

ЈЕЗИЧКИ РАД:
ПРОИЗВОЂЕЊЕ ЕСТЕТСКЕ И
ФИНАНСИЈСКЕ ВРЕДНОСТИ

Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Апстракт: У овом раду анализира се како је процес финансијске квантификације језичког рада утицао на развој друштвене форме књижевности у капиталистичким друштвима. Методолошко полазиште рада је културни материјализам, на основу кога се устаљено схватање књижевне комуникације реинтерпретира у складу са објективним релацијама које је омогућавају. У складу са тиме анализира се однос језика и новца као општих еквивалената, појава језичке радне снаге, комодификација језика, успостављање употребне и разменске вредности у датом контексту, и појава књижевности као дискурса. Овим радом показује се како се модерно схватање књижевности успоставља почетком 19. века наспрам институција приватног језичког власништва, као специфичан облик језичког рада који није рад, те га је немогуће реално супсумирати под капитал, и чија конкретна димензија претендује на универзално важење, упркос чињеници да његови производи морају постати роба како би досегли јавност. Књижевност се зато све до средине 20. века јавља као стратегија отпора логици капиталистичке производње, која не може да опстане без њеног институционалног посредовања. Коначно, овим радом се показује како је дата ситуација била пресудна у обликовању језичких форми модерне књижевности као и мерила вредновања њене употребне вредности, која се успоставља као естетска вредност.

Кључне речи: језик, рад, вредност, капитал, супсумација, вишак, форма

1. Постављајући питање о односу естетске и финансијске вредности, покрећемо испитивање о начину на који се вредност успоставља на два различита нивоа, на нивоу квалитета и квантитета, односно, језиком марксистичке критике, на нивоу употребе и размене. Као што ћемо видети, прелазак из једног у друго није неки мистични процес који превазилази наше моћи разумевања, нити је реч о некаквом друштвеном скандалу, иако нам се често тако чини кад је реч о уметности. Свести вредност неког књижевног дела на његову цену и тираж већини љубитеља књижевности деловало би пре свега као показатељ лошег укуса или пак грешке у закључивању. Али привидна несразмерност датих категорија последица је комплексног историјског кретања у коме се њихов прелаз увек већ одиграо, па се отпор према њему као и разлози за његово одбацивање могу разумети као одређена „политика књижевности“¹ и уметности,

1 У есеју „Политика књижевности“ Жак Рансијер наводи: „Израз 'политика књижев-

односно као последица стратешких избора различитих генерација уметника и уметница у борби за место књижевности унутар заједнице, за своје место унутар књижевности, као и за то шта уопште заједница може да буде.

Преласку квалитета у квантитет Хегел у *Науци логики* посвећује неколико поглавља, сажимајући га у следећем исказу: „Квалитет је прва, непосредна одређеност; квантитет је одређеност која је за биће постала равнодушна, једна граница која исто тако није граница, биће за себе које је посве идентично са бићем-за-друго“ (Хегел 1976: 181). Обе ове категорије су према томе одређења бића и као такве припадају нечему што им је заједничко, што такође значи да између њих постоји битна релација. Сва бића подразумевају одређени квантитет, без обзира на њихову садржину, сва се утапају у неку квантитативну величину, коју деле и у којој су квалитативно индиферентна. Овако описана квантификација бића се, међутим, не одиграва само на онтолошком нивоу већ представља средишњи моменат економских релација које у модерном добу сачињавају оквир наше објективне стварности. У процесу размене, бића бивају квантификована у специфичном међуодносу који се не тиче директно њиховог онтолошког статуса, па тако сваки пут кад се запитамо о цени неке робе ми смо приморани да учествујемо у комплексном посредовању којим се појединачни предмет исказује одређеним квантитетом других предмета, а потом и квантитетом једне повлашћене робе (Маркс 1971: 65–66), у потпуности индиферентне према његовом садржају.

Управо се ова индиферентност јавља као средишњи проблем кад је уметничко дело у питању јер као што се по правилу инсистира, уметничка дела доносе обликовани садржај, дакле, одређени квалитет, одређену естетску вредност, па су по томе директно супротстављена квантификацији. Ипак, она као да не могу да је избегну, а могли бисмо говорити чак и о спектаклима квантификације, кад на пример нека сликарска платна досегну астрономске цене на аукцијама, чиме се наизглед њихов квалитет само дубље потврђује, иако на индиферентан, дакле, квантитативни начин. Тиме нам се поручује да је неко уметничко дело изузетно вредно, али остаје нејасно зашто.

Пре него што започнемо анализу, важно је да напоменемо и да ћемо се у овом раду бавити превасходно књижевношћу, будући да она има своју специфичну материју и форму (језик) те је зато њено место такође специфично (иако се дате границе у 20. и 21. веку често свесно урушавају). Тиме такође мислимо на чињеницу да је књижевност, захваљујући открићу штампе, постала прва у пуном смислу масовно репродукована уметност, ступајући у оно што Бенјамин

ности⁷ подразумева, дакле, да књижевност као књижевност учествује у прерасподели простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке“ (Рансијер 2008: 8).

назива „век техничке репродукције“ (Бенјамин 1974: 114). Књижевност је далеко пре него сликарство морала да изађе на крај са тзв. „пропадањем ауре“ (Бенјамин 1974: 120), и можда ју је управо то учинило значајном за развој уметности у целини.

