

Violeta V. Stojmenović*

Student doktorskih studija

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Srbija

UVOD U INESTETIKU ALANA BADJUA**

UDC 111.852 Badiou A.
Pregledni rad

U radu se posle kraćeg osvrt na ontologiju savremenog francuskog filozofa Alana Badju analizira uvodni, programski tekst iz njegovog *Priručnika za inestetiku* i način na koji je sam Badju svoje teorijske postavke primenio u čitanju poezije, naročito Mallarmeeve i Remboove. Rad predstavlja i komentariše Badjuovo shvatanje umetnosti, njenog odnosa prema istini i naročito Badjuovo razumevanje umetnosti kao skupa istina, kao i shvatanje njenog edukativnog potencijala, međusobnih uticaja i odnosa između filozofije i umetnosti. Badjuova kritika estetike kao neadekvatnog modusa filozofskog pristupa umetnosti, s jedne strane, i njegovo insistiranje na autonomiji i autoregulativnosti umetnosti i umetničkih formi, s druge strane, u kombinaciji sa njegovim osobenim pluralizmom, već su se pokazali kao podsticajni i provokativni. Pažljivo čitanje Badjuovih teorijskih tekstova o umetnosti i književnosti i konkretnih analiza pojedinih književnih ostvarenja treba da pokaže opravdanost i argumentovanost Badjuovih zahvata u problem razumevanja i vrednovanja umetnosti, kao i stvarnu primenljivost njegovih ideja. Uprkos primamljivosti Badjuovog „aksioma“ po kojem umetnost jeste skup istina, analiza pokazuje cirkularnost njegove argumentacije i nemogućnost da se jasno i konačno razluče konkretnije manifestacije konstitutivnih aspekata i/ili elemenata umetnosti kao istine (situacija-događaj-subjekt-istina), zbog čega Badjuova teorija gubi na interpretativnoj upotrebljivosti.

ključne reči: *Alan Badju, inestetika, događaj, situacija, subjekat, istina.*

1. Uvod: filozofija Alana Badju

Alan Badju (Alain Badiou (1937-)) savremeni je francuski filozof i matematičar, ali i romanopisac i dramski pisac. U ovom tekstu biće reči o njegovoj teoriji istine umetnosti i o načinu na koji je primenjuje pri čitanju poezije, te će neki drugi elementi i aspekti njegovog kontinuiranog rada na izgradnji kompleksnog filozofskog sistema biti tek spomenuti ukoliko doprinose boljem razumevanju teme.

Badju je delatnost započeo krajem šezdesetih godina 20. veka, pri čemu su za njegovo formiranje i za orijentaciju njegovih interesovanja od prevashodnog značaja bili, s jedne strane, njegovo matematičko obrazovanje i, s druge strane, pohađanje seminara Altisera i Lakana. Badju se nadovezuje na

* Auto je student doktorskih studija na Univerzitetu u Beogradu (Filološki fakultet); e-mail:

sloterdajk@gmail.com

** Tekst je delimično izmenjena verzija ispitnog rada pod naslovom „Alan Badju i istina književnosti“, izrađenog u okviru predmeta Književnost, istina i fikcija (nastavnik: doc. dr Kornelije Kvas).

njihove pokušaje da reše problem subjekta i da, u različitim sferama, definišu uslove za pojavu subjekta, proces njegovog konstituisanja, njegove funkcije i ograničenja, s tim što on ovaj i sa njim povezane probleme „vraća“ u ontologiju. Matematika je, ipak, najprepoznatljivije obeležje Badjuove filozofije, s obzirom na to da on ontologiju misli u matematičkim kategorijama, primenjujući Franko-Zemlovu teoriju skupova, i izvestan broj aksioma i teorema koje su ustanovili Gedel, Pol Koen i Kantor, da navedemo samo one na koje se Badju najčešće poziva i koje najviše koristi. Teorija skupova omogućava mu da govori o biću kao o čistom, nekonzistentnom mnoštvu bez svojstava i o operacijama putem kojih se biće pojavljuje, kao i o formalnim karakteristikama i konsekvencama bivstva. Međutim, specifičan način na koji Badju formuliše svoje koncepte, naročito u najopsežnijim i najsistematičnijim delima, tj. u dva toma *Bića i događaja* (Badiou, 2005; Badiou, 2006), takav je da on paralelno ili odmah iza elaboracije jednog matematičkog modela, koji ima funkciju dokazivanja određenog stava, daje i interpretativnu ili polemičku analizu ideja i stavova određenog mislioca, ne samo iz istorije filozofije, počevši od Platona (preko Aristotela, Spinoze, Lajbnica, Hegela itd. do Deleza) već i iz drugih sfera, uključujući i književnost, koja nas ovde interesuje. Tako u kontekst argumentacije ulaze i grčki tragičari (u *Teoriji subjekta*) Helderlin i Malarme (u *Teoriji subjekta* i u delu *Biće i događaj*), Valeri (u *Logikama svetova*) itd. Taj gest samoodređivanja i neprestanog detaljnog pozicioniranja sopstvenih načela u okviru tematski vrlo širokog i heterogenog korpusa tekstova važan je element Badjuove filozofije.

Iako *Biće i događaj* nije njegovo prvo značajno delo, to delo i on sam i njegovi komentatori smatraju preokretom u njegovom mišljenju, delom u kojem postavlja koncepte koje i dan danas elaborira, upotpunjuje i primenjuje. Njegovo inicijalno interesovanje za to kako je radikalna i revolucionarna promena (prvo u nauci, a zatim i u društvu, odnosno u politici) moguća i ko je agens ili nosilac te promene time je smešteno u okvire celovitog filozofskog sistema. Umetnost uopšte, a književnost posebno, imaju u tom sistemu konstitutivnu ulogu za koju je presudan način na koji Badju definiše filozofiju i njene zadatke. Lajt-motiv Badjuove filozofije je naime stav prema kojem filozofija nastaje pod uslovima, tačnije na temelju istina koje, sa svoje strane, na sebi specifičan i poseban način, proizvode umetnost, nauka, politika i ljubav. Od mnogobrojnih određenja filozofije i njenog položaja, koje Badju varira kroz svoje tekstove, navešćemo

onaj iz *Priručnika za inestetiku*, koja će (inestetika) biti glavni predmet interesovanja u ovom tekstu:

Filozofija sama po sebi ne proizvodi nikakvu efektivnu istinu. Ona ulučuje istine, pokazuje ih, izlaže, objavljuje da one postoje. Čineći to, ona okreće vreme ka večnosti – jer je svaka istina, kao jedan generički beskraj, večna. Napokon, filozofija čini disparantne istine komposibilnim [samogućim], i na toj osnovi, ona formuliše biće vremena u kojem deluje kao vreme tih istina koje se uzdižu unutar nje (Badiou, 2005, 14).

I dalje: „To pitanje postojanja istina (da „ima“ istina) upućuje na korensponsibilnost umetnosti, koja proizvodi istine, i filozofije, koja je, pod uslovom da ima istina, obavezna da ih učini manifestnim (zaista vrlo težak zadatak). U osnovi, učiniti istine manifestnim znači sledeće: razlučiti istine od mnjenja.”¹ (Badiou, 2005, 15)²

Filozofija, dakle, promišlja ono što se u datom trenutku dešava u drugim sferama, ne daje gotove istine, već prepoznaje i čini očiglednim, konceptualizuje i formuliše istine koje joj prethode i uslovljavaju je, organizuje mesto susreta istina koje su međusobno disparantne i heterogene, nesvodive jedna na drugu, traži način na koji bi mogla da ih spoji. Pritom Badju koristi termine kao što su „komposibilno”³ i „korensponsibilno” da bi ukazao na to da se filozofijom ne teži ka unificiranju, kojim bi iz tog heterogenog mnoštva istina koje se manje ili više simultano odvijaju apstrahovao jedan koncept, niti ka uspostavljanju uzročno-posledičnih veza među njima, već ka njihovoj sistematizaciji. Termin je važan jer pokazuje da je neka vrsta poređenja, sameravanja onoga što se dešava u, po Badjuu, međusobno nezavisnim sferama, deo (filozofske) metode prepoznavanja istina. On takođe ukazuje na to da ne postoje unapred određena pravila koja bi regulisala način na koji će se aktuelizovati mogućnost povezivanja heterogenih i disparantnih istina jednog doba. To je jedan od razloga zbog čega u svakom trenutku postoje različite filozofije; drugi je degradiranje filozofije koje nastaje kada filozofija suzi domen i ciljeve svojih interesovanja na samo jedan od svojih uslova, tj. kada se „zašije” za politiku, nauku, umetnost.

Kakav je onda Badjuov položaj u aktuelnom filozofskom okruženju, imajući u vidu njegov pokušaj da preko matematike, umetnosti (pre svega

¹ Razlika između znanja (i mnjenja) i istine je jedna od ključnih teza Badjuove filozofije. Detaljno je opisana u 31. Meditaciji *Bića i događaja* (Badiou, 2005, 328-338) a, ukratko, podrazumeva razliku između onoga što se može imenovati, saznati, klasifikovati, definisati, izraziti jezikom date situacije i onoga što je u toj situaciji nepojmljivo, neimenljivo, neodredivo.

² Sve citate u ovom radu preuzete iz dela koja nisu objavljena u prevodu na srpski jezik preveo je sam autor.

