta *théâtre du peuple* u skladu s Platonovom izvornom pretpostavkom: “običaji teatra su ono što oblikuje zakone demokracije. Bit demokracije je teatrokracija”. No on izvrće Platonovo značenje. Dok je “teatrokracija za Platona bila buka svjetine koja plješće sama sebi kao što plješće svojim glumcima, za Micheleta ona je mislilačka zajednica zasnovana na samoj biti narodnog kazališta”. Takvo kazalište funkcionira kao “ogledalo u kojem ljudi promatraju vlastite radnje”,

²² – *Emancipated Spectator*.

²³ – V. poglavito Rancière, *Biopolitique ou politique?*, *Multitudes* 1 (ožujak 2000.).

²⁴ – Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*,

Pariz 1986., str. 276., 100., usp. Lacoue-Labarthe, “Stagings of Mimesis”, *Angelaki*, vol. 8, no. 2 (2003.), str. 59.

²⁵ – Rancière, *La Haine de la démocratie*, str. 56.

kroz "predstavu bez podjele, u kojoj uključeni građanin piše i glumi svoje vlastite pobjede".²⁶ Mogli bismo reći da se Rancière ne slaže s Platonom ništa manje nego Michelet – no on Platonovu interpretaciju ne izvrće, već ju čuva u revaloriziranom obliku. Rancièreova je teatrokracija također jedan oblik priprostog narodnog izražaja, no za razliku od Micheletova, on se odvija uz maksimalnu odvojenost, na maksimalnoj distanci od svijesti koju zajednica ima o sebi. Točnije, Rancièreovo poimanje jednakosti može se smatrati teatrokratskim iz barem sedam razloga koji se međusobno preklapaju.

Prvo, ono je 'spektakularno'. Svaka potvrda jednakosti dio je onoga što Rancière često naziva preslagivanjem zamjetnog, prekrajanjem osjetnog i poglavito vidljivog. Jednakost je ovdje pitanje vidljive anonimnosti (taj uvjet sam je po sebi dostatan za razlikovanje Rancièreova poimanja politike od Badiouova naglasaka na strogo neprimjetnom statusu opće nedosljednosti). Rancièreova politika općenito započinje demonstracijom ili, bolje, manifestacijom od strane naroda. "Ključni je posao politike konfiguracija njezinog vlastitog prostora. Cilj je učiniti svijet njezinih subjekata i aktivnosti vidljivim."²⁷ Nasuprot bilo kakvom mizerabilističkom shvaćanju politike – svakom objašnjenju koje, poput onog Hanne Arendt, pretpostavlja da nesreća siromašnih leži u njihovoj nevidljivosti, njihovom isključenju s političke pozornice – Rancière naglašava: "sav moj rad na emancipaciji radnika pokazao je da je najizraženiji zahtjev radnika i siromašnih bio upravo zahtjev za vidljivošću, volja za ulaskom u političko carstvo nastupa, potvrda sposobnosti nastupanja".²⁸ Prisutnost politike najočitija je kad ljudi izađu na ulicu prosvjedovati. Kada se u Rancièreovu radu oblikuju gomile, to se ne događa, kao kod Sartrea, s ciljem marširanja na Bastillu; one se okupljaju kako bi uprizorile proces vlastitog raspada.

Isto tako, antipolitičko djelovanje onoga što Rancière naziva 'policijom' prije svega je antispektakularno. Suprotno Althusseru, Rancière tvrdi da se "policajska intervencija u javnim prostorima ne sastoji primarno u interpellaciji prosvjednicima, već u obustavljanju prosvjeda". Umjesto iznalaženja submisivnog, subjektivnog priznanja ili odgovora, policija rastavlja političke pozornice govoreći potencijalnim gledateljima da se nema što vidjeti. Ona ističe "očitost onoga čega ima, ili još bolje, čega nema: 'Nastavite svojim putem! Ovdje se nema ništa vidjeti!'"²⁹ Gdje politički glumci pretvaraju ulice u pozornice, policija ponovno uspostavlja neometanu cirkulaciju prometa.

Kao drugo, ono je umjetno. Poput svakog spektakla, politička sekvenca razmahuje se svojom artificijelnošću. Politika je maskarada bez temelja, predstava protuprirode. Politički subjekt je netko tko glumi načelo jednakosti, tko igra ulogu onih koji nemaju svoju ulogu. Načelno, Rancière vjeruje: "u trenucima kad se stvarni svijet koleba i posrće u sferu pukog nastupa, tada je, više nego pri sporom nakupljanju iskustava iz dana u dan, moguće oformiti

²⁶ - *Les Scènes du peuple*, str. 174-5.

²⁷ - Rancière, "Dix thèses sur la politique", *Aux bords du politique*, 2. izd., Pariz 1998., str. 241.

²⁸ - Rancière, "Politics and Aesthetics", *Angelaki*, vol. 8, no. 2 (2003.), str. 202.