Књижевност, дакле, пре него друге уметности улази у простор масовне производње, а штампане књиге по свему наликују на другу робу. Оне су унификоване, произведене „друштвено просечном радном снагом“ у „друштвено потребном радном времену“ (Маркс 1971: 44), са низом „делимичних радова“ (Маркс 1971: 252), који формирају једно целовито „радно тело“ (Маркс 1971: 257), зависне од мреже дистрибуције, друштвене потражње итд. Њихова разменска вредност, према томе, може да се одреди кроз прорачун трошкова постојаног и промењивог капитала, као и вишка вредности који овај ствара (Маркс 1971: 138–174). У овом опису, међутим, нема места за стваралачки процес којим писац производи текст, те може деловати да он није од велике важности за разумевање квантитативног вредновања књижевног дела. Кад се тврди да се „радна теорија вредности“ (Heinrich 2015: 51) не може применити на вредновање књижевног стваралаштва, као да се пориче могућност преласка употребне вредности књижевних дела у разменску, која се свакако одиграва.² И заиста, делује да постоји нешто изузетно у уметности што је чини непогодном за квантификацију.³ Ову изузетност, међутим, не можемо третирати као нешто саморазумљиво. Напротив, наш задатак јесте да сагледамо како и у којим околностима се она обликовала, али и како су ове околности припале њеном обликовању.

2 Хајнрих наводи као један од уобичајених приговора Марксовој теорији: „Постоје и производи рада (нпр. умјетничка дела) чија је размјенска вриједност потпуно неовисна о количини радног времена које је било потребно за њихову производњу“ (Heinrich 2015: 51).

3 О изузетности вредновања појединих роба у односу на уобичајену економску логику говори теоретичар уметности Дејв Бич, пратећи је код Смита и Рикарда: „Постоје одређена добра, наводи Смит, код којих је понуда увек мања од потражње. Смит као пример наводи да ‘одређени виногради у Француској са посебно добрим земљиштем’ редовно ‘производе мање од постојеће потражње’, због чега су цене вина далеко изнад природних... Ове неприродно високе цене су перманентне будући да су последица природне оскудице или природног монопола“ (Beech 2015: 65). Рикардо развија Смитову аргументацију закључујући да „робе имају монополистичку цену... само кад нема начина да се њихов квантитет увећа; па је према томе такмичење само на једној страни – међу купцима“ (Beech 2015: 74). Он посебно наглашава како је релевантна оскудност о којој је код Рикарда било речи превасходно она „која се не може савладати повећавањем квантитета понуде кроз рад“ (Beech 2015: 74). Бич зато закључује како Смит и други класични економисти успостављају економске законе „једним делом, тако што показују шта је изузето из њих, а уметност је један од средишњих изузетака. Економска изузетност уметности помаже им да дефинишу поље економије као друштвене науке“ (Beech 2015: 64). Дата аргументација се, међутим, може применити пре свега на визуелне уметности, и то само у мери у којој се она не може репродуковати, док у књижевности услед појаве штампе, више не постоји проблем „природног монопола“ на начин на који се овде описује. Осим тога, изузетност о којој реч и у визуелним уметностима и у књижевности почива на политици коју уметници и уметнице обликују кроз историјску борбу.

2. У капиталистичким друштвима Маркс запажа два битна модуса кретања вредности – у првом (схематски приказаном као P-H-P) произвођач робе производи одређену робу, продаје је и „новац се на крају претвара у робу која служи као употребна вредност“ (Маркс 1971: 118); у другом пак (H-P-H' у којој је $H' = H + \Delta H$) купује се само зато да би се поново продавало, али тако да се „на крају... из промета извлачи више новца но што је у почетку у њ било убачено“ (Маркс 1971: 120). Таква самооплођујућа вредност назива се капиталом, а друштва у којима је његово умножавање само себи сврха називају се капиталистичким. Робна производња у оваквим друштвима, према томе, „није усмјерена на задовољење потреба, него на оплодњу вриједности“ (Heinrich 2015: 89). Једина роба која може да произведе потребни „вишак вредности“ (ΔH) је радна снага (Маркс 1971: 131), што капиталисту приморава да је унајмљују од оних који су приморани да је продају, будући да не поседују ништа друго. Својим радом најамни радници стварају вишак вредности који капиталиста присваја и којим даље располаже у складу са императивима тржишне утакмице. Продајући своју радну снагу радници улазе у уговорни однос у коме капиталиста располаже временом, модусима испољавања и циљевима рада, на чему почива отуђење радника.

Све ово делује као да припада стварности бескрајно удаљеној од књижевног стваралаштва. Схема којом се оно најчешће показује на мање или више комплексан начин такође је тросложна, али уместо робе и новца, у њој налазимо сасвим човеколике фигуре: писац-дело-читалац. Уколико се бавимо теоријом књижевности, познато нам је да на месту писца и читаоца морамо препознати и њихове имплицитне и експлицитне фигуре које се јављају као функције текста, као и њихове историјске пандане који се налазе изван њега и који се након „смрти аутора“ ретко непосредно узимају у обзир. Али већ на првом кораку, сасвим је очигледно да наведени низ не исказује објективне релације које се успостављају међу његовим члановима, као и да не препознаје улоге које су они приморани да играју како би у њему уопште учествовали.

Да би неки текст досегао читаоце он мора да прође кроз низ метаморфоза, од којих је средишња његово фиксирање у штампаном облику (нећемо коментарисати електронско издаваштво будући да оно доноси низ нових проблема). Али да би било који текст био штампан, он мора да напусти свој „рукописни“ облик, што значи да писац мора да свој текст испоручи некоме ко је способан да га трансформише у штампани облик. И ова тачка се традиционално уочава као место уласка књижевног стваралаштва у релације капиталистичке производње.⁴ Маркс тако наводи:

⁴ Бич наводи: „Уметност не сусреће капитал током продукције већ кроз тржишне системе дистрибуције, што нам показује да је уметност економски изузетна“ (Beech 2015: 21).

