

Nikola Dedić

O vrijednosti: rekonstrukcija pojma nakon „smrti“ estetike

Nikola Dedić
Fakultet muzičke umetnosti
Kralja Milana 50
RS - 11 000 Beograd

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 30. 1. 2015.
Prihvaćen / Accepted: 7. 4. 2015.
UDK: 7.01:111.852

The article addresses the issue of value present in Stanley Cavell's philosophy of art. It focuses on Cavell as the representative of the Anglo-American ordinary language philosophy and his attitude towards the European tradition of post-structuralism as well as his attitude towards the problem of intersocial communication, rationality and poststructuralist antihumanism. The main argument is this: while post-structuralist theory of art deconstructs the notion of value and gives prominence to the notion of transgression, Cavell draws on the philosophy of ordinary language in the late works of Wittgenstein and manages to offer a materialistic and informalist reconstruction of the notion of artistic value.

Keywords: Stanley Cavell, ordinary language philosophy, post-structuralism, aesthetics, value, intersocial communication, antihumanism

Estetska vrijednost i „epistemološki rez“ poststrukturalizma

„Umjetničko djelo možemo smatrati modelom neke ljudske vrijednosti čija je struktura projekt. Umjetničko djelo, naime, nastaje iz projekta, a ostvaruje se tehnikama i postupcima koji su najpogodniji za nastanak projekta; ono ostvaruje vrijednost i u isto vrijeme tu vrijednost čini neponovljivom.“ Te riječi talijanskog povjesničara umjetnosti Giulija Carla Argana, već u trenutku kada su izgovorene početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća, u vrijeme općeg zamaha postmodernizma, zvučale su kao dio povijesne epohe koju smo davno ostavili za sobom.¹ Pojam estetske vrijednosti u suvremenim studijama o umjetnosti gotovo da više ne igra nikakvu ulogu; riječ je o interpretativnim sustavima koji su (pod udarom strukturalističkog, postmarksističkog, poststrukturalističkog i feminističkog zaokreta) nastali procesom transformacije klasične estetike i povijesti umjetnosti u interdisciplinarnu studiju kulture. Cilj ovih teorijskih sustava u studijima umjetnosti bila je dekonstrukcija klasičnih modernističkih, idealističkih metanarativa o autonomiji umjetnosti, ekspresivnosti, „jaku“ autorskom subjektu i formalizmu: s tim u vezi, američki teoretičari analitičkog usmjerenja

Arthur Danto i George Dickie pojam vrijednosti tretiraju analizom institucionalnog konteksta stvaranja i recepcije umjetnosti – umjetnost je oblik društvene institucije, odnosno skup socijalno determiniranih praksi unutar kojih umjetničko djelo biva prepoznato kao takvo; pojam vrijednosti na taj je način društveno, a ne estetski determiniran.² Za britanskog postmarksističkog teoretičara kulture Raymonda Williamsa, osnovne kategorije estetike kao filozofske discipline (poput termina lijepog, čulnog, bezinteresnog te iz njih izvedene kategorije estetske vrijednosti) jesu ideološki konstrukt zapadne buržoaske kulture iz vremena kasnog XVIII. i ranog XIX. stoljeća; takve su kategorije temeljno ideološke jer inzistiraju na eliminaciji praktičnoga i utilitarnog aspekta kulture i time doprinose očuvanju hegemonijskih modela unutar danog povijesnog društva.³ Francuski filozof i književnik Georges Bataille razradit će teoriju besformnog i to negacijom kantovskih postavki „čiste“ umjetnosti, odnosno svojim zanimanjem za sakralne rituale „primitivnih“ zajednica, dionizijsku „divlju“ seksualnost te kroz reinterpretaciju transgresivnih postavki (u odnosu na ideale zapadnog humanizma) Nietzschea i Markiza de Sadea.⁴ Na njegovim osnovama teoretičari umjetnosti poput Briana

Holmesa, Hala Fostera, Rosalind Krauss te Julije Kristeve razrađuju ideje o bezvrijednu odnosno zazornu (*abject*) umjetničkom djelu ili činu.⁵

Pojam vrijednosti time se u suvremenim interdisciplinarnim teorijama umjetnosti i kulture tretira kao ostatak zapadnog visoko estetizirana humanizma kao dominantne ideološke matrice epohe moderne. U središtu njene dekonstrukcije nalazi se antihumanistička filozofija koja je kroz razaranje kategorija subjekta, s jedne, i intersubjektivnosti, s druge strane, koncipirala ideju transgresije u promišljanju (prije svega avangardne) umjetnosti. Unutar Althusserova, Lacanova, Foucaultova, Derridina ili Kristevina interpretativnog sustava pojam subjekta ne podrazumijeva koherentan biološki ili autorski entitet, već prije jezičnu hipotezu, odnosno diskurzivni konstrukt: unutar antihumanističkih filozofskih platforma proizvodnja značenja izmještena je od pojedinca (kartezijanski racionalni subjekt) k strukturi, to jest nesvjesnim procesima ideologije. Drugim riječima, subjekt je prije efekt, proizvod, a ne izvor značenja.⁶ Samim time krajnji je domet antihumanističke filozofije, kako ističu Luc Ferry i Alain Renaut, dekonstrukcija modernoga, prosvjetiteljskog koncepta intersubjektivnosti (koja je koncipirana još u Rousseauovim postavkama o društvenom ugovoru) – ideja o ne-cijelom subjekta, istovremeno podrazumijeva i negaciju ideje o društvu kao cjelini, odnosno totalitetu:

„Iz pozicije ove vrste opredmećenja svijesti, komunikacija (na primjer, filozofska rasprava) nužno se ne pojavljuje kao slobodna debata između subjekata odgovornih za ono što kažu, već jednostavno kao sublimacija odnosa moći ili, ako želite, kao eufemistička forma rata (klasne borbe, isprekidanih konflikata, sukoba želja za moći itd.).- Još važnije, historicizam koji nosi genealoške prakse sa sobom, kao što smo već vidjeli, nužno upućuje na ponovno preispitivanje teze o konstitutivnom jedinstvu čovječanstva kao duboko metafizičke.”⁷

Time je, uz ideju prosvjetiteljskog racionalizma, dekonstruirana i moderna, liberalna ideja o „republici” (u svom izvornom značenju *res publica*), odnosno ideja o modernom konceptu javnosti i javnog prostora.

U pogledu umjetnosti, ideja o vrijednosti definitivno je zamijenjena konceptom transgresivnosti: vrijednost, kao i kategorije racionalizma odnosno intersubjektivnosti, tumače se kao ostatak zapadne metafizike. S tim u vezi, pod utjecajem Batailleovih teza, Julia Kristeva na liniji postavki poststrukturalističkog časopisa *Tel Quel* razrađuje razliku između fenoteksta (linearni, denotativ-

ni prostor jezika kao komunikacije) i genoteksta (prostor radikalne transgresije jezika); umjetnički tekst, kao oblik genoteksta jest revolucionarno razaranje, destrukcija, negativno odvajanje od svih fiksnih sustava kulture. Kristeva time piše o potencijalno beskonačnoj otvorenosti teksta – u pitanju je transformativnost jezika koja otvara prostor sveopćoj intertekstualnosti kulture.⁸ Glavni cilj *Tel Quel*-a bio je razaranje stabilnih i statičnih sustava znanja, pri čemu jedino (avangardna) literatura otvara prostor ovakvoj kritici; literatura demistificira kategorije kao što su reprezentacija i fiksni, stabilni identitet te otvara prostor transgresivnoj produktivnosti teksta.