²⁹ - Rancière, *Dix thèses sur la politique*, str. 242.

mišljenje o svijetu”,³⁰ U takvim trenucima Rancièreova kritika teoreticizma, koji vezuje uz Althussera i marksističku tradiciju općenito, stječe svoju najveću snagu. Od Kautskyja do Althussera, teoretičarski su autoriteti tvrdili da “mase žive u stanju iluzije”, da su radnici ili “proizvođači nesposobni promišljati okolnosti svoje proizvodnje” i dominacije.³¹ Rancièreovi politički glumci obrću oba principa: ljudi su istinski gospodari iluzije i nastupa zbog toga što znaju što rade.

Kao treće, Rancière daje prednost raznolikosti pred jedinstvom. Teatrokratska demokracija nikada nije monološka iz jednostavnog razloga što “ne postoji glas naroda. Postoje raspršeni glasovi i polemike koje u svakom vidu razdjeljuju identitet koji uprizoruju”. Iz istog razloga ne postoji jedan nego više oblika oslobađajućeg znanja, ne postoji jedna logika kapitala nego više “različitih diskurzivnih strategija koje odgovaraju na različite probleme” u različitim situacijama.³²

Subverzija u prvim redovima

Nadalje, Rancièreovo je poimanje jednakosti razdorno. Nastanjeno mnoštvom glasova, kazalište je istaknuto mjesto općeg izmještenja – mjesto za one izvan mjesta. Svako kazališno iskustvo podriiva veliki policijski projekt koji je također ambicija povjesničara i sociologa – vidjeti ljude propisno “ukorijenjene u svom mjestu i vremenu”.³³ Zbog toga je važan primjer pariških *théâtres du coeur* iz sredine 19. stoljeća, kojima je Rancière posvetio dva značajna članka u časopisu *Révoltes logiques*.³⁴ Kao mjesto koje obustavlja konvencionalne odnose temeljene na poslušnosti ili poštovanju, kazalište opsjeda napadnutu buržoaziju 1840-ih kao dvostruko subverzivna sredina.

S jedne strane, ono je mjesto na kojem se “snovi izmijenjenih manjina” mogu odglumiti u fantazmičnom obliku. S druge strane, fizička “odijeljenost prvih redova” pretvara ih u prostor nemoralnih kolizija i kolizija, mjesto na kojem se krojači naučnici mogu izdavati za “dendije iz svijeta mode” i gdje se ugledni oženjeni muškarci prepuštaju kratkotrajnim čarima prostitutki i glumica. Djelomično predviđajući političke spektakle koji će se oformiti u veljači i lipnju 1848., ta prepuna kazališta nude svakodnevni podsjetnik na činjenicu da samo “nesigurna linija dijeli posjednute članove buržuske publike od ljudi koji stoje na svojim ‘malim mjestima’, mjestima koja nisu prava mjesta”. Kako Rancière to prikazuje, sve što je vezano uz to kazališno iskustvo, od vremena ‘potraćenog’ guranjem u redovima do impulzivnih reakcija priproste publike,

30 – Rancière, *Nights of Labour: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, prev. John Drury, Philadelphia 1989., str.19.

31 – Rancière, *La Leçon d'Althusser*, Pariz 1974., str. 144., 96., 121.

32 – *Les Scènes du peuple*, str. 11; *Leçon d'Althusser*,

str. 154. 33 – *Les Scènes du peuple*, str. 8.; usp. Rancière, *The Names of History*, str. 65., 73.

34 – *Le bon temps ou la barrière des plaisirs* i *Le Théâtre du peuple*, ponovno otisnuti u *Les Scènes du peuple*.

pridonosi njegovoj zabrinjavajućoj pomutnji stvarnosti i fikcije.³⁵ Napoleonomim cenzorima ne bi dugo trebalo da osmisle obranu od te prijetnje – koja i do danas služi kao vodeće načelo kulturne kontrapobune. Prije svega, gledatelji u publici bili su fiksirani na prikladnim mjestima, u “rezerviranim sjedalima”, poput mnogih privremenih vlasnika titula. U isto vrijeme, kazalište je bilo pročišćeno od gledatelja koji pripadaju radničkoj klasi, budući da je njihovo vrijeme sve intenzivnije zaokupljala njihova ekonomska funkcija. Tada su se, u tako ispražnjenom prostoru, mogla osnivati nova kazališta za narod, na osnovi dvostruke iluzije – da je narod, na folklornoj distanci od buržujске kulture, ujedno ‘spontano teatralan’ i zahtijeva pomnije promišljenu kultivaciju. Cilj je eliminirati svaki element spontanosti ili improvizacije, svesti svaki *lieu de spectacle* na prostor u kojemu se tekstovi ili glazba samo izvode, u kojemu se “ništa ne događa, u kojemu glumci i pjevači samo izvršavaju svoje uloge, a njihove ih publike samo konzumiraju”. Taj će se proces ubrzati, naravno, s nadolazećim izumima gramofona i televizije te popratnom praksom gospodarenja kulturom kao robom za pasivnu i primarno kućnu potrošnju.³⁶