³ Termin potiče iz Lajbnicove filozofije, gde označava da su svojstva individualnih supstanci, autonomnih monada, takva da one mogu da koegzistiraju u datom svetu. Detaljnije (D'Agostino, 1976).

poezije), (tzv. maoističke) politike i Lakana rekonceptualizuje i reorganizuje neke od najznačajnijih problema i postavki iz istorije filozofije? U tekstu *Filozofija i želja* sam Badju sebe pozicionira u okviru savremenih filozofija, i kao svoje (filozofske) oponente određuje: hermeneutiku (za koju je ključan pojam interpretacije tj. tumačenja, jer polazi od koncepta latentnog, obscurnog, skrivenog smisla koji treba otkriti i osvetliti), analitičku filozofiju (za koju je ključno naučno ustanovljavanje jasnih pravila iskazivanja i razumevanja tj. logičko-gramatička analiza propozicija) i postmodernizam (kojem je cilj dekonstrukcija ideje totaliteta i svih drugih sa ovom, po njima, povezanom idejom, a čija je posledica aktiviranje onog što Badju naziva „mešovite prakse“ ili „nečiste prakse mišljenja“ koje filozofiju smeštaju na periferiju umetnosti) (Badiou, 2004, 43-44). Sve ove orijentacije povezuje usredsređenost na probleme vezane za značenje. „Mogli bismo na jedan šematski, ali ne i netačan način, reći da savremena filozofija institucionalizuje prelaz sa filozofije orijentisane na istinu na filozofiju orijentisanu na značenje.“ (Badiou, 2004, 46). Badju, dakle, sebe izdvaja iz savremenih filozofskih tokova na osnovu toga što ne prihvata da „ideju istine moramo supstituisati idejom pluralizma značenja.“ (Badiou, 2004, 43-44) Međutim, Badjuova odluka – a pojam odluke jedan je od glavnih u njegovoj filozofiji – da odbaci krajnje konsekvence tzv. lingvističkog zaokreta, ne znači povratak na neku već postojeću teoriju istine. Radi se o pokušaju da se uprkos (post)modernim uvidima u karakteristike funkcionisanja jezika i posledice koje ti aspekti jezika imaju na kategorije kao što su subjekat, identitet, istina, itd. (re)konstruiše ideja istine. Stvoriti novu ideju istine (a ne neku posebnu, konkretnu istinu) zadatak je filozofije koja ne priznaje da je jezik „apsolutni horizont misli“ (Badiou, 2004, 50). Drugim rečim, Badjuovo postuliranje nezavisnosti istine od značenja i nemogućnosti da se pitanje o istini svede na pitanja o jeziku i govoru ima polemički karakter (koji se, u novije vreme, prenosi i na njegov odnos prema aktuelnim kulturološkim pristupima, jer privileguju partikularne identitete i interese⁴) i zahteva da se ovaj pojam preformuliše, što Badju i čini, pre svega u *Biću i događaju* (naročito u 31. Meditaciji) (Badiou, 2005, 327-343). Ukratko: svaka situacija, kao jedinstven i konzistentan skup, uključuje i prazan skup: razliku između onoga što jeste u toj situaciji i onoga što je u njoj predstavljeno. Ovo prazno mesto tvrde nekoliko

⁴ V. naročito uvodno poglavlje *Logike svetova* (Badiou, 2009).

aksiomi teorije skupova, pre svega, aksiom partitativnog skupa, koji je za Badjua najvažniji,⁵ zatim, i inače vrlo uticajna Gedelova teorema nekompletnosti (u svakom sistemu postoji bar jedan nedokaziv elemenat čije postojanje je uslov koherentnosti tog sistema, tj. sistem ne može biti istovremeno i potpun i konzistentan) ali i Lakan (odsustvo i nemogućnost stvarnog unutar simboličkog). Nepredvidiv i neobjašnjiv događaj otkriva taj jaz, da bi se iz njega generisao neki nov elemenat. Tako se data situacija transformiše u skladu sa otkrićem novih mogućnosti mišljenja koje priznavanje/prepoznavanje događaja donosi i stvara se jedna istina; događaj, istina i subjekat u stvari su aspekti istog procesa, pa ih Badju definiše jedno drugim. On time kao da čini irelevantnom razliku između događaja kao uzroka i uslova za pojavu subjekta, koji je, sa svoje strane, efekat određenih postupaka,⁶ i događaja kao retrospektivne konstrukcije subjekta, tvrdnjom da su stvaralaštvo i delovanje subjekta jedini dokaz događaja, da je on „vidljiv“ tek kroz delo i nakon njega. S obzirom na to da događaj ne pripada biću, iako otkriva biće, on se ne može matematički predstaviti (Badiou, 2005, 184, 304); kad god govori o događaju Badju koristi termine koji imaju prepoznatljiv lakanovski i/ili dekonstruktivistički prizvuk (neodlučivo, nerazlučivo, supplement, prisutno-odsutno i sl.). Događaj, rečju, ostaje nejasan. Istina koja na temelju događaja nastaje aksiomska je, ne dokazuje se i spoljašnja verifikacija i korenspondencija sa tzv. objektivnom stvarnošću nisu njen uslov (slično kao u teoriji evidencije (Kvas, 2011, 21-23)) ali, koherentnost elemenata koji je čine i svojevrсни konsenzus jesu njena obeležja. Svojom pojavom istina destabilizuje uspostavljeni poredak znanja i uslovljava proizvodnju novih znanja. Taj je proces moguć u svakoj situaciji, pa je i broj istina neograničen (ali ne i broj vrsta istine, one su umetničke, naučne, političke ili ljubavne). Taj se proces odvija i u umetnostima, što filozofiju obavezuje da misli pod uslovima koje te umetničke istine postavljaju. Videćemo šta uslovljenost filozofije istinama umetnosti konkretno označava i koja su dalja obeležja Badjuove teorije istine.

⁵ Partitativni skup, koji je moguć za svaki skup, jeste skup svih podskupova datog skupa, uključujući i dati skup, ali i prazan skup kojim se obeležava neizmerljivi deo razlike između inicijalnog i partitativnog skupa tj. strukture i metastrukture. Sam Badju aksiome kojima se služi objašnjava, tumači i prevodi na jezik filozofije u čitavom *Biću i događaju*, a partitativnim skupom se naročito bavi u: (Badiou, 2005, 84-85, 273-281). Sažet prikaz istorije i osnovnih pretpostavki svih za Badjuovu filozofiju relevantnih matematičkih pojmova, teorema i aksioma daje (Hallward, 2003, 323-348).

⁶ Badju insistira na tome da je subjekat formalna kategorija a ne, prosto rečeno, čovek, mada u vezi sa procesom nastajanja subjekta koristi termine kao što su: odluka, vernost, posvećenost i sl. Opređenja i postupci vode od čoveka ili grupe ljudi ka subjektu izjednačenom sa konkretnim delima, koja su neka vrsta podrške odvijanju istine. Šta će konkretno biti ta dela zavisi od toga da li je reč o umetnosti, politici, ljubavi ili nauci.

2. Inestetika

Svoj način razumevanja književnosti i umetnosti, tj. mišljenje pod uslovima koje nameću savremene umetničke istine, Badju je nazvao inestetikom, i u delu *Priručnik za inestetiku* donekle je eksplicirao njena načela. Sam termin Badju objašnjava u jednoj sažetoj belešci:

„Pod „inestetikom“ podrazumevam takav odnos filozofije prema umetnosti koji, držeći se toga da je sama umetnost proizvođač istina, nema nikakvih pretenzija da umetnost preobrati u objekat za filozofiju. Nasuprot estetskoj spekulaciji, inestetika opisuje strogo intrafilozofske efekte koje proizvodi postojanje nekih umetničkih dela.“ (Badiou, 2005, [xii])

Badju, dakle, istinu umetnosti postulira kao aksiom. Zatim, smatra da cilj filozofskog bavljenja umetnošću nije konstruisanje univerzalno primenljivih estetičkih kategorija ili sveobuhvatne i sistematične teorije umetnosti, već prepoznavanje specifičnih i nezavisnih istina koje se u umetničkoj praksi proizvode, i konceptualizovanje efekata koje te istine vrše u sferi filozofske delatnosti. Drugim rečima, inestetika opisuje kako umetnost utiče na filozofske koncepte. Inestetika je, dakle, deskriptivna, opisuje efekte umetnosti, govori o istinama u umetnosti, a ne istinu o umetnosti, nije normativna ili kritička. Filozofiju manje interesuju umetnost uopšte ili neka pojedinačna umetnost, a više konkretna umetnička dela. To odgovara obilju književnih tekstova na koje Badju ukazuje ili ih detaljno analizira u svim svojim delima, ali odgovara i načinu na koji će se u ovoj knjizi Badju baviti umetničkim delima (prevashodno književnim, uglavnom poetskim, uz po jedno poglavlje o plesu, pozorišnoj umetnosti i filmu). Stoga ova knjiga i jeste priručnik – praktična demonstracija filozofskog čitanja – a ne estetička rasprava.

Detaljnije prikazivanje inestetike Badju, po običaju, započinje shematskim prikazom onih koncepata koje želi da temeljno revidira i prema kojima se polemički odnosi. Kada je odnos filozofije i umetnosti u pitanju, Badju u istoriji prepoznaje sledeće šeme: didaktičku, romantičarsku i klasičnu. Pritom njegova upotreba termina „klasično“ i „romantičarsko“ ne odgovara sasvim značenju koji ovi pojmovi imaju u istoriji ili u teoriji umetnosti i književnosti, već podrazumeva njegove lične konstrukcije. Pod didaktičkom šemom on podrazumeva stav prema kojem je „umetnost nesposobna za istinu“ (Badiou, 2005, 2), te još i opasna, jer se prurušava, stvara privid istine. Ovo je, naravno, platonovski pravac mišljenja

o umetnosti, pri čemu Badju smatra da Platonova osuda umetnosti kao mimeze nije toliko osuda podražavanja, imitacije stvari, koliko osuda „imitacije efekata istine“. Platon (i njegovi sledbenici) prema Badju osuđuju umetnost stoga što ona stvara iluziju neposredne istine i time podriva filozofski način mišljenja – postepeno dijalektičko uzdizanje misli. Ovakva doktrina podrazumeva instrumentalizaciju i kontrolu umetnosti – umetnost mora biti izraz istina koje potiču izvan nje same, koje su joj date, tako da će njena saglasnost sa pretpostavljenim normama biti merilo njene vrednosti.