Analogno pitanju koje su još krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća postavili Ferry i Renaut – kako poslije zaokreta poststrukturalizma misliti kategoriju subjekta, a ne ući u idealističke i metafizičke sustave mišljenja? – možemo postaviti pitanje: kako poslije „epistemološkog reza” tog istog poststrukturalizma i njegove teze o transgresivnosti misliti kategoriju (estetske) vrijednosti, a ne ući u idealističke i metafizičke koncepte autonomije umjetnosti i formalizma? U odgovoru na to pitanje možemo postaviti sljedeću tezu: s obzirom na to da je pojam vrijednosti povijesna kategorija, odnosno konstrukt moderne (gdje svakako središnje mjesto zauzima Kantova estetika), pojam vrijednosti možemo rekonstruirati samo uz paralelnu rekonstrukciju kategorija intersubjektivnosti, odnosno subjekta, tj. samo kroz rekonstrukciju emancipatorskih (na mjestu postmodernističke transgresivnosti) ideja modernog projekta. Je li to moguće? Rekonstrukcija humanističkog univerzalizma jedan je od važnijih segmenata suvremene kritičke teorije: od Jacquesa Rancièrea, preko postavki o „mnoštvu” Michaela Harta i Antonija Negrija, do ponovnog otkrića kršćanskog i lenjinističkog univerzalizma Slavoj Žižeka i Alaina Badioua. U području umjetnosti Badiou i Rancièrè čak pokušavaju obnoviti univerzalni značaj umjetnosti i estetike; ipak, čini se da ovi autori za sada „nude samo ograničeno avangardno i romantičarsko tumačenje umjetnosti. Iako univerzalistički, ovi pokušaji još nisu ponudili kriterije koji bi nadišli granice kantovskog entuzijazma.”⁹ Izgleda da suvremena estetika i teorija umjetnosti nisu ponudile relevantnu, antimetafizičku, dakle *materijalističku* reinterpretaciju pojma vrijednosti. Svojevrsan izuzetak predstavlja estetika američkog filozofa Stanleyja Cavella, autora, nažalost, gotovo potpuno neprepoznata od teoretičara koji djeluju u području interdisciplinarne teorije umjetnosti i medija, studija kulture i tzv. nove povijesti umjetnosti. Na stranicama koje slijede nemamo ambiciju razriješiti „gordijski čvor” suvremene teorije umjetnosti u pogledu estetske vrijednosti, ali ima-

mo namjeru Cavellove postavke o vrijednosti uzeti kao relevantne za, poststrukturalističkim rezom obilježene, interdisciplinarnе studije kulture i umjetnosti. Dvije su točke ovdje značajne: najprije Cavellova rekonstrukcija pojma intersubjektivnosti, a zatim i njegova rekonstrukcija humanistički shvaćena subjekta.

Rekonstrukcija intersubjektivnosti

Kategorija intersubjektivnosti središnja je unutar Cavellova filozofskog sustava i ona ne proizlazi iz njegova promišljanja društva iz aspekta strukturalne lingvistike, kao u slučaju poststrukturalista, već iz pozicija analitičke filozofije u duhu kasnog Wittgensteina, odnosno filozofije običnog jezika u duhu Johna Austina. Već na prvim stranicama jedne od svojih ključnih knjiga – *The Claim of Reason*, Cavell uzima Wittgensteinov koncept kriterija kao noseći za promišljanje prirode jezika: kriterij je instancija preko koje postojanje svijeta ili drugih ljudi uspostavljamo sa sigurnošću; u svom određenju kriterija, Cavell provodi kritiku i dekonstrukciju tradicionalnog empirizma koji inzistira na „mimetičkoj” odnosno reprezentacijskoj prirodi jezika i ljudskog znanja. Dok u klasičnoj epistemologiji kriteriji počivaju na kategoriji empirijske „istine”, to jest „objektivnog” znanja o vanjskom svijetu, Cavellovo je određenje kriterija retoričko: ljudsko znanje ne počiva na „dokazima” i empirijskoj verifikaciji „istine”, već na gramatičkim pravilima koja nastaju tijekom procesa intersocijalne razmjene. Taj stav proizlazi iz Wittgensteinove tvrdnje u *Filozofskim istraživanjima*, po kojoj jezik nije „slika” svijeta, već je jezik uvijek „jezik u upotrebi”. S tim u vezi, za razliku od epistemologa, Cavell tvrdi da činjenični iskazi i vrijednosni sudovi imaju jednaku, dakle, retoričku strukturu, odnosno da gramatika (tj. kriterij) prethodi objektu odnosno identifikaciji i znanju o svijetu. Budući da je kriterij temeljno intersocijalna kategorija, za Cavella je filozofija nužno apel za dijalogom sa zajednicom, odnosno apel upućen *drugom* (zbog toga on povlači paralelu između filozofije, religijske isповijesti i psihoanalitičkog transfera): filozofija je permanentno preispitivanje vlastite racionalnosti kroz odnos s drugim unutar mreže intersocijalnih odnosa. Kriteriji za razumijevanje i uspostavljanje našeg odnosa sa svijetom konstituiraju se preko dijaloga među članovima *polis*a, a time umjesto na epistemološkim problemima Cavell inzistira na problemima pravde, odnosno na Wittgensteinovoj tvrdnji da apsolutno privatni jezik (dakle jezik izuzet iz onog što Wittgenstein označava „formama života”) nije moguć. Filozofija je temeljno politička i kao takva nužno intersocijalna (a ne transgresivna),

„zato što je njena metoda preispitivanje samog sebe preko napada na moje zablude; ona je politička zato što su termini ovog samoistraživanja termini koji me otkrivaju kao člana polisа; riječ je o obrazovanju ne zato što učim nove informacije, već zato što učim da pronalaženje i formiranje mog znanja o sebi zahtijeva pronalaženje i formiranje mog znanja o tom članstvu (moj uvid o sebi i onima koji su zajedno sa mnom).”¹⁰

Te postavke o intersocijalnoj prirodi jezika Cavell dalje provodi u dvjema dominantnim oblastima svog bavljenja: u polju moralnosti i etike te u polju umjetnosti i estetike (zanimljivo je da poststrukturalisti i etiku i estetiku odbacuju kao ostatke metafizičkih sustava i time zauzimaju radikalno antifilozofski stav). U trećem dijelu spomenute knjige (odjeljak „Knowledge and the Concept of Morality”) Cavell iznosi kritiku pozitivistički fundirane etike: analitička etika u svom je klasičnom obliku počivala na kritici zapadne metafizike i njenoj zamjeni postavkama logičkog pozitivizma unutar kojega su problemi morala svodeni na razinu logičke verifikacije. Time je etika transformirana u svojevrsnu metaetiku, odnosno u nadilaženje etičkih tema „prvog reda” (praktična pitanja „dobrog” života, pravednog društva itd.), logičkom analizom etičkih sudova „drugog reda” (što je „značenje” i kakva je logička struktura moralnih pojmova, imaju li etički sudovi istinosnu vrijednost i sl.), pri čemu je takva analitička etika svoju osnovu pronalazila u teoriji značenja.¹¹ Cavell provodi kritiku logičkog pozitivizma kroz postavke kasnog Wittgensteina, odnosno odbacuje metaetički stav pozitivističkih filozofa i inzistira na analizi moralnosti ne kroz postavke logike, već filozofije običnog jezika: moral ne počiva na egzaktnu znanju i istinosnim sudovima, već na odnosu prema drugom u konkretnim uvjetima življenja (tj. već spomenutim Wittgensteinovim „formama života”). Ne postoje *a priori* moralni sudovi koji bi počivali na logičkim univerzalijama, već su ti isti sudovi određeni kontekstom njihove upotrebe. Drugim riječima, Cavellova kritika pozitivističke metaetike u području filozofije jezika ponavlja Hegelovu kritiku Kantove etike, odnosno njegova kategoričkog imperativa kao praznog formalizma: ne postoji univerzalnost morala; moral je utemeljen u konkretnim društvenim institucijama i ne posjeduje relevantnost izvan sebe samog.¹² Relevantnost morala ne počiva na logički unificiranim iskazima (koncept „slaganja”), već na prihvaćanju *razlike* između subjekata uključenih u moralnu debatu; dakle, ne znanje (*knowledge*), već prepoznavanje drugog i prihvaćanje razlike u drugom (*acknowledgement*). Metaetika zanemaruje kako kontekst upotrebe moralnih su-

dova, tako i aktere koji ih iskazuju u svojim konkretnim životnim situacijama; etika ne počiva na generaliziranoj koncepciji pravila, već na kontekstualiziranoj upotrebi „pravila“ kao oblika konsenzusa unutar procedura „jezičnih igara“ (u Wittgensteinovu smislu). Drugim riječima, moral ne može biti sveden na formalno-logičke probleme, što praktično znači: osnova etike nije normativna justifikacija, već *deskripcija*.