Predstava jednakosti – peta teatrokratska značajka Rancièreove misli – kontingentna je. Svaki teatrokratski čin, čin je iz naroda i od naroda, ali nikad ‘za’ narod. Svaka kazališna ili politička sekvenca mora izumiti vlastitu pozornicu. “Politika nema ‘propisno’ mjesto niti posjeduje ‘prirodne’ subjekte... Politički prosvjedi stoga uvijek pripadaju trenutku i njihovi su subjekti uvijek nepouzđani” i nestalni.³⁷ Sama demokracija nije ništa drugo nego vlast koju provode oni nekvalificirani ili neovlašteni – vlast onih koji pravo na nju nisu stekli rođenjem, privilegijom ili stručnošću.³⁸ Zbog toga se rancierovska politika ne može prikazati u vidu antagonizama, interesnih skupina ili komunikacije. Model komunikativne akcije “pretpostavlja da su partneri u komunikacijskoj razmjeni prethodno utvrđeni... Suprotno tome, osobita je značajka političke disencije da partneri nisu utvrđeni ništa više od predmeta rasprave ili same njezine pozornice”.³⁹

Umjetnost i igra

Nadalje, Rancièreovo poimanje jednakosti naginje k improvizaciji. Kao umjetnost koja je svoju autonomiju stekla putem niza oblika vlastitog ‘onečišćenja’ – uprizorenja tekstova i rekvizita, boksačkih ringova, cirkuskih arena, simbolističkih ili biomehaničkih ‘koreografija’, teatar nikada nije teatralniji nego onda kad podredi režiju improvizaciji, koreografiju slobodnoj glumi.⁴⁰ To je trajna pouka tog velikog manifesta Rancièreova estetičko-demokratskog režima, Schillerovih *Pisama o estetskom odgoju čovjekovu*.

35 – *Les Scènes du peuple*, str. 12.

36 – *Les Scènes du peuple*, str. 236–9., 214., 243.

37 – *Dix thèses sur la politique*, str. 245.

38 – V. *La Haine de la démocratie*, str. 54.;

i *Aux bords du politique*, str. 229–31.

39 – *Dix thèses sur la politique*, str. 224.

Prema Schilleru, “čovjek je potpuno čovjek jedino onda kada igra”, odnosno, kad suspregne bilo kakav napor za izravnim pojmovnim ili fizičkim ovladavanjem nad čovjekom ili stvarima.⁴¹ Ako u Schillerovu poznatu prikazu Junonin kip iz zbirke Ludovisi “posjeduje osobinu božanstva koja nije ništa manje nego osobina pune ljudskosti ljudskoga bića”, to je zbog toga što, kako Rancière naglašava, “ona ne radi, ona igra. Ona niti popušta niti se odupire. Slobodna je od veza volje i poslušnosti”. Slobodna je od svake regulacije funkcije i mjesta.⁴² Premda su Schilleru na umu druge vrste igre, takva logika ne može se ničim drugim bolje oprimirati nego igranjem uloge ili glumljenjem lika. Poput glumica iz Balzacovih i Nervalovih djela, Schillerova božica privlači kroz samu svoju nedostupnost: neuhvatljivi element predstave kao takav izbjegava podložnost ili zatočeništvo.

Na kraju, u Rancièreovu radu jednakost djeluje na svjesnoj razini. ‘Pre-tjeran’ odnos glumca prema ulozi jedan je od najočitijih elemenata vjerojatno najznačajnije logičke strukture u cjelokupnom Rancièreovu radu, gdje je upravo dani termin *x* ono što briše razliku između termina *x* i ne-*x*. U estetskom sustavu, primjerice, umjetnost zamućuje razliku između umjetnosti i ne-umjetnosti. U osvit modernog demokratskog doba, govor radničke klase uklanja granicu između radnika i ne-radnika. Pravi učitelj teži brisanju granice između učitelja i učenika.