Pod romantičarskom šemom Badju podrazumeva „tezu po kojoj je *samo* umetnost sposobna za istinu“ (Badiou, 2005, 3). Filozofija može samo da nepotpuno ukazuje, dok umetnost ta njena stremljenja ispunjava. Ovde se Badju u stvari poziva na Laku-Labarta i Nansija i na njihov „književni apsolut“,⁷ što pokazuje da pod romantizmom podrazumeva filozofiju umetnosti čije korene su navedeni autori prepoznali u tekstovima tzv. jenske škole nemačkog romantizma, a čiji osnovni postulat, da filozofija sebe izlaže kao književnost, predstavlja stalnu metu Badjuove kritike i tezu od koje se on neprestano ograđuje, upravo zato što ova šema sa njegovom ima više dodirnih tačaka, od kojih je najvažnija insistiranje na tome da su umetničke istine strogo imanentne, tj. da nastaju tokom samog procesa stvaranja umetničkih dela i da ne postoje nigde drugde, do u tim delima ili kroz njih. Badju, dakle, ovde apstrahuje samo jedan od elemenata iz daleko složenijeg i divergentnijeg skupa pretpostavki koji pojam romantizam podrazumeva, bilo da je reč o samim umetnostima ili o njihovoj vezi sa filozofijom, i izjednačava ga sa pojedinim stavovima nemačkih romantičara. Govoreći dalje o romantičarskoj šemi, Badju upotrebljava - tj. toj tako uprošćenoj shemi pripisuje - religiozne konotacije, proglašavajući je za religiju koja umetničko delo predstavlja kao inkarnaciju, otelovljenje istine.

Što se klasične sheme tiče, njene osnove Badju pronalazi kod Aristotela, i sažima je u dve teze:

„A) Umetnost – kao što to i didaktička shema tvrdi – nije sposobna za istinu. Njena suština je podražavanje, a njen režim – režim sličnosti.

B) Ta nesposobnost nije ozbiljan problem (nasuprot Platonovom uverenju). I to zato što svrha (odredište) umetnosti uopšte i nije istina. Naravno, umetnost nije istina, ali i ne pretenduje na istinu i stoga je nevina.“ (Badiou, 2005, 4)

⁷ V. (Lacoue-Labarthe, 1988)

Badju, dakle, smatra da je Aristotel, uvodeći termin „katarza“ umetnost izmestio iz domena znanja, i tako je oslobodio od Platonovih optužbi. „Umetnost ima terapeutsku funkciju, a ne kognitivnu ili funkciju otkrovenja. Umetnost se ne tiče teoretskog nego etičkog (u najširem mogućem smislu reči).“ (Badiou, 2005, 4) I ovde je, očigledno, reč o jednom tipu, a ne o pokušaju da se dosledno protumači Aristotelova *Poetika*, pa je i ovo isticanje terapeutskeg aspekta katarze, na uštrb sazajne vrednosti umetničkog dela, u funkciji konstruisanja tipologije. Badju, dakle, u potpunosti zanemaruje stavove o sazajnoj vrednosti umetnosti, čak i o učenju putem podražavanja, koje Aristotel nedvosmisleno iznosi,⁸ i tvrdi da među kriterijumim umetnosti u klasičnoj shemi nije istina, već samo svidanje i sličnost. To što kod Aristotela umetnost – kada je istinita u filozofskom, odnosno paradigmatskom⁹ smislu – sledi zakone „verovatnosti i nužnosti“ (Aristotel, 1983, 24), i time korenspondira sa opštem i univerzalnom, dakle, biću, Badju zaobilazi u prikazu ove sheme. Prema njegovom mišljenju, Aristotel i njegovi sledbenici smatraju da delo treba da bude tek nalik istini, u meri koja je potrebna da se organizuje prenos (transfer) strasti, tj. ono treba da bude verovatno tako da se recepijent može uživeti, identifikovati. Sam pojam „transfer“ asocira na psihoanalitičarski diskurs i priprema Badjuovu identifikaciju psihonalaze kao verzije klasičnog pristupa pitanju istine umetnosti. Badju, dakle, pod klasičnom shemom smatra ono shvatanje umetnosti koje ističe mogućnost imaginarnog ili virtualnog iskustva. Time je njegova klasična shema porekla umetnosti pravo da bude specifičan način mišljenja, i svela je na uslugu, na „javni servis“. Štaviše, Badju smatra da je ovo tipično za način na koji država tretira umetnost, ali i za status umetnosti u estetici, kao disciplini koja propisuje pravila ukusa, tj „svidanja“ (Badiou, 2005, 5).

Na osnovu ovakve tipologije odnosa filozofije prema umetnosti, Badju dvadesetovekovne verzije odgovora na pitanje o statusu istine u umetnosti smatra konzervativnim i eklektičkim; polazeći od toga da su njihova načela u osnovi data u marksizmu (koji je didaktičan, jer – primer je Breht – od umetnosti očekuje da bude sredstvo rasvetljavanja istine definisane van nje i da

⁸ Npr. na početku četvrtog poglavlja *Poetike*, gde se kaže da čovek svoja prva saznanja stiče putem podražavanja, oponašanja, što je po Aristotelu jedan od uslova i uzroka pojave umetnosti (tj. pesništva) (Aristotel, 1983, 14). Detaljnije o sazajnoj funkciji književnosti u Aristotelovoj teoriji, kao i o Aristotelovim uslovima istinitosti pesništva, koje će Badju takođe redukovati zarad svoje sheme, v. (Kvas, 2011, 77, 142-145, 159-160).

⁹ Terminom paradigmatska istina Kvas obeležava onu vrstu istine, koja za razliku od činjenične ili faktičke istine, ne korenspondira empirijskoj stvarnosti, nego pretpostavci teoretičara o tome šta je paradigma (Kvas, 2011, 76-79).

bude angažovana, u Brehtovom slučaju, da ohrabruje u njenom ostvarivanju), u psihoanalizi (koja je klasična u njegovom značenju te reči, jer delo posmatra kao sredstvo da se objekat želje, koji se opire simbolizaciji, pojavi kao neutralizovan iz samog simboličkog čina, ne priznajući da efekti umetničkog dela izlaze van poretka imaginarnog) i u hermeneutici, pre svega Hajdegerovoj (koja je romantičarska, jer insistira na figuri umetnika-filozofa i na kooperativnosti pesnika i filozofa u otkrivanju iste istine). Avangarda je neuspešno pokušala da didaktičku shemu ukrsti sa romantičarskom; objavljujući kraj i iscrpljenost umetnosti istovremeno je zahtevala i njeno neposredno uskrsnuće kao apsoluta. Drugim rečima, proglašavajući ono što se do tada nazivalo umetnošću neautentičnim, avangarda je zahtevala da se odmah, pod istim imenom, stvori nešto sasvim novo, što će biti apsolutno istinito, i to tako da ta istina bude odmah i neposredno uočljiva (Badiou, 2005, 7-8). Ovakvim sumiranjem Badju nam, prvo, ukazuje na to da je pitanje o istini u umetnosti izmešteno iz domena filozofije (u domen psihoanalize, same umetnosti, politike, i sl.): hermeneutika je jedina filozofija koja se u 20. veku zaista bavila istinom u književnosti i umetnosti. S druge strane, sva množina ostalih pristupa (koji nisu isključivo filozofski), koje Badju ne spominje, izgleda da potpadaju pod efekte „zasićenja“ navedenih šema (Badiou, 2005, 7).

Kao razlog zbog kojeg ni jedna od ovih shema nije u potpunosti zadovoljavajuća Badju navodi način na koji je u njima predstavljen odnos umetnosti i istine. Kategorije uz pomoć kojih ispituje kako se tretira istina u umetnosti jesu imanentnost i singularnost (Badiou, 2005, 9). Prva kategorija određuje da li je istina u umetnosti takva da se tiče same suštine umetnosti, da li je zaista umetnička. „Da li je istina zaista unutar umetničkog efekta umetničkih dela?“ (Badiou, 2005, 9) Druga kategorija tiče se načina na koji se u različitim pristupima umetnosti odgovara na pitanje: „Da li istina koju umetnost svedoči umetnosti u potpunosti pripada?“ Ili je umetničko delo sredstvo izražavanja neke istine koja postoji pre i van njega. „Ili ova istina može da cirkuliše između drugih registara delotvornih misli?“ Drugim rečima, pitamo se da li su istine koje nam se nude u različitim sferama mišljenja, različitim sredstvima mišljenja svodive jedna na drugu, u krajnjoj liniji svodive na jednu istinu, da li se mogu tretirati kao različiti oblici jedne iste istine, tj. da li se istina može odvojiti od dela (ili delā) ili je reč o različitim i međusobno nesvodivim istinama. Badju smatra da ni jedna od shema koje analizira ne potvrđuje – što će biti njegov cilj – da je

umetnička istina i imanentna i singularna: u romantizmu jeste imanentna, ali ne i singularna, dok je u didaktizmu (tj. didaktičkoj shemi) obrnuto. U klasicizmu se – prema njegovom shemi – umetnosti dopušta jedino verovatnost.

Sama umetnost jeste jedna procedura istine. Ili: Filozofija umetnost identifikuje uz pomoć kategorije istine. Umetnost je misao u kojoj su umetnička dela Realno (a ne efekat). I ta misao, ili pre istine koje ona aktivira, nisu svodive na druge istine – bilo naučne, političke, ili istine ljubavi. To takođe znači i to da umetnost, kao singularan režim misli, nije svodiva ni na filozofiju.

Imanentnost: Umetnost je strogo koekstenzivna sa istinama koje generiše.

Singularnost: Te istine nisu date nigde drugde do u umetnosti (Badiou, 2005, 9).

Umetnost je, dakle, jedna – ali ne i jedina i isključiva – procedura istine. S obzirom na to da sintagma „procedura istine“ nije samorazumljiva, niti je Badju posebno objašnjava, moramo se zapitati šta bi ovo definisanje umetnosti kao jedne od procedura istine uopšte trebalo da znači, imajući ipak u vidu i to da je reč o filozofskom pristupu umetnosti, tj. o tački gledišta na umetnost koja se rukovodi interesima filozofije. Koliko god da njegova formulacija podrazumeva da pitanje o odnosu umetnosti i istine ili o istinitosti umetnosti i sa ovim povezana pitanja nisu jedina validna pitanja vezana za umetnost, Badju kao da insistira na tome da je konceptualizovanje i analiziranje istine u umetnosti isključivo filozofski zadatak. S druge strane, ta formulacija podrazumeva i to da se sa stanovišta filozofije umetnost definiše s obzirom na istinu. U pitanju je, dakle, vrednosni kriterijum na osnovu kojeg filozofija umetnička dela trajno razlučuje, ne dozvoljavajući da se umetnost izjednačava sa onim što se u određenom trenutku i u okviru određenog kulturno-istorijskog miljea smatra za umetnost ili nameće kao umetnost. Ova „minimalistička“ definicija (umetnost je jedna od procedura istine) Badjuu omogućava da sačuva kategoriju umetnosti kao univerzalnu, a da je pritom ne vezuje niti za vanumetnička kriterijume određivanja, procenjivanja, opisivanja, niti za specifične uslove i sredstva.