На пример Милтон, који је написао *Изјубљени рај* и добио за то пет фунти стерлинга, био је *нејроизводан радник*. Напротив, писац који ради за свога издавача *јроизводан је радник*. Милтон је произвео *Изјубљени рај* из истог разлога из којег свилена буба производи свилу. Било је то делање *његове* природе. Он је касније продао тај производ за пет фунти стерлинга [и постао продавац]. Али лајпцишки књижевни пролетер који под управом свог књижара фабрикује књиге (на пример приручнике економије), *јроизводан је радник*; јер, његова производња је унапред подређена капиталу и врши се само ради његовог оплођавања (Маркс 1969: 306).

Књижевник који је пре тога стварао само квалитет, употребну вредност која није вођена произвођењем вишка вредности, приморан је да заузме позицију продавца и да се према своме тексту односи као према роби, што такође значи да у релацији продаје преузима улогу некога ко је *равнодушан јрема његовој ујојреди* (иначе не би га продавао),⁵ све док текст успева да се кроз размену потврди као друштвена употребна вредност, будући да се „новац... налази у туђем џепу. Да би га оданде извукла, мора роба пре свега бити употребна вредност за власника новца, дакле рад утрошен на њу мора бити утрошен у облику корисном по друштво“ (Маркс 1971: 90). Ова економска релација доводи нас без превише околишања до „смрти аутора“, будући да након продаје он више нема никакав посебан ауторитет над начином на који ће се његов текст користити, што текст доводи у позицију „говора сирочета“, како то наводи Жак Рансијер.⁶ Али ово је само први корак јер писац не продаје текст читаоцу већ посреднику, капиталисти (издавачу), који текст штампа и дистрибуира читаоцима, који да би уопште ступили у племениту позицију читалаца морају прво да се појаве као власници новца, односно као купци. Релација између писца и издавача је према томе изузетно значајна у процесу оспољавања вредности текста у његову разменску вредност, као и за структурни статус књижевника и књижевности у заједници.

3. Да ли је необично то што се језик може комодификовати, будући да није нека ствар којом располажемо, нити предмет који производимо обликовањем природне датости? Једноставан одговор

5 Николас Браун детаљно описује ову релацију: „Али са становишта власника робе... његова роба има само један битан квалитет, а то је само одсуство квалитета: што значи, своју квалитативну једнакост са осталом робом: сопствену размењивост... Квалитет, употребна вредност, тиче га се као купца: у супротном не би био заинтересован за куповину. Квалитет га се, међутим, не тиче уопште као продавца: иначе не би био заинтересован за продају“ (Браун 2015: 481–482).

6 Објашњавајући идеју „немог говора“ као парадигме модерне књижевности Рансијер наводи како књижевност постаје „говор сирочета лишен ауторитета живог говора, тј. говора господара: могућности да се 'брани', да одговара када је питана... Такође, ова немошћ чини писмо превише говорљивим. Будући да није усмерено оцем, који је способан да препозна исправан начин који доноси плодове, писани говор лута неусмерено“ (Rancière 2011: 93).

био би негативан. Да би нешто било роба није потребно да буде материјални предмет већ просто да се размењује (Heinrich 2015: 52). А језик се оспољава у својој разменској вредности у нашим друштвима на мноштво начина, у говорништву (мотивационом, политичком), психотерапији, држању наставе, писању новинских чланака, рекламних слогана, сценарија, текстова за популарну музику итд. Језик, дакле, без обзира на начин посредовања (вербално, штампано, електронски), као релација која се међу људима успоставља, очигледно подлеже комодификацији.

Али као што запажа Феручо Роси-Ланди, будући да „речи и поруке не постоје у природи, јер их производе људи, одмах може да се закључи да су... производи рада“ (Роси-Ланди 1981: 80). Рад којим се производи језик, језички рад, простире се према томе далеко шире од било ког облика наплаћивања наше језичке способности и представља сам основ на коме почива људски језик као такав, а врше га „обично сви говорници и слушаоци“ (Роси-Ланди 1981: 91). Производећи речи и поруке, људи „производе конкретну друштвену стварност“ (Роси-Ланди 1981: 82), тако да су у историјском процесу развоја језика нужно представљене „опште форме обликовања друштва, то јест суштински односи рада и производње“ (Роси-Ланди 1981: 90).

Као што све у размени може задобити свој монетарни облик, тако и у људском саобраћању све може задобити свој језички израз, па новац и језик представљају два типа *ојшћих еквивалената*, квантитативни и квалитативни. Комодификовањем језичког рада, међутим, језик прелази у новац, квалитет у квантитет, па видимо да један општи еквивалент може да изрази други. А као што језик прелази у новац, и новац може задобити свој језички израз, нпр. у различитим видовима рекламе или политичких говора који заступају интересе капитала. Језик и новац, који функционишу према принципу размене (означитељ-означено, новац-роба), и сами могу да се међусобно размењују.