Politička predstava također se odvija u međuprostoru između dvaju ekstrema, a završava kad se izvođači poistovjete s jednim od polova. S jedne strane, oni su sami glumci, akcija u svom izravnom i neposrednom stanju. Upravo kazalište u kojem se glumci poistovjećuju sami sa sobom u “umjetnosti bez predstavljanja”, kazalište koje jednostavno izražava svoje izvođače ili produljuje njihov radni vijek, bilo je san koji je na prijelazu stoljeća inspirirao one koji su, poput Mauricea Pottechera, nastojali razviti ‘teatar naroda’ kao teatar poznatog, prirodnog i iskrenog. Slična inspiracija leži iza ‘metapolitičkog’ odbacivanja, koje Rancière vezuje uz Marxa, ikakve mimetičke praznine između stvarnosti i predstavljanja ili nastupa, ikakve ‘ideološke’ distance između riječi i stvari ili između ljudi i uloga.⁴³

S druge strane, postoji uloga koja se igra, a igra je čista, nezagađena prljavom složenosti konteksta ili osobnosti. Micheletovo herojsko kazalište, primjerice, vođeno je isključivo ovim drugim ekstremom. “Što je kazalište?”, pita on; ono je “odricanje od stvarne osobe i njezinih interesa u korist povoljnije uloge”.⁴⁴ Varijacije na tu temu, koje se javljaju već u ‘arhipolitičci’ koju Rancière vezuje uz Platona, nastavit će dominirati političkom filozofijom od Arendt i

⁴⁰ – Rancière, “Aesthetics, Inaesthetics, Anti-Aesthetics”, u Peter Hallward, ur., *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London 2004., str. 230.

⁴¹ – Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, prev. Reginald Snell, New York 1965., str. 80; usp. *Malaise dans l'esthétique*, Pariz 2004., str. 42-5.

⁴² – Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, str. 132.; usp. Schiller, *Aesthetic Education*, 15. pismo.

⁴³ – *Les Scènes du peuple*, str. 169., 181-5.; *Disagreement*, str. 85-7.

⁴⁴ – Jules Michelet, *L'Étudiant: cours de 1847-48* (1877), citiran u *Les Scènes du peuple*, str. 175.

Straussa sve do 1980-ih, kad se u Francuskoj oživljava 'potpuno politički', republikanski prostor u kojem bi javni glumci trebali igrati isključivo građanske uloge. Slično se združivanje ekstrema iznova javlja u Rancièreovu poimanju estetskog režima umjetnosti, koji je sam po sebi krhko svjesno stanje, uravnoteženo između tendencije da uništi razliku između umjetnosti i ne-umjetnosti – kao što se predviđa u posthegelovskim vizijama u kojima se život proživljava poput umjetnosti ili se prihvaća u svjetovnom veličanju 'relacijske estetike' – te tendencije da postvari jaz između umjetnosti i života, kao u Greenbergovom pročišćenom modernizmu ili Lyotardovom ograničavanju umjetničke reprezentacije na domenu onoga što je idealno ili nemoguće reprezentirati.⁴⁵

Teatrokratsko poimanje jednakosti održivo je, ukratko, jedino ako glumci ostanu netko drugi, ali ne apsolutno različiti od sebe samih. Oni moraju usvojiti obmanu neprirodne uloge, ali ne se s njome poistovjetiti. Jedino mjesto koje oni mogu zauzeti jest ono između njih samih i njihove uloge – između Rousseauove iskrenosti i Diderotove tehnike. Politika je ugašena kad se distanca između glumca i uloge razruši u paranoičnu i konačnu neposrednost. Izgleda da je upravo ta tendencija glavna značajka onoga što Rancière opisuje kao pseudopolitiku današnjeg 'etičkog' ili 'nihilističkog' doba. Univerzalna čovječnost u ovom postpolitičkom dobu ne može igrati nikakvu drugu ulogu osim uloge 'univerzalne žrtve' ili humanističkog objekta čija se prava više ne doživljavaju kao politička svojstva.

Predikati 'ljudski' i 'ljudska prava' jednostavno se pripisuju, bez uobličjenja, bez posredovanja, kvalificiranoj strani, subjektu 'čovjek'. Doba 'humanista' doba je neposrednog identiteta između običnog primjera patnje čovječanstva i ponoće humanističkog subjekta i njegovih prava.⁴⁶

Strateška pitanja

Rancièreovo aksiomatsko poimanje jednakosti ispravno potvrđuje primat subjektivne obveze kao osnove emancipacijske politike. Uz još izraženiju aksiomatsku ideju emancipacije koju je ponudio njegov bivši kolega (i kritičar) Alain Badiou, Rancièreova je ideja jedan od najznačajnijih i najinspirativnijih priloga suvremenoj političkoj filozofiji. Međutim, njegova liberalno teatrokratska konfiguracija izravno povlači niz pitanja. Prije svega, njezini su učinci otvoreno povremeni i isprekidani. Rancière to i sam naglašava:

⁴⁵ - *Malaise dans l'esthétique*, str. 31-2., 162.; v. također Rancière, *The Aesthetic Revolution*.