Te wittgensteinovske postavke o „jeziku u upotrebi“ Cavell primjenjuje i na problematiku estetike. Jedno od ključnih mjesta predstavlja i esej koji je objavljen u njevoj prvoj knjizi – *Must We Mean What We Say?*, naziva „Aesthetic Problems of Modern Philosophy“, u kojem pokreće pitanje prirode estetskog suda u klasičnom Kantovu smislu, tj. odnosa racionalnosti i estetskih fenomena.¹³ Cavell iznosi tvrdnju da estetski sud nema logičku strukturu i da nije racionalan u strogu, znanstvenom smislu (tj. nije teorijski odnosno kognitivan). Međutim, istovremeno tvrdi da estetski sud (npr. Kantova kategorija „lijepog“) nije ni iracionalan; da je iracionalan, Kantov pojam lijepog bio bi i krajnje subjektivan, dok Kant tvrdi nešto upravo suprotno, a to je – kategorija lijepog pretendira na univerzalnost. Kantovski orijentirana estetika počiva na ideji da estetski sudovi, iako nisu strogo znanstveni, ipak nisu ni apsolutno arbitrarni, te je samim tim moguće misliti opće kriterije za određenje estetskog; te kriterije Cavell ne označava kao objektivne zaključke (*conclusions*), već kao procedure, postupke (*patterns*): estetski sudovi počivaju na suglasnosti s procedurama zaključivanja, a ne apsolutnim (logički sređenim) konkluzijama. Cavellova interpretacija Kantova suda ukusa time nije povratak na ontologiju umjetnosti koja bi počivala na tvrdnji da estetski sud ima svojevrsnu „substanciju“, već je riječ o analizi uvjeta u kojima je moguć konsenzus oko kriterija za mišljenje o estetskom. Time se pokreće pitanje društvene uloge umjetničke kritike i posebno pitanje što to neki estetski sud (sud kritičara, naprimjer) čini relevantnijim i validnijim od drugih sudova, odnosno na koji način određeni estetski sud predstavlja mjesto konstituiranja estetske univerzalnosti? Ta univerzalnost ne počiva na logičkoj i egzaktnoj eliminaciji subjektivnog elementa, već na izvlačenju subjektivnog iz područja „privatnog jezika“ u područje javne intersocijalne razmjene: estetski sud dostiže razinu relativne univerzalnosti otvaranjem subjekta prema drugom. Drugim riječima,

„jedan preduvjet takva majstorstva bio bi kapacitet da se svijet nečijeg estetskog doživljaja prebaci u riječi – jer da bismo naveli druge da vide ono što mi vidimo, moramo biti u stanju identificirati

što je ono što vidimo, što je to kod konkretnog objekta što nas tjera prosuđivati ga na način na koji ga prosuđujemo (...) Nada da ćemo postići suglasnost može se ostvariti samo ako je osoba koja daje sud spremna javno iznijeti objavu svoga individualnog odgovora na umjetnički rad, prikazati drugima tkanje reakcija, asocijacija i spekulacija izazvanih objektom, i to riječima koje će ih zahvatiti tako što stvaraju okvir unutar kojega i oni mogu odgovoriti.”¹⁴

Time Cavell ukazuje na to da, za razliku od logike ili znanosti, estetski sud ne isključuje osobno; suprotno znanosti, polje estetskog polje je intersubjektivne zajednice koja počiva na artikulaciji individualnog. Upravo zbog toga, unutar Cavellova filozofskog sustava umjetnička kritika i filozofija (i to filozofija običnog jezika) zauzimaju isto strukturalno polje – sud kritičara funkcionira kao egzemplaran za opće korištenje estetskih sudova; upotreba estetskih sudova ovisi o kontekstu, što je istovremeno i temeljno polazište filozofije običnog jezika. Istovremeno, kritika i filozofija samo su dva različita modela samoartikulacije subjekta koji se konstituiraju unutar intersocijalne mreže, odnosno „formi života“ (riječ je o tezi koju će u svojim kasnijim djelima Cavell artikulirati postavkama o „moralnom perfekcionizmu“).

Time možemo rezimirati prvi dio naše rasprave: ondje gdje se Cavellova i poststrukturalistička teorija umjetnosti poklapaju nalazi se kritika metafizičkih i idealističkih ostataka tradicionalne, zapadne, kantovski orijentirane estetike. Metafizički sustavi mišljenja počivaju na izvanjskoj, normativnoj verifikaciji znanja; u slučaju estetike, ta je verifikacija započela Kantovom elaboracijom pojma „lijepog“ kao bitne ili najopćenitije vrijednosti estetskog suđenja, a poslije je elaborirana različitim pojmovima koji su označavali normativnu kategoriju estetske vrijednosti (čisto, tradicionalno, slikarsko, glazbeno, filmično, pravo, dobro, vješto, autonomno, moderno, aktualno ili pravovremeno, napredno, kritično itd.).¹⁵ Estetika je time stavljena u red disciplina koje se bave tumačenjem i raspravom koncepata koji predočuju normativni sud. Poststrukturalizam i Cavellova filozofija običnog jezika predstavljaju mjesto dekonstrukcije ovoga „izvanjskog“, dakle metafizički i idealistički fundirana normativnog suda. Razlika je u sljedećem: dok poststrukturalizam inzistira na kategoriji razlike, odnosno označitelja i označiteljske prakse, što nužno vodi k modelu transgresivnosti i razaranju moderne koncepcije intersubjektivnosti, Cavellova interpretacija estetike nije transgresivna, već je modernistička i to u Kantovu smislu, s razlikom što Kant inzistira na transcendentnom utemeljenju estetskog

suda i pojma estetske vrijednosti, a Cavell u Wittgensteinovu duhu inzistira na njegovu gramatičkom fundiranju; drugim riječima, Cavellova je estetika reinterpretacija klasične Kantove estetike (a ne njeno odbacivanje kao u slučaju poststrukturalizma) kroz materijalističku i anti-metafizičku analitičku teoriju jezika *u upotrebi*.

Rekonstrukcija subjekta

Rekonstrukcija modernog koncepta intersubjektivnosti u Cavellovim ranim knjigama sa sobom povlači i njegovo antimetafizičko i antiidealističko rekonstruiranje humanističke koncepcije subjekta u kasnijim radovima; u knjigama posvećenim Emersonu i Thoreauu (gdje središnje mjesto zauzimaju njegova Carus-predavanja objedinjena naslovom *Conditions Handosome and Unhandsome*, 1990. godine), Cavell razvija postavke o „moralnom perfekcionizmu“.