To da je umetnost procedura istine implicira da ona ne promišlja istinu, već da je stvara, i to postupno, malo po malo, kroz niz sukcesivnih i međusobno povezanih aktivnosti. U pitanju je način rada koji ima utvrđen i ponovljiv redosled postupaka, putem kojih se jedna istina proizvodi, i – tako reći – izvršioce. Odvijanje po određenoj proceduri zajednički je aspekt svih istina, ma u kojoj sferi nastajale. Tu proceduru u stvari određuju samo dva elementa – događaj i subjekat, spomenuti u uvodu ovog teksta – što će u sledećem koraku Badjuove argumentacije biti očigledno. Međutim, iako je rad i praksa, umetnost

je i misao, tj. specifičan način mišljenja, što podrazumeva da se mišljenje i stvaranje odvijaju simultano, da su neodvojivi aspekti jedne aktivnosti, a ne dve vrste delatnosti. Zbog toga umetnička dela nisu efekat misli ni rezultat nekog unapred zamišljenog koncepta, a nisu svodiva ni na koncepte. Na ovaj komplikovan status mišljenja u umetnosti tj. u umetničkom stvaralaštvu Badju ukazuje koristeći Lakanov pojam Stvarno (Realno) – ono što je u simboličkom nemoguće, nepostojeće, a ipak je uslov i temelj mogućnosti simboličkog poretka. Zbog toga su istine koje umetnost proizvodi „strogo koekstenzivne“ sa konkretnim umetničkim delima. Dakle istine, i to konkretne istine koje, pored toga što su procesualne (ne dešavaju se odjednom, ne otkrivaju se, nego se odvijaju) imaju i ekstenziju, tj. obim, opseg, jednak opsegu umetničkih dela, ne prevazilaze ih. Zato se te istine ne mogu „naći“ nigde drugde, ne mogu se saznati van tih dela. Istine se još i generišu, proizvode, „rađaju“, što znači da je reč o stvaralačkoj kategoriji, a ne o adekvatnosti misli ili iskaza pretpostavljenim stvarima i stanjima stvari ili o razotkrivanju skrivene, neempirijske suštine stvari, mada ovo drugo, pod nazivom događaj, jeste neophodan uslov istine. Jedno od ključnih obeležja istine jeste, dakle, novina, inventivnost. „[S]vaka istina je jedna invencija.“ (Badiou, 2005, 11) Mnoštvenost istina koje se u umetnosti stvaraju znači da ne postoji jedinstvena umetnička istina koja bi se onda pojavljivala na različite načine u različitim vrstama umetnosti, žanrovima, itd. Time što proizvodi istine, time što pokazuje da je stvaranje istina moguće, umetnost ostvaruje pedagošku funkciju – umetnost ne podučava u smislu da prenosi konkretna saznanja, već u smislu da omogućava da se misli mogućnost stalnog podrivanja svakog određenog i utvrđenog znanja, superiornost mišljenja nad saznavanjem. „Umetnost nas ne podučava ničemu sem tome da postoji.“ (Badiou, 2005, 9) Neprekidno preispitivanje fiksiranih sistema mišljenja, koje je u poststrukturalizmu opravdanje za relativizaciju i neutralizaciju istine, kod Badjua, naprotiv, postaje uslov istine.

S obzirom na to da je jedan od glavnih ciljeva *Bića i događaja* bio da pokaže i dokaže kako istina nastaje i kako se prepoznaje, koje su joj karakteristike, ostalo je otvoreno pitanje koje Badju u ovom uvodnom delu *Priručnika za inestetiku* formuliše kao „problem [...] koncentrisan na *singularnost* umetničke procedure, na to šta autorizuje njenu nesvodivu diferencijaciju“ (Badiou, 2005, 10), tj. po čemu se ona razlikuje od drugih procedura istina, šta je specifično za istinu u umetnosti, ili kako se ona kao posebna odnosi prema

opštem pojmu istine, imajući u vidu da je taj opšti pojam filozofska konstrukcija tj. „filozofska montaža“ (Badiou, 2005, 13). Da bi odgovorio na ovo pitanje Badju ga prevodi na pitanje šta je „pertinentna jedinica“ u umetnosti, kada je u pitanju istina, tačnije imanentna procedura istine, tj. da li ispitivanje istine u umetnosti podrazumeva analizu pojedinačnih dela ili nešto drugo, šta će neko koga interesuje istina u umetnosti proučavati. Ovo je pitanje dalje povezano s pitanjem odnosa konačnog i beskonačnog, upravo zato što kategorija istine kojom se Badju služi nije isto što i istinitost u logičkom ili semantičkom smislu, pa ta istina ne može postojati u vidu jednokratne, konačne, dovršene propozicije ili iskaza, već samo kao beskonačnost. U ovoj tački Badju pobija romantičarsko rešenje ovog pitanja, tačnije način na koji je romantičarska estetika definisala delo kao konačnu formu beskonačnog. Nije predmet spora da je istina beskonačna, tj. u Badjuovoj terminologiji beskonačno mnoštvo, a da je delo konačno. Beskonačnost istine Badju je dokazivao u *Biću i događaju*, te ovde taj stav tretira kao aksiom, mada ne treba zaboraviti da se on služi terminom beskonačnosti u matematičkom smislu.¹⁰ Delo je, s druge strane, konačno, objekat u prostoru i/ili vremenu. Ono je uvek dovršeno, šta više delo postavlja pitanje sopstvenog finaliteta, ispunjava i ispituje sopstvene granice. Drugim rečima, delo je celovito, kompletno i stoga mu se ništa ne može ni oduzeti ni dodati. Ovo, reklo bi se konvencionalno, određenje dela kao autonomnog objekta, kojim se odbacuje retorika nedovršive tekstualnosti i otvorenog dela, Badju još i pojačava „tvrdnjom da je umetničko delo u stvari jedina konačna stvar koja postoji – da umetnost stvara konačnost. Drugim rečima, umetnost je stvaranje jednog suštinski konačnog sadržaja, koji sopstvenu organizaciju izlaže u konačnom uokviravanju svoje prezentacije i kroz njega, i pretvara tu granicu u ulog svog postojanja.“ (Badiou, 2005, 11) Međutim, Badju odbacuje romantičarsku „figuru silaska beskonačnog u konačno“ te stoga tvrdi da istraživanje istine u umetnosti nije analiza jednog dela, jer pojedinačno delo nije jedna istina. Badjuev koncept istine ne dozvoljava da se istina „smesti“ u jedno delo jer istinu vezuje za događaj, sa jedne, i za dugotrajan rad na transformaciji situacije koju je događaj zadesio, s druge strane. Pritom se istina ne dešava tj.

¹⁰ Radi se, najjednostavnije rečeno, o numeričkoj beskonačnosti, zasnovanoj na beskonačnoj deljivosti i beskonačnom dodavanju. Badju polazi od otkrića nemačkog matematičara Georga Kantora, s kraja 19. veka, koji je dokazivao postojanje beskonačnosti različitog stepena, različite kardinalnosti, brojive beskonačnosti celih brojeva i razlomaka, odnosno nebrojive beskonačnosti realnih brojeva (detaljnije (Badiou, 2005, 267-281) i (Hallward, 2003, 328-334)). Ove beskonačnosti su aktuelne, nisu apsolutne i nisu sinonimi sa večnošću. Tako će i Badjuove beskonačne istine imati ne samo početak, nego i kraj, i određena ograničenja.

događaj još nije istina, nego istina iz događaja potiče, ali joj poreklo nije u pojedinačnim delima.

- „Po pravilu, jedno delo nije jedan događaj. Delo je umetnička činjenica. Ono je materijal iz kojeg se tka umetnička procedura.
- Niti je umetničko delo jedna istina. Istina je jedna umetnička procedura koju inicira jedan događaj. Tu proceduru ne *sačinjava* ništa drugo do ta dela. Ali se (kao beskonačnost) ne manifestuje ni u jednom od njih. Delo je, tako, lokalni slučaj ili diferencijalna tačka jedne istine.
- Nazvaćemo ovu diferencijalnu tačku umetničke procedure njenim *subjektom*. Jedno delo je subjekat date umetničke procedure, tj. procedure kojoj to delo pripada. Drugim rečima: jedno umetničko delo je subjektivna tačka jedne umetničke istine.
- Jedino biće istine je ono koje čine dela. Jedna umetnička istina je jedno (beskonačno) generičko mnoštvo dela. Ali ova dela zajedno tkaju biće jedne umetničke istine samo svojim slučajnim sukcesivnim dešavanjem.
- [...] Umetničko delo je situirano *ispitivanje* istine koju lokalno aktuelizuje ili čiji je konačan fragmenat.
- Delo je tako podređeno principu novine, jer se jedno ispitivanje retroaktivno procenjuje kao jedno stvarno umetničko delo samo utoliko ukoliko je reč o ispitivanju *koje se nije bilo desilo*, o subjekt-tački bez presedana na putanju istine.
- Dela sačinjavaju jednu istinu u post-događajnoj dimenziji koja ustanovljava *ograničenje jedne umetničke konfiguracije*. Na kraju, istina je umetnička konfiguracija koju inicira događaj (uopšteno, jedan događaj je jedna grupa dela, jedinstveno mnoštvo dela) i koja se odvija, slučajno, u vidu dela koja služe kao njene subjekt-tačke.“ (Badiou, 2005, 12) (Podvukao autor)