⁴⁶ - *Disagreement*, str. 125-6.; usp. *Malaise dans l'esthétique*, 172. Prema Rancièreu, ovaj ishod u osnovi potvrđuje Agambenova ideja "stanja iznimke", gdje je "ideja čistoće politike" okrenuta naglavce, tako da "prazni pozornicu političkog otkrića odbacujući njezine dvosmislene

glumce. Posljedično, politika se poistovjećuje s postupkom vlasti koji se doima nadmoćnom historijsko-ontološkom sudbinom: svi smo, od samog početka, izbjeglice u homogenom i sveprožimljućem prostoru kampa, zarobljeni u komplementarnosti golog života i iznimke." (Rancière, *Thinking of Dissensus*).

političke sekvence po samoj su svojoj prirodi rijetke i kratkotrajne. Kad se pozornica sruši, ona ostavlja malen ili nikakav trag. Nadalje, improvizacijska se sekvenca teško održava kao standardna pojava.⁴⁷ Rancière prihvaća to ograničenje, kao što ga prihvaćaju i Badiou i Sartre u kasnijim radovima. Međutim, u tom prikazu nedostaje ekvivalent onoga što Badiou naziva “prisilom” – moći političke sekvence da konfiguraciji situacije nametne mjerljivu promjenu. On ne priznaje “postupni” aspekt koncepta “pokreta siromašnih ljudi”, čak ni kad je riječ o tako isprekidanom i razdornom konceptu poput onoga koji su razvili Frances Fox Piven i Richard Cloward.⁴⁸ Poput Rancièrea, Piven i Cloward daju prednost izravnom prekidu *statusa quo* pred razvojem stabilnih, ako ne i birokratskih, načina organizacije – sindikata, političkih stranaka, društvenih pokreta koji se s lakoćom uklapaju u postojeći poredak stvari. “Mirni siromasi ne dobivaju ništa, no burni ponekad dobiju ponešto”.⁴⁹ Međutim, za razliku od Rancièrea, Piven i Cloward barem se u nekoj mjeri bave pitanjem kako zadržati takve dobitke i upotrijebiti ih za povećanje mogućnosti za stvaranjem novih dobitaka. Donekle razmatraju, ma kako kratko, pitanja strateškog kontinuiteta. Rancière, s druge strane, ne nudi previše sistematičnog opravdanja za pretpostavku da se politika emancipacije uvijek mora, ili bi se trebala, odvijati pomoću sredstava neoznačavanja i razdruživanja. To dovodi do jednog drugog problema. U kojoj je mjeri politika koja je shvaćena kao rušenje policije zasnovana na važnosti promatrača, na onome što se od masovne mobilizacije može vidjeti? Može li jedno tako odlučno uprizoreno poimanje politike zadržati dovoljnu kritičku distancu od popratne logike društva koje je već dugo uređeno kao društvo spektakla? Također je otvoreno pitanje je li današnji dominantni policijski poredak, liberalno-republikanska država, doista ranjiva na teatrokratski napad. Nadalje, mogli bismo postaviti pitanje u kojoj mjeri Rancièreovo shvaćanje mora biti inačicom te iste dijalektike ovisnosti, provokacije i iscrpljivanja koju on tako uspješno dijagnosticira u logikama modernizma i postmodernizma. Ili, drugim riječima: je li Rancière na taj politički otklon koji naziva “parapolitikom”, a čiji trag povijesno bilježi od Aristotela, pronašao prikladan suvremeni odgovor?

Naime, Rancièreov je najznačajniji protivnik upravo Aristotel, a ne Platon. I u politici i u estetici, Aristotel je taj koji osmišljava kako obuzdati prijetnje koje je Platon prepoznao. Na prijetnju mimetske dvojnosti Aristotel odgovara onime što će postati klasičnim ili “predstavničkim režimom umjetnosti”, vezivanjem mimeze s određenom *tekhne* i nadalje sa sofisticiranijom osnovom za čistoću umjetnosti, hijerarhijom žanrova i vladavinom *bienséances*.⁵⁰ Na prijetnju demokratskog nereda aristotelovski

47 - V. Rancière, *Politics and Aesthetics*, str. 196-7.

48 - Frances Fox Piven i Richard Cloward, *Poor People's Movements: Why They Succeed, How They Fail*, New York 1977.

49 - Piven i Cloward, *Regulating The Poor: The Functions of Public Welfare*, New York 1971., str. 338.

50 - *Partage du sensible*, str. 23., 68-9.; usp. *Malaise dans l'esthétique*, str. 16.

je odgovor – Rancièreovi moderni primjeri uključuju Tocquevillea, Julesa Ferryja, Straussa, Arendt, Luca Ferryja i Alaina Renauta – težiti političkom uključenju ljudskih ‘viškova’ – uloge onih koji nemaju ulogu putem kontroliranog nadzora odgovarajuće vođenih institucija. Rezultat jamči poslušnost, ako već ne odsutnost, samih ljudi u proširenoj, ‘ispravljenoj’ demokraciji. ⁵¹ Nije slučajno da je upravo ona liberalno-ustavna država čije začetke nalazimo u Aristotelovoj Politici takva vrsta države koja je, zbog toga što je od njih najviše osigurana, najtolerantnija prema teatrokratskim remećenjima koja Rancière poistovjećuje s politikom. Rancièreov odgovor sastoji se, u praksi, u manje ili više izravnom vraćanju revaloriziranoj verziji platonovske dijagnoze. Mimeza i demokracija vraćaju svoju subverzivnu snagu, ali ne derogativnim nego afirmativnim metodama.