On ne tumači perfekcionizam kao etičku teoriju u strogu smislu te riječi, već prije kao skup tekstova koji nastaju u zapadnoj filozofskoj tradiciji još od antičkog razdoblja, a bave se praksom „njegovanja sebstva“ i paralelnim problemom transformacije društva, odnosno transcendencije aktualnih uvjeta življenja. U tom smislu, načelo moralnog perfekcionizma obuhvaća šarolik skup tekstova – od Platona i Aristotela, preko Kanta, Johna Stuarta Milla, zatim Matthewa Arnolda i Bernarda Shawa, do Marxa, Nietzschea, Heideggera i Wittgensteina. Cavell ipak u središte ovih preklapajućih tekstova smješta američke romantičare, Ralphi Waldu Emersona i Henryja Davida Thoreaua, uzimajući Emersonov esej „O samodovoljnosti“ kao središnji:¹⁶ u tom kontekstu moralni perfekcionizam predstavlja praksu samokonstituiranja subjekta kroz proces otvorene i nikad dovršene individuacije. Riječ je o procesu neprekidna napredovanja, moralnog usavršavanja sebstva paralelnom negacijom aktualnih uvjeta življenja. Ipak, ono što je važno istaknuti jest da moralni perfekcionizam predstavlja praksu „rada na sebi“, ali kroz paralelnu tvrdnju da ta praksa nije uvjetovana izvanjskom reprezentacijom subjekta (odnosno instancijom Boga, apsolutnog Duha, vladarskog autoriteta, društvenih institucija, tradicije i sl.); u tom smislu, doktrina perfekcionizma prva je značajna kritika zapadne metafizike. To emersonističko konstituiranje subjekta „iz njega samog“ Cavell opisuje na sljedeći način:

„Emersonov problem reprezentativnosti, ili egzemplifikacije (‘imitacije’), ili perfekcije na taj način započinje prije nego Platonov, podjednako u nedostatku uzora kao i u manjku predstavnika

(svatko je imenovan da se zauzme za ovaj izbor i nitko posebno) te nas upozorava da moramo, što god činili, izabrati našeg (privatnog) predstavnika (-ke). U tom smislu njegovo učenje treba vidjeti s one strane predstavljanja, odnosno treba ga vidjeti kao proces individuacije.”¹⁷

Subjekt je na taj način formuliran kao otvorena struktura, odnosno kao svojevrsan „subjekt u procesu“ (ali ne u Kristevinu smislu); riječ je o procesu koji Cavell opisuje kao kretanje k „još nedostignutu, ali dostižnu sebstvu“. Time je Emersonov perfekcionizam mjesto dekonstrukcije metafizičkih postavki o subjektu kao koherentnu, zaokruženu i kompaktnu entitetu koji bi imao svoje ontološko utemeljenje; zbog toga Cavell povezuje Emersona s najznačajnijim mjestima zapadne kritike idealizma i metafizike – Nietzscheom, Heideggerom i Wittgensteinom te dolazi do sličnih zaključaka kao i poststrukturalistička filozofija o „ne-cijelom“ subjektu, znanja odnosno društva. Perfekcionizam je paralelan Heideggerovoj sumnji u nedodirljivost moderno shvaćena racionalizma: riječi nikada nisu u stanju u potpunosti obuhvatiti svijet (odnosno Heideggerov Bitak); u tom smislu znanje je uvijek rascijepjeno, ne-cijelo – Heidegger umjesto na idejama o komplementarnosti, totalitetu, cjelovitosti i konzistentnosti inzistira na konceptima koje Cavell označava kao „inclination, capability, and possibility.“ Slično Heideggeru, „Emersonova ‘parcijalnost’ mišljenja jest, ili se smatra, promjenom parcijalnog kao ‘ne cijelog’, zajedno s parcijalnim kao ‘naklonošću ili težnji prema’ nečemu ili nekome.”¹⁸ Mišljenje je prije potencijalnost, a ne zaokružena cjelina, prije proizvodnja, aktivnost kroz koju se samokonstituira „Ja“, a ne fiksna reprezentacija objektivno dana svijeta. Nietzscheova filozofija (koji inzistira na samotransformaciji subjekta, odnosno svojevrsnoj težnji prema „višem“, boljem sebstvu, ali kroz paralelnu samoreprezentativnost tog istog sebstva), kao i Wittgensteinova analiza običnog jezika (znanje kao posredovano ne bilo kakvim izvanjskim jamstvom, već isključivo unutrašnjim pravilima, odnosno strukturom svakodnevnog govora, pri čemu se subjekt samokonstituira prevođenjem metafizičkih iluzija i apstraktnih pojmova u „racionalne“ koncepte svakodnevnog jezika), također su primjeri „moralnog perfekcionizma“, odnosno učenja o moralnom napredovanju subjekta kao konstrukta unutar svakodnevnih, diskurzivnih praksi „njegovanja sebstva.“

Cavellov moralni perfekcionizam time je bitno blizak onomu što Michel Foucault u drugom poglavlju trećeg sveska svoje *Povijesti seksualnosti* označava „njegovanjem samoga sebe”.¹⁹ On pod tom sintagmom podrazumijeva praksu koja je objedinjena filozofskim tekstovima iz pr-

vih dvaju stoljeća poslije Krista, a koji se bave načinom na koji se jedinka treba konstituirati kao moralni subjekt. Riječ je o postavkama Sorana i Rufa iz Efeza, Seneka, Plutarha, Epikteta i osobito Marka Aurelija, koji pišu o uzdržavanju i gospodarenju sobom, u čijem je središtu praksa upoznavanja samog sebe: „zbog toga što je čovjek bio dužan sebe iskušavati, proučavati i nadzirati u nizu točno određenih vježbanja, pitanje istine – istine onoga što čovjek jest, onoga što čini i što je sposoban učiniti – moralo je dospjeti u središte konstituiranja moralnog subjekta.”²⁰ Foucault, dakle, inzistira na diskurzivnim praksama ne nužno zabrane i kažnjavanja (što je bio akcent u njegovim ranijim djelima kada je artikulirao tezu o biopolitici kao praksi podčinjavanja tijela i kada ju je primjenjivao na analizu povijesti ludila, odnosno zatvora i kaznenog sustava u zapadnim društvima u doba prosvjetiteljstva), već radije svojevrstna „spokojnog uživanja” u sebi, vježbanja umjerenosti i prakticiranja načela „dobrog života” u procesu konstituiranja subjektivnosti. Slično Cavellu, a opet u skladu sa svojim starijim postavkama o genealogiji i diskurzivnoj prirodi subjektivnosti, Foucault inzistira na tome da subjekt nije zastupljen vanjskom reprezentacijom, već je subjekt inherentan diskurzivnom poretku odnosno strukturi. Foucault zato pravi razliku između antičkih pojmova *voluptas* („uživanje”), s jedne strane, odnosno *gaudium* i *laetitia* („radost” odnosno „veselje”), s druge: dok prvi pojam označava zadovoljstvo čiji izvor treba tražiti izvan nas i u predmetima čija nam prisutnost nije osigurana, dakle „izvanjskoj” zastupljenosti želje (pri čemu je, upravo zbog toga, ta vrsta zadovoljstva nepostojana jer ga nagriza bojazan da će ga subjekt izgubiti), do tle *gaudium* i *laetitia* označavaju da nas „ne izaziva ništa što o nama ne bi ovisilo i što bi, prema tome, izmicalo našoj moći; ono izvire iz nas samih i u nama samima.” Riječ je o zadovoljstvu kojem je svojstveno i to da „ono ne zna za stupnjeve ni promjenu, nego se doživljava ‘cjelovito’, i da ga, kad se jednom doživi, nijedan događaj iz vanjskog svijeta ne može načeti.”²¹