Badju dakle beskonačnim smatra sam proces stvaranja, a ne pojedinačna ostvarenja. Zbog toga jedna umetnička istina predstavlja skup dela, odnosno istinu čini grupa dela koju Badju naziva konfiguracijom.¹¹ Konfiguracija u izvesnim slučajevima može da odgovara nekim drugim kategorijama kojima se već služimo kada govorimo o umetnosti i književnosti, npr. o žanrovima ili vrstama, mada to nije pravilo niti definicija konfiguracije. Bitno je imati na umu da ni jedan opis takve skupine dela, ma kako iscrpan bio, ne može da zaista obuhvati ta dela. Jedna konfiguracija nije jednaka epohi u hronološkom, istorijskom smislu – Badju ne zastupa tezu o homogenim istorijskim epohama, tako da se u svakom trenutku može stvarati mnoštvo konfiguracija, a samim tim i mnoštvo istina. Međutim, kako je moguće identifikovati jednu konfiguraciju, pa samim tim i istinu koju ona stvara? I ovde se pokazuje suštinska uloga filozofije kada je istina u umetnosti u pitanju – “[...] konfiguracija je misлива u spoju jednog efektivnog procesa u umetnosti i filozofija koje ulučuju taj proces” (Badiou, 2005, 13) ili “[...] izlučivanje jedne konfiguracije često se dešava na ivici

¹¹ S obzirom na to da je u osnovi Badjuove filozofije tj. ontologije matematika, ovaj pojam bi trebalo razumeti u njegovom matematičkom, geometrijskom značenju, kao figuru koju obrazuje skup tačaka i linija koje svaku tačku povezuju sa svim ostalim tačkama.

filozofije" (Badiou, 2005, 14). Zbog toga će i prvi primer koji navodi biti grčka tragedija kao kategorija, ili konfiguracija, koju je kao posebnu i jedinstvenu razlučila i njenim definisanjem se naročito bavila upravo filozofija (bez obzira na to što su različiti filozofi to činili na potpuno različite načine i iz drugačijih uglova).

Slučajna, nepredviđena i nepredvidljiva u toku nastajanja, srodnost nekih dela tek se, dakle, naknadno, retrospektivno uočava kao njihova pripadnost istom skupu, kao njihovo zajedničko, kooperativno proizvođenje jedne istine. Putanja istine ocrtava se postepeno, što podrazumeva i to da nikakvo saznanje o tome šta je istina ne prethodi stvaralaštvu, i da istina nije proizvod nečije svesne namere da istinu (po)kaže. Zbog toga ni subjekat istine ne može biti autor, te Badju ostaje pri isticanju primata dela nad stvaraocem. Pojedinačan dela fragmenti su jedne istine, što znači i da je konačnost dela na kojoj Badju insistira takva da ne podrazumeva apsolutnu samodovoljnost dela: kao istinito, delo je u saodnosu sa drugim delima; kao „diferencijalna tačka istine“ ono daje jedinstven doprinos njenoj vrednosti, određuje njen dalji pravac i smer. Zbog toga će Badju posebno naglasiti stav da "[...] jedna konfiguracija misli sebe kroz dela koja je sačinjavaju" (Badiou, 2005, 14). Konzistentnost dela koja sačinjavaju jednu konfiguraciju jeste konzistentnost misli, sva ona misle istu misao na sasvim različite načine. Time se na još jedan način potvrđuje da istina nije stabilna, jednom data i konačna, niti isprogramirana, već da se stvara postepeno, tačku po tačku. I zato ni u jednom delu nije cela istina. Svako delo lokalizuje i aktuelizuje jedan aspekt ili jedan deo istine, koja ni sama nije nešto homogeno. Naprotiv, istina kako je Badju opisuje može da se zamisli kao najmanji zajednički sadržalac jednog skupa dela. Ona je njihov rezultat, a ne njihov uzrok ili uslov. Pritom, iako beskonačna, istina ima početak i, uslovno rečeno, završetak, koji nije kraj, trenutak kada usled zasićenja ili novog događaja prestaje da bude predmet umetničkog istraživanja, pri čemu se ti momenti, takođe, opažaju tek naknadno. Naime, početak jedne istine jeste jedan događaj – nešto nepredviđeno i iz date situacije nepredvidljivo, nemoguće, nelogično, neobjašnjivo, nedokazivo. Ovi kvaliteti događaja prenose se i na istinu koja se iz njega stvara; kako Badju sumira zaključke u tekstu *Filozofija i istina*, najopštije karakteristike svih istina jesu negativne: „neodlučivost, nerazlučivost, generička nepotpunost (*pas-tout*) i neimenljivi-vost" (Badiou, 2004, 58). Najvažniju karakteristiku, ono što jedno delo čini istinitim (delom istine) Badju

označava terminom 'generički'.¹² Ovim terminom Badju obeležava još jedan paradoks istine, to da se istina uključuje u datu situaciju, primoravajući je da se transformiše, prerađujući je; da je, dakle, istina za tu situaciju ili te situacije, ali da je ipak beskonačna; istina će biti beskonačan deo te situacije,¹³ ono što obično nazivamo vanvremenim karakterom dela. Bez događaja nema istine, jer istina mora da bude nešto novo, pri čemu to novo, očigledno, nije prosto nova kombinacija, permutacija, varijacija ili nova selekcija već postojećih elemenata date situacije, već podrazumeva ekstenziju (ne i transendiranje) te situacije. Treba uočiti i namernu neodređenost Badjuevih iskaza o događaju u umetnosti i o njegovom odnosu prema umetničkoj istini, ali i to da su u okviru njegovog koncepta ova dva pojma neodvojiva. Šta je tačno taj događaj iz kojeg će nastati istina? Uglavnom skup dela – Badju taj događaj najčešće imenuje ličnim imenom nekog umetnika pod navodnicima, npr. „Eshil“ (Badiou, 2005, 13), ali ne specifikuje u čemu se tačno sastoji ta događajnost, „jer je to ime, kao i svako drugo ime nekog događaja, u stvari indeks centralne praznine u prethodnoj situaciji horske poezije“ (Badiou, 2005, 13). Iz toga zaključujemo da se istina koja će se na tragu tog događaja proizvesti manje odnosi na subjekat, manje je o subjektu, a više o situaciji u koju taj subjekat interveniše, tako da se istina izjednačava sa procesom transformacije situacije pre događaja. Ukratko, „eshilovska“ - da je tako nazovemo - istina postaje očigledna tek ako se uporedi sa književnim postupcima i oblicima koji su postojali pre Eshila. Mogli bismo eventualno reći da je događaj implicitna poetika jednog autora, tačnije „autora“, čija dela u umetnost uvode nešto radikalno novo, pokazujući šta je to do tada u umetnosti ostalo nepredstavljeno i nepredstavljivo, šta je ta umetnost do tada isključivala da bi uopšte bila moguća, ili - da ostanemo pri metafori indeksa - locirajući prazninu u dotadašnjem mišljenju i znanju.

Indikativno je i to da Badju u vezi sa umetničkim delima govori o ispitivanju, istraživanju, jer su to pojmovi primereniji govoru o naučnom radu. Na taj način on potcrtava metodičnost umetničkog rada. I zaista, on u izvesnim prilikama govori o Malarmeovoj, Remboovoj itd. metodi (npr. (Badiou, 2005, p. 23)),¹⁴ što

¹² „Generički“ i „nerazlučiv“ skoro su ekvivalentni pojmovi. [...] Termin 'generički' pozitivno označava da je ono što se ne da razlučiti u stvarnosti opšta istina jedne situacije, istina njenog bića, kao osnov sveg budućeg znanja... 'Nerazlučiv' implicira negaciju, koja ipak zadržava ovu suštinsku poentu: jedna istina je uvek ono što pravi rupu u znanju. (Badiou, 2005, 327) O problemima koje izaziva Badjuovo „prevođenje“ matematičkog koncepta generičkog skupa u svakodnevni jezik. V. (Tasić, 2010, 190-195).

¹³ V. (Badiou, 2005, 525).

¹⁴ Pošto je nešto bliže objasnio efekte „metodičnosti“ pesničke istine („Ona [istina] može da iznudi zaključke o tome kakav bi univerzum bio ako bi se svi efekti te istine koja je još uvek u izgradnji bezgranično odvijali u

isključuje svaku predstavu o spontanosti kao specifičnosti umetničkog stvaralaštva, a ističe hipotetički i eksperimentalni karakter rada u umetnosti, a iznad svega inovativnost. Delo kao umetničko ne određuje namera da se stvori umetničko delo; njegov status procenjuje se retroaktivno s obzirom na to da li to delo ispituje neki do tada neuočen, realno još nepostojeći aspekt neke istine. „[D]elo je inventivno ispitivanje konfiguracije [...]” (Badiou, 2005, 14). U nastavku Badju koristi buduće prošlo vreme da bi opisao način rada „u istini”: stvaranje je testiranje iz perspektive pretpostavljene dovršenosti date konfiguracije. S obzirom na to da ovako shvaćena istina nema referente u situaciji u koju se uključuje, te da ne postoje kriterijumi na osnovu kojih bi se ona verifikovala, razumljivo je da bi u odsustvu jedne, apsolutne istine izjednačavanje istine sa pojedinačnim delom ili delima samo jednog umetnika podrazumevalo krajnju proizvoljnost i relativizam. Stoga je neophodno da se istina poveže sa skupinom dela koja nastaju tokom dužeg vremenskog perioda, i koja na različite, distinktivne načine ispituju istu ideju.