У том смислу књижевни језички рад представља само један конкретан облик језичког рада, чија вредност се такође може финансијски изразити. Притом је важно уочити два битна нивоа комодификације: институцију ауторства и „приватну језичку својину“ (Роси-Ланди 1981: 270). Једино зато што као аутори можемо да полагамо право власништва над одређеним низом исказа у могућности смо да их наплатимо, односно да нашу способност говора издамо у најам као облик *језичке радне снаге*. Институција аутора једна је од основних претпоставки постојања књижевног језичког рада у модерном смислу те речи. Она у различитим облицима постоји дакако хиљадама година, али се њена улога временом мења, у зависности од типа дискурса и од заједнице у којој се јавља. Као потврда истинитости, употребљавана је у научним текстовима у антици и средњем веку, кад из истог разлога наилазимо

на бројне псеудонимне текстове, док се у другим облицима говора кретала од анонимности, до ауторства у пуном смислу те речи.⁷

Током 18. века ауторство је још увек релативно слабо законски регулисано, па стога можемо да видимо да писци попут Дефоа, Русоа, Волтера, Гетеа и многих других нису успевали да заштите своје комерцијално успешне текстове⁸ од неауторизованог објављивања,⁹ а тиме ни да наплате свој језички рад на начин на који се до данас чини. Драмски писци све до краја 18. века нису имали обичај да текстове штампају управо да би спречили ривалске позоришне трупе да изводе њихове комаде.¹⁰ Правни оквир којим се релација власништва над текстом потврђује јавља се, као што Фуко показује, тек на прелазу из 18. у 19. век, као последица потребе да се ауторима припише кривична одговорност.¹¹ Ступањем на снагу нових закона

⁷ *Јеванђеља* су на пример писана анонимно, да би касније била приписана апостолима; *Робинсон Крусо* (1719) и *Гуливерова путовања* (1726) објављени су псеудонимно, будући да се у оба романа тврди како су приповедачи истовремено и аутори, док су *Јади младој Вершера* (1774) првобитно објављени анонимно.

⁸ Кад су у Француској, у доба класицизма, наводи Дејвид Кауард, „песници и романописци продавали рукописе, издавачи би добијали трајна права и накнадне исплате за нова издања скоро да нису постојале“ (Coward 2002: 80). Да оваква релација није гарантовала профит ни издавачима показује Томас Кејмер кад тврди како је Дефоов оригинални издавач *Робинсона Крусоа* (1719) Вилијем Тејлор „посегнуо за судовима како би одбранио своја ауторска права... Али су бројни други издавачи зарадили на њему без икакве дозволе или надокнаде. Поред стандардних ауторизованих даблинских издања, објављено је неколико пиратских и скраћених (укључујући и ретко издање, препуно грешака, *Животи, и необичне изненађујуће авантуре Робинсона Крусоа*), док су јефтина, поједностављена издања штампана за писмену сиротињу“ (Кејмер 2017: н.п.). Роман *Јади младој Вершера*, који је прославио Гетеа и који је био прави европски бестселер, „услед одсуства ефективних ауторских права, значило је да је већи део профита отишао илегалним издавачима и пиратизованим издањима. Прво издање овог романа које је именовало Гетеа као аутора било је и само неауторизовани ‘први том’ Гетеових дела, кога је одштампао Кристијан Химбург у Берлину 1775 – оригинално издање из 1774. које је објавио Вајганд у Лајпцигу било је анонимно“ (Duncan 2005: 1-2).

⁹ Лери Шинер пише: „Живети од продаје рукописа директно штампарима било је готово немогуће због веома малог тржишта књига и непостојања ауторских права“ (Шинер 2007: 66).

¹⁰ Дејвид Кауард јасно показује да су у Француској у доба класицизма, „комаде... куповале позоришне трупе, заједно са монополом на њихово извођење, а позоришни управитељи ретко су дозвољавали да се штампају како их не би учинили доступним ривалским трупам“ (Coward 2002: 80). Лери Шинер такође наводи да „Шекспирове драме нису биле коначни текстови или ‘уметничка дела’ у данашњем смислу већ променљиви рукописи који су се стално преправљали за јавно извођење... Већину Шекспирових комада које су завршиле у штампи није он припремао за објављивање већ их је штампала његова група, *Дружина лорда Чејмберлена*, или су то чинили пирати који су их записивали по сећању“ (Шинер 2007: 67).

¹¹ Фуко наводи: „Треба такође истаћи да је, историјски гледано, ово својство било секундарно у односу на оно својство које би се могло назвати кажњивим присвајањем. Текстови, књиге и говори почели су да стварно имају ауторе (који нису митске личности, нити велике свете фигуре) у мери у којој би аутор могао бити кажњен, односно у мери у којој су говори могли бити преступнички“ (Fuko 2012: 105).

о ауторском праву текст је формиран као „специфичан и неутуђиви производ писца“ (Brouillette 2007: 46), омогућавајући му да своју позицију на тржишту заштити од конкуренције и да свој рад ипак наплати. Потписујући свој текст, писац прави неку врсту друштвеног уговора са тржиштем, које му за узврат може обезбедити друштвено признање и материјалну егзистенцију.

Историја институције ауторства, међутим, припада ширем комплексу стварања приватне језичке својине. Како нам Роси-Ланди показује, она представља „чин запоседања, од стране једне привилеговане друштвене групе, дела једног јавног и друштвеног добра“ (Роси-Ланди 1981: 272). У том смислу, капиталисти полажу право власништва над језиком „контролисањем кодова... контролисањем канала, то јест модалитета оптицаја порука... контролисањем модалитета декодирања и тумачења“ (Роси-Ланди 1981: 273). Институција ауторства у складу са тим представља само један начин да се језички радници уговорном релацијом вежу за власнике средстава за репродуковање и друштвено вредновање текста и да се подреде њиховим интересима.

Претпоставке стварања ове дискурзивне мреже су, између осталог, „литеризација“ и „литераризација“ језика (Beecroft 2015: н.п.),¹² појава „тискарног капитализма“ (Anderson 1998: 77), оснивање школа, универзитета и академија, покретање часописа, појава читалачке јавности, централизација државне администрације којом би се одређени језик, са свим његовим нормама и ограничењима, могао наметати и преко великих територија и популација (Anderson 1998: 73–82), и чији би се оптицај посредством наведених институција могао надzirати и контролисати (Фуко 2007: 8).¹³ Видимо да је кретање штампаног језика истовремено омогућено и ограничено успостављањем државне регулације и приватних ентитета унутар чије мреже се књижевност тек може појавити на начин на који је данас препознајемо. Стварањем ове мреже истовремено се одиграва процес подређивања једног општег еквивалента – језика, другом општем еквиваленту – новцу, односно процес супсумирања језика под капитал.