Dakle, između Cavellova koncepta o „moralnom perfekcionizmu” i Foucaultova koncepta o „njegovanju samoga sebe” postoje bitne sličnosti na dvjema razinama: kao prvo, i Cavell i Foucault inzistiraju da oba koncepta nisu etičke teorije, već prije – skup tekstova odnosno (Foucaultovim rječnikom) – diskurzivne formacije unutar kojih se konstituira subjekt. Zanimljivo je da na sam početak konstituiranja ovih diskurzivnih sustava i Cavell i Foucault smještaju Platonovu filozofiju. Ta bliskost proizlazi i iz relativno slična razmatranja filozofije koje njeguju obojica autora: već na početku svoje centralne knjige, *The Claim of Reason*, Cavell ističe (usmjeravajući svoju kritiku na tada u američkom kontekstu dominan-

tan logički pozitivizam) da filozofija nije skup problema, već skup tekstova;²² znanje kao skup tekstova središnja je misao Foucaultove *Arheologije znanja*.²³ Kao drugo, riječ je o etičkim, ali i političkim praksama koje su okrenute *drugom*, što zapravo znači da se subjekt (samo)konstituira jedino kroz odnos s drugim. Iako obojica autora pišu o praksama „spoznavanja sebe”, ni u jednom slučaju nije riječ o negiranju društva, odnosno *polis*a, već upravo o društvenoj praksi u pravom smislu te riječi. Za Foucaulta se staranje o sebi ukazuje kao „neraskidivo povezano s ‘duhovnim služenjem’ koje podrazumijeva mogućnost djelovanja razmjena s drugim čovjekom i jednog sustava uzajamnih obveza.”²⁴ S druge strane, Cavell moralni perfekcionizam povezuje s raspravama o pravdi i pravednu društvu: tu ideju preuzima od Platona gdje se „putovanje duše” tumači kao transfiguracija od „biti jedan” prema onome što Cavell označava kao

„ideja kako je svatko od nas reprezentativan za svakog od nas. Emersonova studija ove (demokratske, univerzalne) reprezentativnosti – ona se javlja u mom prvom predavanju pod parolom ‘stajati u ime’ (‘stojim ovdje u ime čovječanstva’) – kao relacija koju istovremeno podnosimo drugima i sebi: ukoliko nismo predstavnici onoga što bismo mogli biti (ili onoga što smo bili, u nekoj platonističkoj ili wordsworthskoj prošlosti naših života), ne bismo prepoznali sebe kao prisutne u našim međusobnim mogućnostima; ne bismo imali nikakav ‘potencijal.’”²⁵

Ipak, Cavellovo i Foucaultovo tumačenje subjekta bitno se razlikuju u jednoj, ključnoj instanciji koja Cavella temeljno odvajava od kontinentalne poststrukturalističke tradicije: za Foucaulta je subjekt *efekt* diskursa, odnosno Foucault u antihumanističkom ključu tvrdi da struktura prethodi subjektu; suprotno tomu, po Cavellu subjekt *proizvodi* diskurs, tj. on tvrdi da subjekt ima sposobnost utopijskog transcendiranja aktualnih uvjeta življenja. Samim tim, Cavell u humanističkom ključu daje prednost subjektu u odnosu na strukturu.

Kako ističe Judith Butler u svom tumačenju biopolitike, po Foucaultu je subjekt uvijek nužno proizvod disciplinarnih tehnika podčinjavanja i normalizacije; u tom smislu pojam subjektivacije nosi u sebi svojevrstan paradoks: *assujettissement* označava i postajanje subjektom, ali i proces podčinjavanja odnosno subjekcije. Ovaj proces subjektivacije odvija se kroz tijelo; Butler uzima primjer Foucaultove knjige *Nadzirati i kažnjavati* te ističe da se zatvorenikovo tijelo pojavljuje „ne samo kao *znak* krivnje i prekoračenja, kao otjelovljenje zabrane, kao sankcija

u ritualima normalizacije; ono, također, biva uokvireno i formirano kroz diskurzivnu matricu pravnog subjekta.²⁶ Diskurs ne samo da oblikuje tijelo, već je i čitav identitet, tj. psihički život pojedinca formiran odnosno formuliran kroz njegov diskurzivno konstituiran identitet zatvorenika. Podčinjavanje je doslovno stvaranje subjekta; ono ne samo da djeluje na pojedinca, ono ga i formira. Normativni ideal je „ukovan u zatvoreniku“ i samim tim on je i neka vrsta psihičkog identiteta, onoga što Foucault označava „dušom“ (treba istaknuti da pojam „duše“ koriste i Foucault i Cavell); time je i duša „neka vrsta prostornog zarobljeništva, neka vrsta zatvora koji se uspostavlja kao izvanjski oblik ili regulatorni princip zatvorenikova tijela.“²⁷ Diskurzivne su tehnike normalizacije, po Foucaultu, sveobuhvatne i sveprožimajuće; upravo zbog toga on ima problema konceptualizirati modele otpora biopolitičkim sustavima normalizacije – Foucault otpor uspijeva misliti samo kao oblik transgresije u odnosu na diskurzivni normativ. Upravo u tom smislu treba shvatiti Foucaultov koncept heterotopije: heterotopije su mjesta koja predstavljaju *drugost* „u odnosu na sve rasporede koje odražavaju i o kojima govore“, tj. u odnosu na disciplinarne modele normativizacije.²⁸ Drugim riječima, heterotopije su prostori krize (npr. sveta ili zabranjena mjesta u primitivnim društvima) ili prostori odstupanja (od uobičajena prosjeka ili norme u suvremenim društvima, npr. prostor duševne bolnice).

Cavell je put drugačiji; njegov moralni perfekcionizam ne upućuje na model transgresije, već na moderan, prosvjetiteljski koncept projektivnosti, tj. *utopije*; Cavellov subjekt ne nastaje procedurama podčinjavanja normativu, već procesom neprekidna kretanja, napretkom prema novom stanju sebstva. Taj proces progresivnog kretanja unaprijed Cavell obrađuje u dvjema velikim temama svoje filozofije: prva je problem skepticizma i njegova svladavanja, druga je problem umjetničkog stvaranja i utopijskih potencijala umjetnosti. Na ovom mjestu nemamo prostora za detaljnu analizu Cavellove interpretacije problema skepticizma; dovoljno je ponoviti njegovu tezu u Wittgensteinovu duhu po kojoj subjekt nastaje „prevođenjem“ metafizičkih maglovitih predodžbi, zabluda, iluzija u razinu svakodnevnog jezika. To prevođenje počiva na rekonstituiranju kriterija jezika preko kojih subjekt: 1. ostvaruje svoj odnos s materijalno danim svijetom, 2. s drugim ljudima u procesu intersubjektivne komunikacije. Dakle, subjekt nije proizvod diskursa/strukture, već on nastaje procesom ovladavanja jezikom putem kojega ulazi u prostor simboličke razmjene s *drugim*, odnosno nastaje prevladavanjem skepticizma prema svijetu i drugim članovima *polis*a. Ili, kako Mulhall ističe na primjeru Cavellova tumačenja Thoreaua,

„Thoreau je prikazan kako pokušava prihvatiti punu specifičnost značenja riječi, na taj način rekonstituirajući podjednako kriterije svake riječi koju koristi i kriterije riječi ‘svijet’ i ‘jezik’; i veze koje riječi uspostavljaju podjednako između govornika te između govornika i njegova svijeta osiguravaju da ovo prihvaćanje specifičnosti doprinosi reaktivaciji (govorne) zajednice i uvažavanju prirodnog svijeta unutar kojega članovi ove zajednice žive i prema kojem se odnose.“²⁹

Taj proces konstituiranja subjekta Cavell opisuje kao proces izlaska subjekta iz stanja „metafizičke izolacije“ – riječ „metafizička“ ovdje je iskorištena u Wittgensteinovu smislu, kao odrednica za apstraktne i idealističke pojmove o egzistenciji subjekta u svijetu; riječ „izolacija“ također je wittgensteinovski upotrijebljena i odnosi se na izlaženje subjekta iz područja „privatnog jezika“ i njegova ulaska ne u prostor transgresije, već – intersubjektivne komunikacije.