Ako bismo Badjuovu filozofiju umetnosti izloženu u uvodnom tekstu *Priručnika...*, sumirali dobili bismo sledeće: u nekoj od umetnosti ili u nekom od umetničkih rodova, žanrova i sl., koji je u datom trenutku jasno profilisan i prepoznatljiv, pojavljuje se skup dela koja su toliko radikalno drugačija da se nikako ne može odlučiti čak ni da li ta dela jesu ili nisu umetnička. Različitim ali nepredvidivim, čak nasumičnim transformacijama tog inicijalnog skupa nastaje veći skup: konfiguracija. Ona je istinita zato što pokazuje razliku između onog što je samo prisutno, ne pripadajući ničemu, ni sa čim povezano, i onog što je zaista uključeno u datu situaciju, što je na ovaj ili onaj način povezano sa drugim elementima – i time svedoči o biću čije je jedino „svojstvo”, u Badjuovoj ontologiji, to da je mnoštveno i bez ikakvih pozitivnih svojstava, skup nepovezanih elemenata – ali i zato što na jedinstven i koherentan način iz te razlike stvara nešto novo. Ovo prvo bi trebalo da istini obezbedi univerzalnost, a ovo drugo mnoštvenost. Istina se pojavljuje kroz stalno, ali potpuno autonomno, revolucionisanje umetničke forme, kojem zatim filozofija pronalazi analogije i paralele u nauci, politici itd. Međutim, kako ustanoviti pripadnost pojedinačnih

njemu.” (Badiou, 2005, 22)), Badju navodi odlomke iz Rembovih pesama u prozi, „Skitnice” i „Prepodne pijanstva”, i iz Malarmeove „Proze za Dezsesenta”. S obzirom na to da se u navedenim Rembovim pesmama govori o onome što nam je poznato kao „rastrojstvo svih čula” (Rembo, 2004, 210, 218), a kod Malarme o „strpljivosti” (Malarme, 1985, 49) trebalo bi da ovi primeri ukažu na raspon razlika koje jedna istina obuhvata i povezuje. U zaključku tog teksta („Šta je pesma ...”) Badju takođe govori o tome da svaka istina, pa i umetnička, s obzirom na to da se razvija iz neutemeljenog zahteva, mora da pokaže matematičku rigoroznost i disciplinovanost (Badiou, 2005, 26).

umetničkih dela i odrediti granice jedne „konfiguracije“, s obzirom na to da takve skupine nisu samorazumljive i očigledne? Jedino što se u Badjuovim tezama kaže jeste da je jedan određeni skup dela nosilac jedne istine, a da je svako delo jedna diferencijalna tačka istine. Takvo cirkularno objašnjenje praktično se ne bi moglo upotrebiti, jer iz njega proizilazi da prepoznavanje jedne umetničke istine može biti samo čin intuicije, filozofske spekulacije, ili prosto odluke.

3. Istina poezije

Iz svega navedenog, kao najbitniji se izdvaja zaključak da ne postoji jedinstvena umetnička istina, već samo specifične istine koje se postepeno stvaraju na različite načine u različitim umetničkim praksama. Sada se postavlja pitanje da li (i kako) Badju ovde prikazane stavove u vezi sa umetnošću i književnošću primenjuje pri čitanju konkretnih dela. Ako imamo u vidu to da se analize i komentari pojedinačnih književnih dela ili opusa pojedinih autora nalaze u svim Badjuovim delima, uočićemo i da postoje izvesne varijacije u njegovom pristupu tim autorima i delima.¹⁵ Na početku su spomenuti neki autori kojima se Badju bavi u okviru svojih glavnih filozofskih dela, gde su i izbor dela i način na koji se ono prezentuje uslovljeni prepoznatom sličnošću ili srodnošću između nekog sopstvenog koncepta i onog što to delo prikazuje. Čitanje je tad svojevrsno prevođenje poetskih slika i figura na sopstvene termine, odnosno apstraktne kategorije kojima se Badju u svojoj filozofiji služi. Međutim, ako je filozofija već uslovljena i umetničkim istinama svoga doba, onda su te istine (ili barem neke od njih) već inkorporirane u te filozofske koncepte, te jedno drugo potvrđuju i rasvetljavaju. S druge strane, ako istina nije rezultat jednog umetničkog dela, onda bi to trebalo da znači da jedna npr. Mallarméova pesma predstavlja jedan elemenat istine konfiguracije u koju ju je Badju smestio. Drugim rečima, pitamo se da li Badjuov način razumevanja književnih dela uključuje izvesno sameravanje neke, uslovno rečeno, celine i delova, i kako se ta pretpostavljena celina prepoznaje/konstruiše.

Najveći broj Badjuovih tekstova o književnosti i književnim delima i jeste o poeziji, i odnosi se na nekog pesnika ili na neku konkretnu pesmu. Da bi se

¹⁵ O modalitetima Badjuovih referenci na književnost i umetnost više u: (During, 2010, 89-92). Trebalo bi napomenuti i to da se Badju uglavnom bavi književnim delima u kojima neodlučivost i neizvesnost, kao i neimenljivost nekog nepojamnog događaja jeste tema (npr. Valerijevo „Groblje kraj mora“, Mallarméovo „Popodne jednog fauna“, „Bacanje kocki“, soneti „Pod oblakom tegobnim...“ (A la nue accablant tu) i „Sa čistih noktiju...“ (Ses pures ongles très haut), tako da se pesnički iskaz o susretu misli i prisustva meša i/ili izjednačava sa pesmom kao susretom misli i prisustva, a događaj koji je pesmu proizveo sa onim koji sama pesma evocira.

razumeo Badjuov odnos prema Mallarmeu, Rimbaud, Celanu itd. i razlog zbog kojeg su upravo oni najčešći predmet njegovih analiza, trebalo bi imati u vidu tekst *Doba pesnika* iz *Manifesta za filozofiju* (Badiou, 1999, 69-77), u kojem kao jednu od svojih konfiguracija Badju prepoznaje poeziju tog Doba pesnika – perioda tokom kojeg je filozofija svoja ključna pitanja prepustila poeziji.¹⁶ Međutim, da bi se došlo do koliko-toliko celovite predstave o tome šta je za Badjua istina te poezije, trebalo bi uzeti u obzir, ako ne sve pojedinačne analize pesama, onda bar one tekstove koji sumiraju i uopštavaju zaključke o prirodi te poezije do kojih je Badju analizom konkretnih pesama došao. Stoga ćemo Badjuovu teoriju poezije, u *Dobu pesnika* tek skiciranu, konstruisati uz pomoć dopuna, pojašnjenja koja daje u dva teksta *Priručnika...*, *Šta je pesma? Ili, filozofija i poezija u tački neimenljivog* i *Francuski filozof odgovara poljskom pesniku* – s obzirom na stavove koje izlaže i na autore koje spominje, trebalo bi da zaključimo da je i dalje reč o istoj konfiguraciji, mada taj termin Badju ovde ne koristi.¹⁷ Prvi tekst istinu moderne poezije određuje u kontekstu Platonove kritike poezije (u stvari jednog njenog elementa). S obzirom na to da Badju smatra da je ključna tačka Platonove osude poezije Platonovo etičko-politički motivisano suprotstavljanje matematike (kao paradigme mišljenja, kao jedino ispravne forme mišljenja) i poezije, i Badjuovo definisanje moderne poezije biće donekle uslovljeno pozicioniranjem poezije u odnosu prema matematici (kao paradigmi nauke, naučnog mišljenja). Drugi tekst tiče se tvrdnje Česlava Miloša prema kojoj je zapadna poezija posle Mallarmea zapala u hermetizam i apstrakciju, a u kojoj Badju prepoznaje težnju da se poezija ispolitizuje. Iz ovih ćemo tekstova, preglednosti radi, izdvojiti samo one elemente Badjuove argumentacije za koje smatramo da omogućavaju da se uoči šta je za Badjua istina poezije.

Poezija o kojoj je reč hronološki je smeštena u period od Helderlina do Celana, a uključuje one pesnike koji su prepoznatljivi po tome što se u poeziji bave pitanjem bića i vremena (Badiou, 1999, 69). To su pre svega: Helderlin, Mallarme, Rembo, Trakl, Pessoa, Mandeljštam i Celan (Badiou, 1999, 71). Badju dakle „preskače“ čitav romantizam, i modernističku (simbolističku) poeziju

¹⁶ Doba pesnika je Hajdegerov termin, a kod Badjua podrazumeva specifičan odnos poezije i filozofije, tako da uključuje ne samo određene pesnike, već i određene filozofe, npr. samog Hajdegera čije shvatanje odnosa bića prema jeziku i poeziji Badju u ovom tekstu izlaže i donekle kritikuje (zbog suprotstavljanja poezije i nauke kao nepomirljivih i zbog apsolutizacije poetske istine).

¹⁷ Tačnije, doba pesnika se spominje kao jedna od umetničkih konfiguracija koje su obeležile 20. vek (14), dok se povodom Celana kaže da je on poslednji pesnik epohe koju je najavio Helderlin, a koja je počela sa Mallarmeom i Remboom, uključujući i Trakla, Pesou i Mandeljštama (32).

povezuje sa Helderlinom. Svojom pojavom ta je poezija „rasekla“ konzistentan i orjentisan skup predstava te epohe, tj. stvorila je „prostor“ za nekonzistentnost ili prostor koji je nekonzistentan sa situacijom u kojoj je stvoren. (A nekonzistentnost je u Badjuovoj ontologiji jedini atribut bića i jedino po čemu se biće razlikuje od situacije kao konzistentnog mnoštva.) Pesnik čije delo u najvećoj meri realizuje ovaj aspekt poezije jeste Paul Celan, kojeg Badju citira i u ovom tekstu (Badiou, 1999, 72), ali i u *Priručniku...* kada ističe oslanjanje istine na nekonzistentnosti: „... pesma formuliše impozantnu smernicu za misao: da slovo – univerzalno u svom obraćanju – treba da prekine svaku konzistentnost i svako uporište, tako da neka istina o svetu može da „zašušti“ ili da osvoji.“ (Badiou, 2005, 34) Ova poezija, ipak dakle, makar posredno, preko tog nepojmljivog događa, korenspondira samom biću; ona nije istinita zato što iznosi činjenice ili ispravne sudove, već zato što se kroz nju takoreći čuje ono što je inače nemo, što van te poezije ne postoji, što jeneuočljivo i nepojmljivo, ili, kako Badju kaže „žamor, šum nerazlučivog“ (Badiou, 2005, 34). Osnovna karakteristika te poezije, ono na osnovu čega se ona odvaja, jeste u tome što stvara novi, nekognitivni, nesaznajni pristup biću koji ukida kategoriju objekta i raskida svezu subjekat-objekat. „**Istina** pesme se pojavljuje samo ukoliko ono što pesma tvrdi nije ni subjektivno ni objektivno.“ (Badiou, 1999, 72) Poezija koja Badjua interesuje nije ni opis ni ekspresija. „Niti je afektirano slikanje protežnosti sveta.“ (Badiou, 2005, 29) Termin „premeštanje“, „transpozicija“, koji Mallarmé koristi da bi opisao ono što se dešava u pesmi, prema Badjuu je ključan za razumevanje moderne poezije. On označava ne samo to da pesma realizuje jedan pokret, da se u njoj nešto dešava, već i to šta se dešava: nestajanje pesnikovog individualnog Ja (pomračenje, „eklipsa subjekta“), stvaranje čistog pojma („ponišćavanje objekta“) i kretanje značenja. „Pesma uspostavlja relaciju između misli, koja nije misao jednog subjekta, i prisustva, koje ide dalje od objekta.“ (Badiou, 2005, 30) U pesmi se prema tome odvija drama susreta različne misli i neodredivog prisustva, na takav način da je pesma istovremeno i mesto tog susreta i sam taj susret. Istina koju ta poezija stvara jeste iskustvo koje se izuzima i iz subjektivnosti i iz objektivnosti, iskustvo „traga ili sa praga Prisustva“ (Badiou, 1999, 72). To bi trebalo da znači da poezija hvata trenutak prolaženja, trenutak postajanja i/ili nestajanja. U tekstu *Šta je pesma...* Badju to nešto jasnije opisuje kao trajno ubrzavanje nestajanja onog što se prikazuje, prezentuje, ili kao stvaranje prisustva kroz