Капитал, међутим, не може да запоседне језик у његовој целости јер је мрежа коју формира као и сваки други облик „пребројавања”

12 Литеризација је „процес којим се језик преноси у писмо“ (Beecroft 2015: н.п.), док је литераризација „испољавање датог језика у домену књижевности... стандардизација ортографије и дикције, стабилизовање граматичких правила, успостављање жанровских конвенција, акумулирање књижевног престижа кроз формирање књижевне традиције“ (Beecroft 2015: н.п.). Ова два процеса нису нужно истовремени, а први може постојати без другог.

13 У *Поретку дискурса* Фуко наводи: „У сваком се друштву продукција дискурса у исти мах контролише, селекује, организује и расподељује, и то извесним поступцима чија је улога да укроте моћи и опасности дискурса, да овладају његовим непредвидљивим догађајима, да избегну његову тешку и опасну материјалност“ (Фуко, 2007: 8).

делова' заједнице ... увек погрешно пребројавање, дупло бројање или забројавање" (Rancière 1999: 6). То значи да сам процес супсумације производи несводиви језички *вишак*, на коме он почива и од кога, у домену језика, зависи. Овај језички вишак је бескрајно хетероген и контрадикторан будући да су њиме, у различитим временским и просторним тачкама, обухваћени античко, средњовековно, ренесансно и класицистичко стваралаштво, религијски текстови, филозофија, вербални фолклор, највећи део форми свакодневног говора, као и сви остали некомодификовани облици језичког понашања. Сам по себи он још увек није књижевност, иако у њему очигледно можемо да препознамо бројне текстове које данас сматрамо књижевним, али који у време свог настанка нису тако схватани (нпр. Сервантесов *Дон Кихот* или *Гарјанђуа* и *Панђајруел* Франсоа Раблеа).¹⁴ У овој језичкој спољашњости такође налазимо бројне поетичке фрагменте који ће послужити као ослонци у постепеном формирању модерног књижевног дискурса. Није, дакле, реч о томе да модерна књижевност настаје на прелазу из 18. у 19. век враћајући се одређеним узорима који су у претходном периоду заборављени већ о новој формализацији разумевања постојећих текстова, као и усклађивању нових текстова, у мањој или већој мери и, поступно, са новом формализацијом.¹⁵

Књижевност зато није просто остатак премодерних језичких форми унутар мреже капитала већ нешто радикално ново, управо зато што се као таква може конституисати тек овом релацијом и унутар које се премодерно јавља само као један од многобројних амблема.¹⁶ Историја модерне књижевности историја је различитих облика формализације тог вишка.

4. Урушавањем патронаже и окретањем писаца масовном тржишту, чије захтеве током 18. века често заступају и издавачи и књижевници (тако су на пример Дефо, Волтер и Гете писци „бестселера“), одиграва се прелаз из класицистичке у модерну књижевност. Захваљујући институцији ауторства постаје могуће „реално супсумирање“ језичке радне снаге под капитал, тако да се језички рад-

14 Рансијер наводи поводом ренесансне књижевности: „У том контексту, романи су могли бити читани ради забаве, али нису узимани за озбиљну уметност. А Шекспирови комади посматрани су као облик примитивне уметности. Насупрот томе, облици и аутори које је репрезентативни режим искључио или послао на маргину, сматрали су се претечама у време романтизма и немачког идеализма, што такође подразумева да је Раблеу или Сервантесу придата филозофска озбиљност коју они сами можда не би потраживали“ (Рансијер 2015, 256).

15 Реч је дакле о томе да се непрестаним инсистирањем на принципу новости или традицији новог прикрива новост саме традиције која почива на „одлуци да се реинтерпретира шта чини уметност и шта уметност чини“ (Rancière 2004: 25).

16 Неки од тих амблема су и ХердEROVA народна књижевност, НОВАЛИSOVA средњовековна хришћанска Европа, Хелдерлинова Грчка, али и Елиотов оријентализам *Пусије земље* итд.

ни процес „разликује... у потпуности, од организације и структуре преткапиталистичког радног процеса“ (Heinrich 2015: 118).¹⁷ У овом процесу стварају се Марксови „књижевни пролетери“, али и већина језичких занимања која смо поменули спадају у ову категорију. Као и сви слободни радници, и језички радници ослобођени су од сваког поседа, осим своје радне снаге, коју су онда приморани да издају у најам. Захваљујући томе, форма и садржина њиховог писања се мења како би се у потпуности ускладила са захтевима послодаваца, издавача, продуцента, купаца и сл., а они стварају вишак вредности који капиталисти присвајају, чиме их можемо окарактерисати као типичне производне раднике. Вредност њиховог рада се истовремено може одредити друштвено потребним радним временом, као и ценом репродукције радне снаге. Књижевници у ужем смислу, као они који стварају уметничку књижевност, *изузимају* се из ове логике.