Pitanje je može li takav potez u značajnoj mjeri poremetiti današnje oblike parapoličke kontrapobune. Vrijedi usporediti Rancièreovo stajalište o tom pitanju sa stajalištem jednog konvencionalnijeg pobornika neoanarhističke jednakosti, Noama Chomskog. Kao i on, Rancière prepoznaje da se suvremeni kontekst pitanja “Znači li demokracija išta?” počeo formirati sredinom 1970-ih; ovdje je simptomatičan naslov izvješća Trilateralne komisije - *Kriza demokracije*. ⁵² Chomsky bi se također složio s Rancièreom da demokratska politika uvijek uključuje obustavu policijske moći, diskvalifikaciju autoriteta, jednakost ‘svakoga prema svakome’. No, ono što je za Rancièrea neka vrsta zaključka, za Chomskoga je tek polazišna točka. Aktivno obnavljanje demokracije odvija se putem izravnog angažmana oko svih događaja koji su tijekom protekla dva desetljeća omogućili bogatim elitama da izmore i zatim razoružaju tu raširenu prijetnju aktivnog sudjelovanja naroda u politici. Riječ je o općoj privatizaciji, nametanju strukturalne prilagodbe na globalnoj razini, koordinaciji transnacionalnih financija, neobuzdanom konzumerizmu, podložnosti medijima, politici dugovanja, straha i ‘sigurnosti’, i tako dalje. ⁵³ Rancière je, s druge strane, prigrlio retorike mobilnosti i svjesnosti upravo u trenutku kad su ih odjednom mobilni, ‘fragmentarni’ posttaylorovski oblici proizvodnje lišili ikakve jasne kritičke snage. Razvio je svoj prikaz međuprostornog i izvan-mjesnog u vrijeme kada se, kako Marshall McLuhan ističe, već dugo nije pojavio slogan koji bi bio “dalje od duha nove tehnologije” nego što je “mjesto za sve i sve na svom mjestu”. ⁵⁴

⁵¹ - *Disagreement*, str. 72-6. Kako Aristotel otvoreno objašnjava, najbolja demokracija bit će ona koja, suprotstavljajući se svojoj tendenciji ka spontanosti, narod drži podalje od političkog procesa, u isto vrijeme osiguravajući da oni povlašteni i visokog roda zadrže uzde vlasti u svojim rukama (Aristotel, *Politika* 1318b).

⁵² - Michel Crozier, Samuel Huntington i Joji

Watanuki, *The Crisis of Democracy*, New York 1975.; v. Rancière, *La Haine de la démocratie*, str. 12-14.

⁵³ - V. npr. Chomsky, *Deterring Democracy in Italy: A Key Case of Thought Control* (2002.), dostupno na www.justresponse.net.

⁵⁴ - Marshall McLuhan i Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage*, New York 1967., str. 16.

Malen je korak od zdravog inzistiranja na svjesnosti naših odnosa do potencijalno ranjavajućeg naglaska na onome što je neodređeno ili se nalazi između. Rancière definira demokratsku ili političku zajednicu kao: “zajednicu prekida, prijeloma, nepravilnu i lokalnu, kroz koju egalitarna logika dolazi i odjeljuje policijsku zajednicu od nje same. To je zajednica svjetova koji su intervali subjektivacije: intervali konstruirani među identitetima, među prostorima i mjestima. Političko biti zajedno jest biti između: između identiteta, između svjetova... između više imena, više identiteta.”⁵⁵

Rancière možda precjenjuje distancu između takvih stajališta i postmodernog stava kojemu se naizgled suprotstavlja. Nije tako očito da resursi intervala kao takvi mogu biti izvorom analitičke snage pri razmatranju oblika onih odnosa – opresije, eksploatacije, reprezentacije, ali i solidarnosti, kooperacije, osnaživanja – koji oblikuju svaku pojedinu situaciju. Rancièreu u pravilu ne zanima domena kazališta ili ičega drugog, grupna dinamika mobilizacije ili osnaživanja: model je u svakom slučaju zasnovan na izoliranom procesu intelektualne *samo*-emancipacije.⁵⁶

U Rancièreovu radu, kao i radu mnogih njegovih suvremenika, sama se ta relacija često čini u osnovi obvezujućom, nepovratno zagađenom gospodarstvom i društvenom ‘težinom’ dominacije.⁵⁷ Zajedno sa svojim mentorom Josephom Jacototom, Rancière jednakost poima kao neovisnu od društvenog posredovanja – u Jacototovim okvirima, racionalna jednakost ‘naroda’ u osnovi je nekompatibilna s nužnom nejednakošću ‘građana’ i bezumnošću društva. U odsustvu takvog posredovanja, međutim, Rancièreov oštri egalitarizam doima se kompatibilnim s određenim stupnjem društvene rezignacije.⁵⁸ Politika se ovdje ne zasniva toliko na borbi i vjernosti koliko na ‘povremenoj’ diskusiji, improvizaciji i ‘nevjernosti’.⁵⁹