zadržavanje nestajanja (Badiou, 2005, 24-25). Poezija o kojoj je reč uspeva, dakle, da trenutku pojavljivanja ili iščezavanja podari trajnost, da ono o čemu govori održi u stanju kada to nije zaista ni prisutno ni odsutno, ni postojeće ni nepostojeće, na „ivici nestajanja“. Amblem (ne simbol ili metafora) toga čega je poezija istina Malarmeova je Zemlja iz prvog od *Više soneta*.¹⁸ Kao što je razlikovao umetnost kao proces i delo kao „činjenicu“, diferencijalnu tačku tog procesa, tako Badju razlikuje poeziju – poetizaciju onoga što prolazi i pesmu – mesto prolaska (Badiou, 2005, 29). Enigmatičnost takve poezije nije hermetizam (pesma se ne može dešifrovati, nije pisana po nekom kodu) već element jednog „imperativa dezobjektivizacije“ – postupka poništavanja predmeta, zaobilaženja, koji ne dozvoljava tumačenje (Badiou, 2005, 29). Čitalac treba da misli sa pesmom, a ne o pesmi. Pesma se obraća univerzalnoj sposobnosti mišljenja i stoga jeste univerzalna (Badiou, 2005, 31). Njena istinitost je u tome što misao usmerava ka nekonzistentnosti, ka onome što je neodredivo, nerazpoznatljivo, što se ne može indentifikovati, što je na nivou značenja nejasno. Pesma ne razlučuje, nego ostvaruje to što je nerazlučivo. Čitalac u stvari ne saznaje neku istinu, nego takoreći biva u istini, doživljava je, kada se „stavi na raspolaganje operacijama date pesme“ (Badiou, 2005, 34). Ovo bi moglo da znači da pesma, i svako drugo umetničko delo, u ravni ispravne, „samisleće“, recepcije, u jednoj mikro-situaciji, tako reći menja status – od „umetničke činjenice“ postaje događaj koji čitalac/čitaoci treba da potvrde svojom odlukom i daljim misaonim radom. Badjuovo stalno insistiranje na tome da pesma ne znači, sugerise jedno ovakvo performativno čitanje i prelaz sa semantike na pragmatiku iskaza.

Badju navedene pesnike razmatra s obzirom na „metod“ uz pomoć kojeg su doprineli stvaranju te istine, tj. s obzirom na njihov metod „dezobjektivizacije“, pri čemu smatra da su dva pola tog procesa Malarme i Rembo (Badiou, 1999, 76-77). Prvi sprovodi manjak – objekat se rastvara, rasplinjava, ali ne zato da bi njegovo mesto zauzelo pesnikovo Ja. Naprotiv, rastakanju predmeta odgovara obezličavanje subjekta. Drugi, naprotiv, implementira višak – predmet se istrže iz konteksta svog pojavljivanja i postaje zamenljiv bilo kojim. Pri tom se pesničko Ja, subjekat, umnožava, i sam postaje zamenljiv. Na taj način pesma dezorganizuje, podriva poredak onoga što je prisutno.

¹⁸ Badju navodi sledeće stihove: *Da ja znam da Zemlja, iz daleke noći / čudnovatu tajnu silnim bleskom toči.* (Malarme, 1985, 58)

Nasuprot Platonovom uverenju da poezija ostaje potčinjena neposrednom čulnom iskustvu, da ne dopire do inteligibilnog, „moderna poezija se identifikuje kao forma misli“ (Badiou, 2005, 20), kao samosvojna i samosvesna misao. Šta više, kao način mišljenja koji ne dozvoljava suprotstavljanje i razlikovanje čulnog i inteligibilnog, poezija se pokazala kao nužna, kao „*dužnost* mišljenja“ (Badiou, 2005, 20).¹⁹ U tom umnožavanju formi mišljenja koje se više ne daju podvesti pod jednu (Platonovu *dianoia*) superiornu i isključivu u svojoj pretenziji na istinu, trebalo bi da vidimo jedan od onih „intrafilozofskih efekata“ moderne poezije.

Poezija pritom nije podražavanje ili prikazivanje stvari koje postoje pre i izvan nje, niti je „čulna forma Ideje“, koja bi se takođe mogla misliti i nezavisno od konkretne pesme. „[Pesma] je skup operacija kroz koje ta misao misli sebe samu.“ (Badiou, 2005, 20) Stoga „pesničke figure“ (Malarneov Labud ili Remboov Hrist) nisu metafore. „One organizuju konzistentan **dispozitiv**²⁰ u kojem je uloga pesme da izgradi čulnu prezentaciju jednog režima misli: oduzimanje i izolovanje kod Malarneoa, prisustvo i prekid kod Remboa.“ (Badiou, 2005, 20)²¹ Pesma, dakle, ima svoj unutrašnji mehanizam. Različiti metodi rada u jeziku, različiti načini na koje se stvaraju nove mogućnosti korišćenja i reorganizovanja jezika, stvaranje „drugog“ jezika iz datog u jeziku i u njemu, jesu i novi načini poetskog mišljenja, koji diferenciraju istinu te poezije. Tim operacijama nastaje pesma koja je istovremeno i „neposredna akcija“, dakle intervencija, čin, i „jedan program mišljenja“. „Poezija stvara istinu iz mnoštva kao prisustva koje je dospelo do granica jezika. Drugim rečima poezija je pesma jezika kao mogućnosti da se stvori čist pojam onog „ima, nalazi se“ [il y a] brisanjem empirijske objektivnosti.“ (Badiou, 2005, 22)

Pozivajući se na Remboa (tj. na „alhemiju reči“), Badju poeziju opisuje kao svojevrsnu alhemiju – pesničko imenovanje tog prisustva koje je došlo do granica jezika, koje dakle do tada u jeziku nije postojalo, jeste sud za topljenje, retorta u kojoj se rastapa i referent reči i iskaza od kojih pesnik stvara pesmu.

¹⁹ Ovaj stav Badju izvlači iz Malarneove „Proze za Dezesenta“, mada se reč „dužnost“ ili „obaveza“ (devoir) izgubila u prevodu Kolje Mičovića, tj. postala je „put“ (Malarne, 1985, 50).

²⁰ Reč dispozitiv (*dispositif*) koja u francuskom ne označava samo sudsku odluku, nego i uređaj, aparat stekla je veliki značaj u francuskom poststrukturalizmu, zahvaljujući Fukou i njegovim nastavljacima. U našem prevodu *Istorije seksualnosti* (Fuko, 1978) termin je dosledno preveden kao „mehanizam“. S obzirom na to da Badju u istoj rečenici koristi još jedan prepoznatljivo fukoovski termin – režim – nije neverovatno da je u pitanju polemička referenca na Fukoove „režime istine“ koji se reprodukuju u svim sferama datog sistema – mehanizam pesme se, po Badjuu, ne uklapa u mehanizme proizvodjenja znanja.

²¹ Badju ovde koristi nešto drugačije izraze (nego u „Doba pesnika“) za određivanje specifičnosti postupaka Malarneoa i Remboa. Ovi izrazi potiču iz tekstova u kojima se Badju ovim pesnicima bavi detaljnije i ponaosob. V. Beleške prevodioca (Badiou, 2005, 144).

Zbog toga je taj drugi, pesnički jezik istovremeno i „imanentan i stvoren“. Sve navedeno govori u prilog tome da je istina poezije, kojom se Badju bavi, beskonačna moć jezika i imenovanja onog što se pojavljuje kada se svet misli izvan relacije subjekat – objekat saznanja. Međutim, nijedna istina nije sveobuhvatna – to i jeste uzrok mnoštvenosti istina. Pritom svaka pojedinačana istina ima sopstvenu prepreku, ono što je samo za tu istinu nemoguće, odnosno neimenljivo, neiskazivo, bezimeno („nemušto“, kako glasi naš prevod naslova Beketovog dela po kojem je Badju nazvao ovaj aspekt istine). Po tome je ta istina specifična i prepoznatljiva. To ne treba razumeti u tom smislu da filozofija određuje granice poezije i istine poezije. Naprotiv, u pitanju je još jedan „intrafilozofski efekat“ pesničke istine, prema kojoj ni jedan čin imenovanja nije totalan, jer ne može da u sebe uključi ono što ga omogućava, svoje (opet lakanovski) Stvarno. Poezija ne može da prikaže tu beskonačnost jezika na osnovu koje je uopšte moguća. Potvrdu za ovaj stav Badju nalazi i kod Malarmea i kod Remboa, mada bi se njegovom izjednačavanju stihova i (auto)poetičkih iskaza svakako moglo prigovoriti. Tako Malarmeovo isticanje sintakse kao garancije Badju, primera radi, čita kao iskaz kojim se potvrđuje nemogućnost da se u pesmi prezentuje sintaksa kao latentna moć jezika, putem koje se kontrast između prisustva i nestajanja čini pojmljivim (Badiou, 2005, 25). Slike kojima Rembo u pismima Demeniju i Izambaru ilustruje svoje čuveno „JA, to je neko drugi“ i „Ja prisustvujem procvatu svoje misli...“ (Rembo, 2004, 263, 265) po Badju su iskazi kojima Rembo svedoči o nemogućnosti da se dopre do izvora sopstvenih misli.