Књижевни језички рад се, на начин како га данас разумевамо, успоставља управо кроз процес диференцирања у односу на рад у раном индустријском капитализму. Он се пре свега јавља као непроизводни рад, што значи да књижевници не стварају вишак вредности за капиталисту, будући да не продају своју језичку радну снагу већ превасходно производе свог рада, текстове. Ова разлика није „природна“ или саморазумљива већ је последица бројних гестова појединачних писаца и група писаца, као и стварања одређене политике књижевности. Тако, на пример, писци романа пре 19. века често нису препознавани као уметници за разлику од лирских и драмских песника, а њихова усмереност на комерцијални успех била је неупитна, због чега су често били нападани.¹⁸ Њихово накнадно укључивање у књижевност сведочи нам о супстанцијалној индиферентности језичког рада без обзира на то да ли се спроводи изван или унутар граница приватног језичког власништва.

Иако су непроизводни радници, књижевници не остају замрзнути у преткапиталистичком облику производње, као занатлије

17 Одређене карактеристике робно оријентисаних наратива можемо пратити још од 17. века, кад се нпр. серијализација појављује у прозној форми, било као низ (ауторизованих или неауторизованих) романа, било у часописима (посебно током 19. века). Први модерни роман, Сервантесов *Дон Кихот*, изашао је у два дела (1605, 1615), *Робинсон Крузо* (1719) имао је два наставака, *Нове авантуре Робинсона Крузоа* (1719) и *Озбиљне мисли током животоа и авантура Робинсона Крузоа: са његовом визијом анђелској свети* (1720), а Балзакова *Људска комедија* осмишљена је као мрежа наратива који се преплићу. *Рај* и *мир* објављиван је првобитно у наставцима, у часопису *Руски весник*, од 1865. до 1867. године.

18 Томас Кејмер истиче поводом *Робинсона Крузоа*: „Али најраније реакције ... истичу пре свега скандал масовне популарности, као да је његов тираж материјализовао све анксиозности поводом надолазеће пропасти услед културне демократизације, које ће доминирати сатиричним текстовима овог периода, од Свифтове *Приче о дурећу* до Поупове *Дунсијаде* ... Нудећи ниске ужитке широким читалачким масама, од вулгарне религиозности до сензационалних авантура, роман је био комерцијални успех коме су завидели, али који скоро нигде нису хвалили“ (Кејмер 2017: н.п.).

које би своје производе продавали директно купцима већ између њих и купаца искрсава нужни посредник – издавач. Ова чињеница је довољан показатељ да упркос томе што наступају из језичке „спољашњости“ у односу на капитал, нису ослобођени од партиципирања у капиталистичкој машинерији, као и да стваралаштво није спољашње у односу на квантификацију радне снаге и вредновање језичког рада већ је просто задржано у специфичном облику супсумације под капитал који Маркс назива *формалним*.¹⁹

То значи да се унутрашња логика књижевног стваралаштва изумима²⁰ из капиталистичких модуса производње, али да се њени производи ипак на крају морају пласирати до купаца путем тржишта, односно морају задобити свој робни облик и разменску вредност. Тако делује да капитал зна само како да присвоји апсолутни, али не и релативни вишак вредности, односно да наплати производе стваралаштва, да присвоји вишак вредности који се штампањем и продајом текста може створити, али не и да интервенише у самом процесу њиховог настанака како би повећао ефикасност самог писања својим устаљеним методама (продужетак радног дана, увођење машина, дисциплиновање радне снаге, обарање цене живљења итд).

Књижевни језички рад се успоставља као спољашњост у односу на капитал, који овај није способан да супсумира, али чијим производима неометано барата. Захваљујући томе капитал сопствену спољашњост ипак непрестано реинтегрише, стварајући тако нове облике вишка, па се и граница његове спољашњости показује као арбитрарана и исторична. То значи да се облици писања са једне и друге стране ове границе не разликују на супстанцијалан начин, односно да исти поступци, мотиви и фигуре могу да мигрирају са једне стране на другу и обрнуто. На основу ове границе, међутим, разлика производног и непроизводног језичког рада постаје разлика између неуметничког и уметничког писања,²¹ артикулишући се као битан момент у историјском развоју саморазумевања модерног стваралаштва.

19 Хајнрих објашњава: „Ако се неки постојећи радни процес, такав какав јест, подреди капиталу, Маркс то назива формалном супсумацијом рада капиталу. Једина разлика у односу на преткапиталистичко стање јест да радник или радница више не ради за себе, него за капиталисту. Капиталистички однос присиле очитује се само у томе да радник ради дуже него што би морао да ради само за властити опстанак, и да притом створени вишак вриједности присваја капиталист. На темељу формалне супсумације могућа је само производња апсолутног вишка вредности“ (Heinrich 2015: 118).

20 Књижевност (и уметност уопште) тако може почети да се разумева и кроз *релацију изузетка* (Агамбен) у односу на капитал, што код Бадју постаје један од три принципа савремене уметности: „Постоји императив последице, логички императив, онај који припада математици бића. Постоји императив изненадности, реалног, императив изузетка. И постоји императив уздизања, императив симбола, раздаљине“ (Бадју 2012: 21). Значајно је, међутим, приметити да за Бадју ова изузетност није саморазумљива већ постављена као захтев и као политика уметности.

21 У непроизводни језички рад спада и низ других облика писања, попут филозофије, религије, друштвених наука итд.

Друштвена форма у којој се књижевност појављује у капитализму, према томе, није индиферентна ни према материји и форми појединачних уметничких дела ни према конкретном уметничком раду. Посредовање којим се успоставља прелазак из квалитета у квантитет, из употребе у размену није просто процес којим текст мења своју материјалну фиксираност, па из непоновљивог рукописа постаје бескрајно репродукована књига већ овај прелазак има своје последице по сам текст, саму форму рада и производа рада, као што је то случај и другде у капитализму, само што је сада ова релација у извесном смислу изврнута на своје наличје. Прелазак из квалитета у квантитет на нивоу друштвене стварности није, дакле, равнодушно одређивање бића, као што смо то видели код Хегела већ интервенција у самом бићу које се квантификује. Иако књижевно стваралаштво зато пориче свој статус у мрежи капиталистичке производње, оно никада не може да га порекне до краја, будући да од њега зависи као друштвена чињеница. На овом месту, дакле, ескалира сукоб између естетске и финансијске вредности, будући да текст не може да се оспоји као употреба без размене, али да истовремено одбија да допусти размени да над њиме у потпуности овлада.