Za Rancièrea, politika je više stvar priznavanja poopćene deautorizacije i delegitimacije nego sudjelovanja u antagonističkim procesima pri kojima ljudi stječu nova ovlaštenja putem militantnog nametanja načela. Ukratko, zbog Rancièreova je naglaska na podjeli i prekidu teško objasniti kvalitete koje se jednako tako nalaze u osnovi bilo kakve političke sekvence: organizaciju, simplifikaciju, mobilizaciju, odlučivanje, polarizaciju, da spomenem samo neke.⁶⁰

⁵⁵ – *Disagreement*, str. 137-8.; usp. *Names of History*, str. 93., 98.

⁵⁶ – *Les Scènes du peuple*, str. 44-45.; *The Ignorant Schoolmaster*, str. 105-6., 133-4.

⁵⁷ – V. npr. *Ignorant Schoolmaster*, str. 77. Kako Alain Badiou primjećuje, Rancièreova pretpostavka je da “svaka društvena veza podrazumijeva gospodara” (Badiou, *Abrégé de métapolitique*, Pariz 1998., str.123.).

⁵⁸ – Kao i Jacototu prije njega, čini se da je Rancièreu ponekad najugodnije braniti cilj čiji

je integritet zajamčen, ali male su šanse da će se njegove implikacije ‘uhvatiti’ – dokaz je to, možda, volje da potpuno prihvati jednu verziju onoga što je Hegel nazvao nesretnom savjesnošću. V. *Ignorant Schoolmaster*, str. 134., 139.

⁵⁹ – *Shores of Politics*, str. 41; *La Chair des mots: politiques de l’écriture*, Pariz 1998., str. 11.

⁶⁰ – Ovu tvrdnju detaljnije razradujem u *The Politics of Prescription*, South Atlantic Quarterly, vol. 104, no. 4 (Jesen 2005.), str. 771-91.

Znanje i praksa

Teatrokratskom prikazu mogli bismo uputiti i treću kritiku. Rancièreova relativna ravnodušnost prema pitanjima organizacije i odlučivanja ne ostavlja mnogo prostora za izravan angažman oko problema koji predstavljaju najočitiiji izazov njegovom egalitarnom stavu – onih vezanih uz oblike znanja, vještina ili majstorstva nužnih za učinkovito političko djelovanje, kao i za uvažavanje umjetnosti i umjetničku inovaciju. Bez sumnje, ništa nije teatralnije od potpuno improviziranog rada, no, isto tako, ne postoji kazališna forma (o glazbi da ne govorimo) koja zahtijeva više vještine ili iskustva. Miješanje umjetnosti i ne-umjetnosti, ideja da bi sve moglo biti temom ili materijalom umjetnosti, ostvarena je kroz nevidenu tehničku virtuoznost. Upravo shvaćanje “stila kao apsolutnog načina gledanja” omogućuje Flaubertu takvu radikalnu ‘demokratizaciju’ viđenja umjetnosti. No, kad Rancière čita Flauberta ili Mallarméa, općenito ga manje zanimaju problemi koji se tiču pisanja ili tehnike – Flaubert i *artisanat du style* – od sadržaja ili tema: Mallarmé kao raščarani pjesnik našeg svjetovnog prebivališta.

Na pitanja o znanju, znanosti ili vještini Rancière već dugo načelno odgovara ravnodušnošću ili nestrpljivošću, kao da je jedina dostupna alternativa ekstremnom scijentizmu, kakav je prigrlio u mladosti, jednako ekstreman antiscijentizam. Politika, prema Rancièreovu shvaćanju, obustavlja sve oblike vlasti i ovlasti. Suprotno Platonu, Arendtovo i drugim pobornicima političke povlastice, on zauzima stav da “nastup demosa razara svaku podjelu između onih koji su ocijenjeni kao sposobni i onih koji nisu”.⁶¹ No, može li se stari odnos između teorije i prakse, između intelektualca i radnika, tako lako razriješiti? Zar za razumijevanje politike nije više nužno detaljno razumijevanje načina na koji funkcionira suvremeni svijet, načina na koji se odvija eksploatacija, načina na koji posluju transnacionalne kompanije? “Sve to već znamo”, Rancière će reći: svatko oduvijek razumije na koji ga se način iskorištava i ugnjetava.