Utopijski prostori umjetnosti

Ipak, na ovom mjestu, Cavellu se iz poststrukturalističke pozicije može uputiti jedna značajna primjedba: on kroz svoj model „moralnog perfekcionizma“ rekonstruira i moderni koncept javne sfere, kao i modernu ideju o „komunikacijskoj racionalnosti“; ipak, znači li to da Cavell inzistiranjem na prosvjetiteljstvu i racionalizmu, kao i odbacivanjem transgresivnosti istovremeno ne zanemaruje partikularne, manjinske narative koji se ne uklapaju u „glavni tijek“ zapadne koncepcije te iste racionalnosti? Je li moralni perfekcionizam samo univerzalistički totalizirajuća i time elitistička praksa privilegiranih (odnosno onih koji imaju dovoljno resursa i slobodnog vremena raditi na „upoznavanju samoga sebe“)? Po poststrukturalistima treba inzistirati na fluidnosti i otvorenosti identiteta, na transgresivnom potencijalu jezika, a ne linearnom, racionalnom pristupu prosvjetiteljskoga modernog projekta koji ostavlja po strani manjinske i marginalne narative neeuropskih naroda, žena, homoseksualaca, „drugih“, odnosno svih onih koji „ispadaju“ iz dominantne zapadne „velike priče“. Ipak, Cavell inzistira na temeljno egalitarističkom i antielitističkom utemeljenju svog koncepta. To posebno pokazuje na analizi ženskog identiteta i konstituiranja ženske subjektivnosti u okviru patrijarhalnog sustava – patrijarhalni sustav počiva na asimetričnu odnosu moći između sudionika u komunikacijskom činu (muškarca i žene); moralni je perfekcionizam svojevrsan zahtjev za redefiniranjem

uvjeta u kojima se odvija intersubjektivna komunikacija koja bi trebala počivati na simetričnu odnosu jednakih.

Možda je najilustrativniji primjer toga Cavellova interpretacija Ibsenove drame *A Doll's House*: dijelom pozivajući se, a dijelom i kritizirajući Johna Rawlsa, Cavell izvodi kritiku klasične liberalne ideje o društvenom ugovoru i to prije svega inzistirajući na analizi uvjeta i mogućnosti za participaciju u ravnopravnu dijalogu o pravdi i moralnosti. Za Cavella društveni ugovor nije neutralna kategorija, već instancija prožeta svojevršnim odnosima moći: suglasnost po pitanju dijaloga o pravdi podrazumijeva mogućnost ravnopravne participacije u ovom dijalogu. Razgovor o pravdi moguć je samo kada ne postoji „glas“ koji je isključen iz ovog dijaloga, kao što je, na primjer, „glas“ žene unutar patrijarhalno konstituirana modela braka. Odnos Nore i njena supruga Torvalda, glavnih likova drame, počiva upravo na ovom isključenju ženskog „glasa“: Torvald ne samo da ignorira Noru u međusobnom dijalogu, odnosno razgovoru o pravdi, već je tretira „kao lutku“ ili barem kao inferiorna sugovornika (poput djeteta), a ne kao zrela moralnog subjekta. Odnosno, riječima Cavella, „Torvaldov sud, ‘Ponašaj se kao dijete’ sud je o Norinoj nekompetentnosti kao moralnog agenta; njegov ga sud diskreditira iako su pravni razlozi možda na njegovoj strani. Netko bi mogao prigovoriti kako njegova optužba Nore za djetinjastost nije svjesna optužba, već samo trenutni izljev gnjeva. No tema *Kuće za lutke* upravo jest tretiranje odrasle žene, supruge i majke kao djeteta.”³⁰ Tretirajući je kao „lutku“, Torvald u potpunosti isključuje Noru iz područja bilo kakve racionalne konverzacije, odnosno iz prostora intersubjektivne racionalnosti. Nora nije u mogućnosti čak ni započeti razgovor o pravdi time što će nešto priopćiti *drugom* – s obzirom da njen razum nema moć, ona samim tim nema ni moć razuma.³¹ Odnosno, Nora nije ravnopravan moralni subjekt. Upravo zbog toga, osnova je drame Norino pronalaženje puta prema konstituiranju vlastite subjektivnosti unutar prostora intersubjektivne racionalnosti. To je osnova Cavellova moralnog perfekcionizma: njegov je središnji problem samokonstituiranje sebstva, odnosno izlaženje iz područja „privatnog jezika“ u uvjetima kada je ekspresija tog istog sebstva onemogućena. Ovo samoartikuliranje „Ja“ podrazumijeva dva aspekta: kritičko-negativni i utopijsko-projektivni. Kritičko-negativni počiva na (Rawlsovom rječnikom) povlačenju suglasnosti po pitanju participacije u neravnopravnu dijalogu: moralni perfekcionizam nastupa onda kada dalji razgovor o pravdi više nije moguć. U slučaju Nore to znači raskid braka: riječ je o trenutku kada „je razgovor pravde stopiran, kada jedna strana zna sve što i druga, svaka je u kompromisu pred obećanjem prav-

de, i kada se nikakvo posebno zlo ne može imenovati, ali kada ni bilo kakav poziv strukturama ili institucionalnim pravilima nije dovoljna da bi se uspostavila pravičnost.”³² Projektivni aspekt podrazumijeva točku radikalne unutrašnje transformacije i razmatranje „Ja“ unutar procesa transfiguracije prema „još nedostignutu, ali dostižnu sebstvu“. Tu radikalnu unutrašnju transformaciju Nora izražava riječima „Da, Torvalde, promijenila sam se“, svojevršnim performativom koji ponavlja novozavjetnu rečenicu: „Evo vam govorim tajnu; Svi nećemo usnuti, ali svi ćemo se promijeniti.”³³ Ta transformacija mora biti najprije unutrašnja budući da ono što je nepravda, društvo u cjelini može doživljavati kao „prirodnu“ datost; transformacija započinje odvajanjem subjekta od te socijalne datosti. Riječ je o novom obliku egzistencije, odnosno sebstvu koje se konstituira negacijom aktualnosti i projekcijom budućnosti; riječ je o performativnoj subjektivnosti koju ponavljaju i Marx, i Emerson, i Nietzsche, i Wittgenstein, a Cavell je tumači na sljedeći način:

„Norina imaginacija njene budućnosti, u odlaženju, osvještava joj njenu potrebu za obrazovanjem čija joj se moć transformacije ukazuje kao prilika da postane ljudsko biće. Emersonovim terminima, ovo je kretanje u potrazi za nečijom ljudskošću, praćenje standarda istinskog čovjeka (kojeg čovjeka?), težnja za nedostižnim. Rekao sam da ovo opisuje rad komedije ponovnog vjenčanja. I konceptualno okruženje nasilja nad ženom, njene transformacije, postajanja ili prihvaćanja njene ljudskosti i odbacivanja razgovora sasvim je razumno da bismo se preko njega vratili *Markizi od O___*.”³⁴

Ovaj dvostruki, istovremeno i kritički i projektivni aspekt moralnog perfekcionizma Cavell uzima kao središnji u svom tumačenju umjetnosti, a posebno filma, odnosno u gornjem citatu spomenute „komedije ponovnog vjenčanja“. Ženska subjektivnost i pitanje feminizma ovdje su ključni. Pod komedijom ponovnog vjenčanja (*comedy of remarriage*) Cavell podrazumijeva skupinu holivudskih filmova koji su snimljeni tridesetih i četrdesetih godina i koji ponavljaju neke od osnovnih obrazaca klasične Shakespearove romantične komedije (riječ je o filmovima *The Lady Eve*, *It Happened One Night*, *Bringing Up Baby*, *The Philadelphia Story*, *His Girl Friday*, *Adam's Rib* i *The Awful Truth*). Ono što je bit tih filmova, po Cavellu, jest problem ženske emancipacije kroz dijalog odnosno razgovor o pravdi, tj. prirodi braka i odnosu muškarca i žene unutar američkoga patrijarhalnog sustava. Naziv „remarri-