5. Као што видимо, језик представља континуирану територију унутар које се политичким и економским инструментима намећу доминантне форме саобраћања, што такође значи доминантне форме друштвености. Захваљујући процесу експанзије капитала, језички вишак се непрестано изнова ствара и ограничава на различите начине, а са њиме и основ уписивања разлике књижевног језичког рада од уобичајеног језичког рада. У историјском смислу за првобитно формализовање ове разлике значајан је читав низ аутора попут Русоа, Дидроа, Колриџа, Вордсворта, Китса, Шелија, Гетеа, Канта, Шилера, Новалиса, Хелдерлина, Шелинга, Хегела и других.

Посебно занимљиви у нашем контексту су свакако Кант и Шилер. Захваљујући Кантовој анализи изложеној у *Критици моћи суђења* уметност се ослобађа производње вођене апропријацијом вишка вредности, док Шилер у *Писмима о естетском образовању човека* показује да се уметничко стварање може схватити као парадигматски пример оспољавања људске суштине уопште. Носилац суда укуса формира се као субјект који превазилази конкретни садржај сопствене субјективности, усклађујући се са заједничком чулношћу, тако што се препушта слободној игри спознајних моћи, чулности и разума, на нивоу уобразиље, која је њихова додирна тачка. Творевине уметности које изазивају ову игру представљају простор ишчезавања разлике између природне нужности и слободе духа, материје и форме, а тиме и укидање њиховог хијерархијског односа. За Шилера се тиме отвара пут ка „једнакости чија се директна материјализација показала немогућом у Француској револуцији“ (Rancière 2004: 27).

Последице овог схватања²² су многобројне и комплексне, и оне представљају прву свеобухватну формализацију језичког вишка, на основу које се обликује „политика књижевности“ која је релевантна до данас. Уколико уметност треба да се схвати као „слободна игра“ (Кант 1975: 130; Шилер 2008: 231), она не може бити контролисано произвођење одређене употребне вредности, али се зато успоставља као производ у коме сама та игра постаје употребна вредност. Уколико уметничко дело изазива „опште допадање без појма“ (Кант 1975: 108), његова форма се не може унапред задати, што значи да се ни његова производња не може униформисати, упркос томе што се накнадно може масовно репродуковати. Његова поетичка аномија постаће временом сама форма модерне књижевности. Како уметност има „чисту форму сврховитости“ (Кант 1975: 110), ни капиталиста, ни уметник не могу унапред да одреде њен садржај, односно уметнички процес мора бити ослобођен владавине рационалне воље вођене конкретним циљевима. У вези са тим, „допадање без икаквог интереса“ (Кант 1975: 101) очигледно имплицира и економску безинтересност, односно ослобођеност од интереса за монетизацијом употребне вредности дела, или успостављањем профита као сврхом његовог произвођења. Стварању се зато не може наметнути фабричка организација, продужетак радног дана не увећава произвођење вишка вредности, увођење нове технологије у производњу нема неког посебног значаја, а кооперација не доводи до повећања продуктивности.²³ Сви ови принципи важе подједнако за капиталисту и за уметника, односно они припадају самом модусу уметничке производње којима њени произвођачи морају да се руководе уколико желе да буду уметници, због чега они одређују друштвену видљивост уметности као праксе.

Коначно, посебно значајан момент у овој аргументацији је субјективна универзалност²⁴ која се везује за естетски суд будући да се у њему остварује прелаз са појединачног на опште²⁵, али тако што

22 Иако се Кантова аргументација односи пре свега на просуђивање природно лепог, она је током романтизма примењена на уметност уопште и зато нам може послужити као битан референтни оквир.

23 Усамљени геније романтизма није, међутим, увек био модел уметника; тако, на пример, у ренесанси, „уобичајен поступак за добијање нове драме био је такав да трупа напише скицу заплета, затим подели чинове различитим писцима који би их довршили; процењује се да је најмање половина елизабетанских драма била заједнички рад, а сам Шекспир је учествовао у неколико таквих подухвата“ (Шинер 2007: 67).

24 Кант пише: „Пре свега, морамо се потпуно уверити у ово: да се судом укуса (о лепоме) захтева од свакога да му се један предмет допада а да се при томе ипак то допадање не заснива на неком појму (јер тада би оно представљало оно што је добро)“ (Кант 1975: 103). Ово га управо раздваја од моралног суда, који мора да води рачуна о предмету или околностима у којима се доноси, што значи у односу на појам о ономе о чему се суди.

25 Ово је сасвим супротно „затвореној поезији“ ренесансе, која је подразумевала списе „који су у рукопису кружили међу пријатељима и познаницима који су могли да

се уметничко дело ослобађа посредовања које подразумева и комодификацију. Уметничко дело би требало да може да изазове опште допадање које није руковођено интересом или појмом, што значи да је могуће извршити интервенцију у конструкцији „заједничке чулности“ [*sensus communis*] (Кант 1975: 126) заобилазећи релацију квантификације, чак и ако се дата интервенција одиграва посредством ове квантификације. На тај начин се отвара простор за стварање друштвене употребне вредности која не би била руковођена конкретном тржишном потражњом и „контаминирана“ конкретним околностима у којима би се испољавала (интересом, афектима, нагонима) већ самом структуром људске субјективности организоване у заједницу. Све то, коначно, значи да уметничка дела не могу да се производе као роба, иако накнадно могу/морају то да постану.