Dva su zaključka koja Badju izvlači iz svoje analize poezije. Prvi je da je svaki čin imenovanja događaja (kao nečeg što u isto vreme i nastaje i nestaje i za šta u jeziku ne postoji usvojena oznaka) u suštini poetski čin (Badiou, 2005, 26), jer je pokušaj da se u jeziku zadrži ono što nestaje, što prolazi. Drugi Badjuov zaključak jeste da „istina nikada ne može da otkrije značenje značenja, smisao smisla.“ (Badiou, 2005, 27) Ni jedno tumačenje ne može da dospe do značenja koje bi bilo osnova svih drugih značenja, na kojem bi se temeljila sama mogućnost značenja. Za razliku od Platona, s kojim je počeo ovu analizu, Badju poeziju smatra dobrodošlom upravo zato što pokazuje nemogućnost da se posebnost neke misli zameni nekom superiornijom mišlju kojoj bi ova prva bila predmet. S obzirom na to da ovi stavovi jesu elementi njegove teorije istine, možemo reći da u njegovoj filozofiji, pored istine poezije, postoji i poezija (ili

poetika) istine, da je čak poezija istinama neophodna (koliko i nauka, politika i ljubav).

Pojam istine kojim se Badju služi očigledno je vrlo komplikovan i kompleksan, pre svega zato što je istovremeno ontološki i epistemološki i (u poslednje vreme sve više) etički, i još izjednačen sa procesom nastajanja subjekta, čije postojanje je teško i pokazati i dokazati. Sigurno je da on pitanju o istinama u književnosti i umetnosti daje suštinski značaj, kroz afirmaciju veze koja se kroz radikalno inovativno stvaralaštvo ostvaruje sa samim bićem – mada ova veza samom umetniku, proročki posvećenom onome što je njegovu inovativnost i kreativnost isprovociralo i usmerilo u određenom pravcu, ostaje neznana - i kroz insistiranje na autonomiji umetničkog rada, koja svaku umetničku istinu čini nezamislivom i jedinstvenom. Njegov filozofski pristup umetnosti, pre svega poeziji, shvaćenoj kao izazov a ne kao predmet proučavanja i definisanja, svakako jeste jedan od inovativnih modaliteta dijaloga ovih dveju oblasti stvaralaštva, dijaloga koji se kroz delo niza Badjuovih savremenika – Liotara, Deleza, Deride, Laku-Labarta itd. uspostavio kao jedno od najbitnih obeležja savremene filozofije. Osobenost njegove filozofije (tačnije etike) stvaralaštva koja kreativnost ne vezuje za psihološke predispozicije i emocionalno-afektivna stanja, već je predstavlja kao dužnost i obavezu, podrazumeva i iz avangarde preuzet nalog umetnosti da bude jedan od činilaca bitnih promena, da učestvuje u stvaranju uvek novih svetova. Izdvajajući i radikalizujući nekoliko poetičkih aspekata jednog skupa pesnika, bez pretenzije da pojedinačna dela ili stvaralaštvo jednog autora opiše i/ili objasni van sfere sopstvenih filozofskih interesovanja, Badju dolazi i do etike neimenljivog,²² čime implicira i etičko-politički značaj umetnosti i tzv. estetskog obrazovanja. Transponivanjem tih aspekata, iz modernističke poezije ekstrahovanih aksioma, na plan (po)etike,²³ Badju prevazilazi očiglednu reduktivnost svojih, filozofskim interesima usmerenih, čitanja pojedinačnih književnih dela i cirkularnost interpretativnog modela ponuđenog u *Priručniku*....

²² Ovu svoju ideju Badju detaljnije objašnjava, povezujući je sa drugim aspektima svoje filozofije, u (Badiou, 2004).

²³ Kao pisac i umetnik, Badju zasniva i promoviše „afirmacionizam“ u svoja tri nacrta „Manifesta afirmacionističke umetnosti“.

Literatura:

- Aristotel. (1983). *O pjesničkom umjeću*. (Z. Dukat, prev.) Zagreb: August Cesarec.
- Badiou, A. (2005). *Being and Event*. (O. Feltham, Trans.) New York, London: Continuum.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of inaeesthetics*. (A. Toscano, Trans.) Standford, California: Standford University Press.
- Badiou, A. (2009). *Logics of Worlds: Being and Event, 2*. (A. Toscano, Trans.) New York: Continuum.
- Badiou, A. (1999). *Manifesto for Philosophy*. (N. Madarasz, Trans.) Albany: State University of New York Press.
- Badiou, A. (2004). *Theoretical Writtings*. (R. Brassier, & A. Toscano, Eds.) London, New York: Continuum.
- D'Agostino, F. B. (1976). Leibniz on Compossibility and Relational Predicates. *Philosophical Quarterly*, 26 (103), 125-138.
- During, E. (2010). Art. In A. Bartlett & J. Clemens (Eds.), *Alain Badiou: Key Concepts* (pp. 82-93). Durham: Acumen.
- Fuko, M. (1978). *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*, (J. Stakić, prev.), Beograd: Prosveta.
- Hallward, P. (2003). *Badiou: A Subject to Truth*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Kvas, K. (2011). *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Lacoue-Labarthe, N. J.-L. (1988). *The Literary Absolute: Theory of Literature in German Romanticism*. (P. A. Bernard, Trans.) State University of New York.
- Malarme, S. (1985). *Poezija*. (K. Mićević, Prev.) Beograd: Nolit.
- Rembo, A. (2004). *Sabrana poetska dela*. (N. Bertolino, Prev.) Beograd: Paidea.
- Tasić, V. (2010). Matematika, poezija, politika: ljubavi Alana Badjua. *Treći program* (145), 155-211.

Abstract

INTRODUCTION TO ALAIN BADIOU'S INAESTHETICS

This paper presents the philosophy of art of the contemporary French philosopher Alain Badiou. Badiou termed his own concept of art-philosophy relationship as "inaesthetics" and presented it through his whole opus, but mainly in the *Handbook of Inaesthetics*.

After a brief discussion on his ontology, which is necessary for understanding his terminology, both philosophical and mathematical, given that mathematics is the foundation of his whole philosophy, his arguments and his use of the concepts of subject, event, situation and truth, the paper analyses his main points and his conclusions from considering art as a procedure of Truth, given that there isn't really the Truth, but only truths. The paper asks what it means to define art as a procedure and each of many artistic truths as a generic set of 'configured' works made by 'faithful' and determined artists who only together, but not necessarily in cooperation, produce it.

If we summarize Badiou's philosophy of art presented in his introductory essay in his *Handbook of Inaesthetics* we get the following: in one of the arts or in one of the branches, genres, etc. of an art, which is at the time clearly defined and identifiable, a set of works appear. They are so radically different that there is no way of deciding even whether these works belong to art or not. Through different but unpredictable, even random, transformations of the initial set of works, a more extensive one occurs – a configuration. It is true (or, better, it is a truth) because it shows the difference between what is only present in a given situation, not belonging to anything, with anything connected, and what is really involved and represented in that situation, what is in one way or another structured with other of its elements. In that way, a configuration testifies to the Being whose only 'property' in Badiou's ontology is that it is multiple and without any positive attributes, a set of unrelated and mutually indifferent elements, pure inconsistency. What is more, the configuration is one truth also, because it is a set of methods for creating something new – in a unique and coherent manner – from that difference. The former should provide universality to that particular truth, and the latter is a guarantee of the plurality of truths.

The truth appears through permanent, but fully autonomous, revolutionizing of an art form. Then philosophy finds parallels and analogies of these art acts in science, politics, etc. Therefore, we must ask how to determine that a work of art belongs to a particular configuration and how to define the limits of that 'configuration', given that such groups are not self-evident and obvious. The only thing that Badiou's theses argue is that one particular set of works is the bearer of a truth, and that each work is a differential point of that truth. This circular explanation could not be used in practice, because it entails that a recognition of an artistic truth can be only an act of intuition, philosophical speculation, or simply decision. However, there is a conclusion which comes from the above – the most important one – that there is no unique artistic truth, but only specific truths that are gradually produced in different ways and in different artistic practices.

The third part of this paper deals with Badiou's essays about a particular set of poets and poems, i.e. about 'The Age of Poets', which is Badiou's Heideggerian term for the poetry of Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Mandelstam and Celan. The poetry Badiou talks about is poetry which, by its very emergence, 'cut through' the consistent and oriented set of representations of the epoch, i.e. it has created a 'space' for inconsistency or space inconsistent with the situation in which it was created. (The inconsistency is the only attribute of Being in Badiou's ontology, the only difference between the Being and a situation as a consistent multiple.) The main feature of this poetry, which sets it apart, is that it creates a new, non-cognitive, non-epistemological attitude toward the being, which abandons the categories of object and subject and abolishes the subject-object bond. The poetry in question succeeds in giving permanence to the moment of appearance or disappearance and in maintaining 'the thing' it shows in the state when it is really neither present nor absent, on "the verge of extinction" and undecidable. As he made distinction between art as a process and the work of art as a 'fact', the differential point of that process, Badiou distinguishes poetry – poetization of what passes, and a poem – a place of passage. Its truth is that it forces the thought moving toward inconsistency, toward what is undecidable, unrecognizable, which cannot be identified, which is unclear at the level of significance. A poem does not discern, but brings about what is indiscernible. The

reader does not, in fact, learn a truth, but it is, so to speak, passed on; he experiences it, co-thinking with the poem. In that way, we think, Badiou suggests eventness of a poem at the level of its reception. This kind of poetry and its specific truth, the truth that there is no sense of senses, no meaning above all other meaning, no superior thought of thoughts – considered as a truth of our time – Badiou made a cornerstone of his own philosophy, implementing it and transferring it on the ethical and practical level. Because of that, his readings of above mentioned poets are more valuable as poetics or po-ethics, than as an interpretative tool.

Key words: *Alain Badiou, inaesthetics, event, situation, subject, truth.*

Ispravka rukopisa dostavljena: 29. oktobar 2011.
Rad prihvaćen: 11. decembar 2010.