age” označava temeljnu žanrovsku karakteristiku tih filmova: njihov narativ ne kreće se, kao kod klasičnih komedija, oko prevladavanja prepreka (tzv. „peripetija”) nakon čega mladi par stupa u brak, već na *redefiniranju* samog pojma braka nakon ponovljena rituala vjenčanja. Dok klasični pojam braka počiva na asimetričnu odnosu između muškarca kao aktivnog subjekta i žene, koji je pritom posredovan izvanjskim instancijama crkve, obitelji, tradicije, morala, religije itd., vizija koju nude spomenuti filmovi koncepcija je ravnopravne zajednice, neposredovane ovim izvanjskim reprezentacijama. Do ove zajednice dolazi najprije razvodom (Rawlsovo „povlačenje suglasnosti” po pitanju rasprave o pravdi), a zatim i samotransformacijom žene u duhu Cavellova moralnog perfekcionizma: to rezultira stvaranjem nove, egalitarističke komunikacijske zajednice. Poanta je ovih komedija stupiti u brak iznova („to get together *again*, *back together*”, kako ističe Cavell)³⁵, nakon transformacije i zahtjeva za simetričnom i ravnopravnom raspravom o pravdi između moralnih subjekata. Dok patrijarhalni sustav nameće (samo)žrtvovanje žene umjesto ravnopravnog odnosa s muškarcem unutar prostora intersocijalne razmjene, komedija ponovnog vjenčanja nudi utopijsko-transformativnu viziju zajednice unutar koje moralni akteri (muškarac i žena) sami odlučuju o međusobnim odnosima.³⁶ Osnova Cavellove interpretacije jest problem stvaranja nove žene, analogno njegovim postavkama o stvaranju novog subjekta kroz praksu moralnog perfekcionizma. U tom smislu umjetnost, odnosno film za Cavella, nije (samo) efekt ideologije, već prostor samokonstituiranja novih oblika subjektivnosti, odnosno novih oblika svijesti (Cavell to povezuje s novom generacijom američkih žena kao što su Claudette Colbert, Irene Dunne, Katharine Hepburn, Rosalind Russell i Barbara Stanwyck, koje su svojom pojavom samosvjesnih i neovisnih žena oblikovale novi žanr). Drugim riječima, film je mjesto konstituiranja samosvijesti žene redefiniranjem njena odnosa s muškarcem, ali i društvenim vrijednostima u cjelini.

Ovo je bitno suprotstavljena interpretacija holivudskog filma u odnosu na poststrukturalističke teorije koje su razvijali autori okupljeni oko časopisa *Cahiers du cinéma*, odnosno pod njihovim utjecajem feminističke poststrukturalističke teoretičarke filma. Laura Mulvey, na primjer, u svojem čuvenom eseju o odnosu narativnog filma i vizualnog zadovoljstva inzistira na činjenici da se gledatelj konstituira kao subjekt procesom ideološke interpelacije od filma kao ideološkog aparata. Filmski subjekt je efekt ideologije koja počiva na stereotipima aktivna muškog pogleda i pasivne žene koja je svedena na razinu voajerističkog fetiša. Unutar holivudskog *ma-*

instreama žena je samo pasivan objekt, odnosno proizvod obrazaca „fascinacije koji su već na djelu u individualnom subjektu i socijalnim formacijama koje su ga oblikovale.”³⁷ Upravo zbog toga, kao odgovor na patrijarhalne odnose moći feminističke teoretičarke nude transgresivnost: Laura Mulvey inzistira na avangardnom, nenarativnom filmu, a Julia Kristeva na konceptu objekta odnosno zazornog. Cavell, naravno, ne odbacuje avangardu, ali mu ona nije neophodna da bi artikulirao svoj profeministički stav: popularni umjetnički žanrovi poput holivudskog filma također nude mogućnost emancipacijske borbe za međusobno priznanje i jednakost između žene i muškarca. Cavell prepoznaje profeminističke stavove u kulturalnim proizvodima nastalim znatno prije pojave samog feminizma. Film time postaje, kako Cavell piše, „unutrašnja agenda kulture” koja ima sposobnost redefinirati vrijednosti na kojima počiva određena zajednica, pri čemu je čak i holivudski film oblik *utopije* (ovaj svojevrstan entuzijazam za „popularne” umjetničke žanrove i sklonost da se u njima prepoznaju utopijski i emancipatorski potencijali prije Cavella pokazuju još samo Walter Benjamin i Fredric Jameson, iz naravno potpuno drugačijih teorijskih polazišta). Odnosno, riječima samog Cavella,

„Pod sviješću žena, kako je izražena u žanru ponovnog vjenčanja, podrazumijevam ponešto od oba – mislim na razvoj svijesti koju žene imaju o sebi, na način na koji je razvijena kroz odnos sa sviješću koju muškarci imaju o njima (...) Naši filmovi mogu se shvatiti kao parabole o fazi u razvoju svijesti u kojoj se javlja borba za reciprocitet ili jednakost svijesti između muškarca i žene, kao studija o uvjetima pod kojima ova borba za priznanje (kako Hegel ističe) ili zahtjev za prepoznavanjem (*acknowledgment*) (kako sam ja istaknuo) jest borba za međusobnu slobodu, posebno za gledišta koja imaju jedno o drugom. Ovo daje filmovima našeg žanra utopijski karakter. Oni njeguju viziju za koju znaju da se ne može u potpunosti pripitomiti, naseliti u svijetu koji znamo. Oni su romanse. Pokazujući nam naše fantazije, oni izražavaju unutrašnju agendu nacije koja u sebi gaji utopijske težnje i posvećenost sebi.”³⁸

Stanley Cavell svoje humanističke i utopijske postavke o moralnom perfekcionizmu primjenjuje na više različitih segmenata koji zajedno čine njegov estetički „program”; riječ je o fenomenu modernizma (moderni-

stičkom slikarstvu i modernističkoj, uglavnom atonalnoj glazbi) kojem pristupa wittgensteinovskim povratkom Kantu, odnosno novim iščitavanjem modernističke teorije slikarstva Clementa Greenberga i Michaela Frieda. Drugi je pak dominantan segment njegovo ponovno iščitavanje Shakespearea kojega povezuje s wittgensteinovskom analizom skepticizma. Treći segment je njegova teorija filma koju konstituira kroz reinterpretaciju ontologije filma Andréa Bazina, odnosno kroz čitanje feminizma, ali kroz moralni perfekcionizam Ralpa Walde Emersona i Henryja Davida Thoreaua. U ovoj studiji nije bilo prostora detaljno se posvetiti svakom od tih segmenata; ipak, ono što ova njegova različita zanimanja objedinjuje jest najprije opredjeljenje za kantovski modernizam, s jedne strane, a zatim opredjeljenje za utopijsko-trasformativni aspekt umjetnosti, s druge. Povratak Kantu označio je i Cavellov povratak modernistički shvaćenu umjetničkom mediju, odnosno *media specific* tumačenju umjetnosti. Cavell smatra da je pojam medija nezaobilazan kada je riječ o razlikovanju različitih vrsta umjetnosti i umjetničkih djela; pritom se pojam medija ne odnosi samo na fizički materijal koji je upotrijebljen za stvaranje određenog djela, već i na materijal u određenoj karakterističnoj upotrebi: kako ističe Mulhall u slučaju Cavellove filozofije glazbe – zvuk nije medij glazbe bez umjetnosti skladanja i sviranja. Drugim riječima, medij je skup konvencija kroz koje skladatelji stvaraju, izvođači vježbaju, a publika ih prihvaća kao određena djela.³⁹ Ovaj povratak umjetničkom mediju omogućava Cavellu tumačenje umjetničkih djela, ne kontekstualno, već iz njih samih, na osnovi kriterija koji bivaju konstituirani iz djela kao takva. Upravo zbog toga, za Cavella umjetnost jest *vrijednost*:

„Gramatičko istraživanje utemeljuje njegovu tvrdnju da je umjetnički objekt ono za što se ljudi na određen način zanimaju i pridaju mu vrijednost koju inače pridajemo samo drugim ljudima. Umjetnička djela nešto nam znače, ne samo na

način na koji nam znače izjave, već i na način na koji nam znače ljudi – o njima govorimo u kontekstu ljubavi i emocija, prijezira i gađenja; a osjećamo da ih je netko izradio – koristimo kategorije osobnog stila, osjećanja, neiskrenosti, autoriteta, inventivnosti, dubine i bezvrijednosti kada o njima govorimo.”⁴⁰