Međutim, u Rancièreovom prikazu ne može se na jasan način saznati što bi ljudi mogli znati, jer znanje nije toliko bitno koliko je bitan vladalački stav koji se uvijek zauzima pri potraživanju znanja.⁶² U njegovoj je dugoj polemici s Bourdieuom sadržana pretpostavka da je znanje jednostavno dostupno za uzimanje, i to na modelu učenja prvog jezika. Slijedeći Jacotota, Rancière tvrdi da “kada je o ljudskim društvima riječ, uvijek se radi o učenju jezika” ili korištenju poznatog alata; na toj osnovi, većinu se problema pristupa, osnaženja i potvrđivanja koje Bourdieu istražuje u svojoj analizi konfiguracije različitih polja – umjetničkog, znanstvenog, obrazovnog – manje-više može unaprijed otpisati.⁶³

⁶¹ - *Politics and Aesthetics*, str. 202.

⁶³ - *Ignorant Schoolmaster*, str. 65.: 5-6.

⁶² - *V. Le Compromis culturel historique, Les Scènes du peuple*, str. 275., 279-80.

Politička cijena koju treba platiti za takvo podcjenjivanje znanja nevjerovatno je visoka. Premda Rancière nudi briljantan prikaz entuzijazma koji prati političku sekvencu, a često ju i potiče, pritom zanemaruje brojne tvrdokorne probleme organizacije i održanja takve sekvence. Nepotrebno je naglašavati, nije riječ o zanemarivanju iz neznanja. Rancière često svraća pažnju na jednu od najzanimljivijih značajki pojave moderne, postznanatlijske radničke klase: problem suočavanja s industrijskom mehanizacijom i popratnom diskvalifikacijom radne snage. Implikacije tog procesa dobro su shvatili već izaslanici radničke klase na pariškoj Exposition Universelle 1867., o kojima Rancière i Patrick Vauday naširoko pišu u svom znamenitom članku u *Révolutes logiques*.⁶⁴ Zbog toga još više začuđuje što je Rancière – opet, za razliku od Chomskoga – posvetio razmjerno malo pažnje razvoju toga procesa u novije vrijeme.

Na kraju, ono najuvjerljivije i najsnažnije u Rancièreovu teoretskom stajalištu – što mu je opet zajedničko s Badiouom i Lacoue-Labartheom – oslanja se na nepotrebno simplicističku artikulaciju svega i ničega, 'nikoga' i 'svakoga'. Rancièreova politika, kao i Badiouov pojam mjesta događanja ili Lacoue-Labartheov koncept kazališta, ovisi o postojanju *part des sans-part*, "uloge onih koji nemaju ulogu": skupine ljudi koji doslovno "nemaju važnost", "mutne mase ljudi bez položaja". A "tko je god bez uloge – antički siromasi, treći stalež, moderni proletarijat – ne može ustvari imati ulogu koja se ne svodi na sve ili ništa".⁶⁵ Rancière nije dosljedan u primjeni nemjerljive razlike između pojmova 'ništa' i 'vrlo malo', ili 'nikakva uloga' i 'minimalna uloga'. Međutim, često nije riječ o tome da pojedinci nemaju ulogu, već je njihova uloga vrlo malena, njihov je udio minimalan ili marginalan – a to je još uvijek nešto, a ne ništa. Za svaki je univerzalistički projekt ključno da se na odgovarajući način vezuje na zainteresirani, asertivni ili defenzivni aspekt.

Konačno, opasnost leži u tome da je Rancière možda samoga sebe ostavio podložnim nekom obliku vlastite rane kritike Althussera – da je pružio beznačajan prikaz demokracije.⁶⁶ Rancièreova teorija neće nas potaknuti da učinimo puno više od 'izigravanja' politike ili jednakosti, a njegov egalitarizam, kao i Schillerov koncept igre, riskira ograničavanje na "nezbiljsko carstvo imaginacije".⁶⁷ Kao što Rancière spremno priznaje, teatro nikad nije teatralniji nego onda kada pronalazi nove načine zamagljivanja, ali ne brisanja, svojih granica s neteatralnim. Međutim, možda se takvo zamagljivanje i u domeni politike i u domeni umjetnosti može nastaviti samo ako je rasvijetljeno odlučnom predanošću koja je sama organizirana, jednoglasna, kategorična i borbena. U polju suvremene kritičke teorije, teško je naći bolju ilustraciju te ideje od dosljednosti i odlučnosti koja je tijekom posljednja tri desetljeća okarakterizirala razvoj Rancièreova vlastitog projekta.

⁶⁴ - *En allant à l'expo: l'ouvrier, sa femme, les machines, Les Scènes du peuple*, str. 63-84.; usp. *Les Scènes du peuple*, str. 100-1.; *Leçon d'Althusser*, pp. 162-3.

⁶⁵ - *Disagreement*, str. 9.

⁶⁶ - *Leçon d'Althusser*, str. 207-208.

⁶⁷ - Schiller, *Aesthetic Education*, 26. pismo.