Ovaj je pristup tumačenju umjetnosti bitno drugačiji od pristupa koji njeguju poststrukturalisti, koji ne inzistiraju na kategoriji zaokruženosti, dovršenosti i autonomiji umjetničkog djela (što su sve kategorije koje na materijalističkim i neidealističkim osnovama Cavell ponovno promišlja), već na kategorijama intertekstualnosti, transgresivnosti, otvorenosti, odnosno brisanja razlike između teksta, umjetničkog djela (*ergon*, po Derridi) i konteksta (*parergon*).⁴¹ Ipak, Cavellovo inzistiranje na vrijednosti i autonomiji umjetničkog djela ne znači da je njegova estetika dekontekstualizirana; kao što je rečeno u ovom radu, po Cavellu, ne postoji transcendentno, metafizičko utemeljenje vrijednosti; vrijednost je utemeljena u jeziku i kao takva ne počiva na univerzalnim etičkim ili estetskim imperativima, već na gramatičkim pravilima koja procesom komunikacije definira zajednica. Vrijednost je proizvod dinamične debate između članova zajednice, a ne statičan i nepromjenjiv fakticitet. Umjetnost je društveni prostor proizvodnje vrijednosti, a umjetnički tekstovi nude vrijednosne modele koji artikuliraju idejne i etičke principe u odnosu na koje se konstituira zajednica, aktualna ili neka buduća, što će reći – bolja i pravednija zajednica. Drugim riječima, umjetnost je *projekt*. Time napokon, nakon čitanja Cavella, bez straha da ćemo upasti u navičan kantovski idealizam, grinbergovski formalizam ili novo ontološko-metafizičko zasnivanje tradicionalnog pojma umjetnosti, možemo ponoviti misao s početka ove studije: umjetničko djelo je model neke ljudske vrijednosti čija je struktura projekt; ono ostvaruje vrijednost i tu vrijednost čini neponovljivom.

Bilješke

- ¹ ĐULIO KARLO ARGAN, Problemi moderne umetnosti (tekst predavanja održanog u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu oktobra 1983.), *Projeka(r)t*, 11-15 (2001.), 26-28.
- ² GEORGE DICKIE, What is Art?: An Institutional Analysis, u: *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics* (ed. W. E. Kennick), New York, 1979., 82-94.
- ³ RAYMOND WILLIAMS, Aesthetic, u: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York, 1983., 31-32
- ⁴ MARTIN JAY, Modernism and the Retreat from Form, u: *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York and London, 1993., 147-157; ŽORŽ BATAJ, *Erotizam*, Beograd, 2009.
- ⁵ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Vrednost umetničkog dela, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, 2011., 779-780; vidjeti i: MARGARITA PETROVIĆ, *Abjektno kao simptom avangarde*, Beograd, 2010.
- ⁶ DAVID MACEY, Subject, u: *Dictionary of Critical Theory*, London, 2001., 368-369.
- ⁷ LUC FERRY and ALAIN RENAUT, *French Philosophy of the Sixties. An Essay on Antihumanism*, Boston, 1985., 17.
- ⁸ Vidjeti: PATRICK FERENCH, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford, 1995.
- ⁹ ALEŠ ERJAVEC, Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe, u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* (ur. Aleš Erjavec i Miško Šuvaković), Beograd, 2011., 20.
- ¹⁰ STANLEY CAVELL, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*, New York and Oxford, 1999., 25.
- ¹¹ STANLEY BATES, Stanley Cavell and Ethics, u: *Stanley Cavell*, (ed. Richard Eldridge), Cambridge, 2003., 20.
- ¹² STANLEY BATES (bilj. 11), 27.
- ¹³ STANLEY CAVELL, Aesthetic Problems of Modern Philosophy, u: *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, 1998., 73-96.
- ¹⁴ STEPHEN MULHALL, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford, 1998., 28.
- ¹⁵ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Diskursi norme: normativnost i estetika, u: *Diskurzivna analiza*, 2007., 122-132.
- ¹⁶ RALF VALDO EMERSON, Samodovoljnost, u: *Ogledi*, Beograd, 1983., 48-77.
- ¹⁷ STANLEY CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago and London, 1990., 10.
- ¹⁸ STANLEY CAVELL (bilj. 17), 41.
- ¹⁹ Vidjeti: JÖRG VOLBERS, Crossing the bounds of sense: Cavell and Foucault, *Contemporary Political Theory*, 4 (2012.), 407-411.
- ²⁰ MIŠEL FUKO, *Istorija seksualnosti*, knj. 3 (*Staranje o sebi*), Beograd, 1988., 79.
- ²¹ MIŠEL FUKO (bilj. 21), 77.
- ²² STANLEY CAVELL (bilj. 10), 3.
- ²³ MIŠEL FUKO, *Arheologija znanja*, Beograd i Sremski Karlovci, 1998.
- ²⁴ MIŠEL FUKO (bilj. 21), 63.
- ²⁵ STANLEY CAVELL (bilj. 17), 9.
- ²⁶ DŽUDIT BATLER, Potčinjavanje, otpor, preoznačavanje: između Frojda i Fukoa, u: *Psihički život moći. Teorije pokoravanja*, Beograd, 2012., 81.
- ²⁷ DŽUDIT BATLER (bilj. 27), 82.
- ²⁸ MICHEL FOUCAULT, Mesta, *Delo*, 5-7, (1990.), 277-286.
- ²⁹ STEPHEN MULHALL (bilj. 14), 252.
- ³⁰ STANLEY CAVELL (bilj. 17), 114.
- ³¹ JÖRG VOLBERS (bilj. 20), 408.
- ³² STANLEY CAVELL (bilj. 17), 116.
- ³³ STANLEY CAVELL (bilj. 17), 111.
- ³⁴ STANLEY CAVELL (bilj. 17), 115.
- ³⁵ STANLEY CAVELL (bilj. 17), 103.
- ³⁶ STANLEY CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge and London, 2003.
- ³⁷ LORA MALVI, Vizuelno zadovoljstvo i narativni film, *Uvod u feminističke teorije slike* (ur. Branislava Anđelković), Beograd, 2002., 189-200.
- ³⁸ STANLEY CAVELL (bilj. 37), 17-18.
- ³⁹ STIVEN MALHOL, Stenli Kavel (1926.), *Umetnost. Ključni savremeni mislioci* (ur. Dirmid Kostelo i Džonatan Vikeri), Beograd, 2013., 163-166.
- ⁴⁰ STIVEN MALHOL (bilj. 40), 165.
- ⁴¹ ŽAK DERIDA, *Istina u slikarstvu*, Beograd, 2001.

Sažetak

O vrijednosti: rekonstrukcija pojma nakon „smrti“ estetike

Rad se bavi problemom vrijednosti u filozofiji umjetnosti Stanleyja Cavella. Iznijet je odnos Cavella kao predstavnika angloameričke filozofije običnog jezika prema kontinentalnoj tradiciji poststrukturalizma, obrađen je njegov odnos prema problemu intersocijalne komunikativnosti i racionalnosti te prema problemu poststrukturalističkog antihumanizma. Osnovna je teza: dok poststrukturalistička teorija umjetnosti dekonstruira

pojam vrijednosti i umjesto njega ističe pojam transgresije, Cavell, na osnovama filozofije običnog jezika kasnog Wittgensteina, uspijeva ponuditi materijalističku i neformalističku rekonstrukciju pojma umjetničke vrijednosti.

Ključne riječi: Stanley Cavell, filozofija običnog jezika, poststrukturalizam, estetika, vrijednost, intersocijalnost, antihumanizam