Књижевност тако постаје једно од имена језичког вишка који је наводно немогуће интегрисати у капиталистички модус производње. Књижевни језички рад зато постаје стратегија отпора супсумацији читаве људске стварности, а не само језичког рада, под капитал, будући да брани језик као место на коме се артикулишу нове форме заједништва. Овако нешто видљиво је већ код Шилера у његовој концепцији „естетског стања“ (Шилер 2008: 231), у коме естетски привид који се успоставља према принципима слободне игре спознајних моћи структурира само људско постојање, у његовом највишем изразу: „Човек се игра само онда када је у пуном значењу речи човек, и он је само онда човек када се игра“ (Шилер 1967: 168). Књижевни језички рад је према томе паралелан са другим облицима деловања који долазе са места суплементарности.

6. Начин на који романтичарска политика успоставља почело разликовања књижевности и некњижевности суштински је амбивалентан будући да се њоме не пружа никаква садржинска делинеација, нити формална прескрипција већ се само успоставља празна форма (зато у њој истовремено опстају и реакционарни и еманципаторски садржаји). Модерна књижевност, дакле, почиње као облик језичког рада у коме се не може унапред одредити супстанцијална разлика између уметничког и неуметничког говора него се она увек изнова уписује. Спровођење ове разлике стога није било нити је могло постати саморазумљиво. Да би се она оспољила, сами језички радници су пре свега морали да је спроведу у конкретним текстовима, и да је као такву наметну као друштвено потребни облик књижевног рада.

Дато разграничавање тиче се поделе на „конкретни“ и „апстрактни“ рад будући да је први одговоран за употребну, а други за разменску вредност робе (Маркс 1971: 57–58). Разноликост конкретног рада у капитализму постаје ирелевантна за одређивање његове

уносе измене или да додају понешто пре него што их проследи даље, али нису планирани за штампу где би свако могао да упре у њих прстом на полици“ (Шинер 2007: 66).

вредности, али полазећи од субјективне универзалности уметности, сами књижевници успостављају управо конкретну артикулацију одређеног књижевног текста као пресудну за његово вредновање. Зато индивидуални стил аутора као „апсолутни начин да се ствари опажају“ (Флобер цит. у Бурдије 2003: 157) постаје „сам принцип уметности“ (Rancière 2011: 50). Књижевник сада у језику ствара непоновљиву констелацију исказа који се опира друштвено просечном говору. Будући да језик и капитал истовремено структурирају друштвену стварност, говор који долази са позиција суплементарности, инсистирајући на универзалном значају своје конкретне обличености, нарушава приватизовани језички простор, који је производ апстрактног језичког рада.

Као последицу овог процеса Рансијер види изокретање читавог система класицистичке репрезентације,²⁶ па сада место фикције преузима сам језик; уместо жанровске хијерархије представљања, имамо једнакост свих представљених предмета; уместо принципа примерности стила, наступа његова индиферентност; уместо идеала говорништва, долази модел писма (Rancière 2011: 50).²⁷ У модерној књижевности сведоци смо *раскида са одређеним сисџемом њочела* чиме текст бива осуђен на лутање међу контрадикторним принципима, који не могу да се до краја испуне. Захваљујући томе постају могуће као уметничке чињенице: романтичарско мешање жанрова, слободни стих и песма у прози, преплитање различитих уметности, колаж, перформанс, *readymade*, фотографија, филм итд. Језик се ослобађа подређености представи идеалне радње и идентификује са чулном стварношћу која више не може да оствари стабилно значење. Двосмисленост у схватању чулности (истовремена немост и говор) омогућиће двосмисленост књижевности (аутономија и хетерономија) у њеном односу према подели чулности.

Вредност конкретног књижевног језичког рада у овом смислу појављује се као истовремено несводива на друштвено просечни рад, али је стога и друштвено непроцењива. Симптоматичан исказ у коме се сажима ова контрадикција налазимо код Флобера: „Ми смо скупе занатлије. Дакле, нико није довољно богат да би нас платио. Кад човек жели да заради новац треба да се бави новинарством, да пише фељтоне или позоришне комаде“ (Флобер, цит. у Бурдије 2003: 73). Позиција у којој се књижевни језички радници нашли након уписивања разлике у односу на слободне раднике није била лакша

26 За детаљну анализу Рансијеровог схватања „естетског режима уметности“ видети: Брадић, Стеван „Неми говор и опасност писања: Рансијерово разумевање књижевности“, *Лейтмотив Мајице српске*, књига 495, свеска 3, март 2015, стр. 278–280.

27 Фуко ће много пре Рансијера истаћи како је пресудан за окончање класицистичког схватања књижевности раскид „са сваком дефиницијом ‘родова’ као облика примјерених одређеном поретку представа и постаје обична манифестација језика, чији је једини циљ да афирмише – противно сваком говору – своје издвојено постојање“ (Фуко 1971: 344).

већ тежа него у ранијим епохама, будући да је порекнут стандардни механизам којим би се могла квантификовати вредност њиховог рада. То значи да књижевници нису били у позицији да његову цену одреде чак ни као минималну цену репродукције радне снаге. Језички рад којим се ствара књижевно дело тако одбија да пронађе адекватан израз у разменској вредности, иако га он свакако мора наћи јер без овог корака он не може да досегне читаоце/купце. Књижевност је према томе истовремено непроцењива (бесконачно вредна) и безвредна (ова вредност се не може квантитативно изразити), и стога нико није довољно богат да би је платио, мада је свако може купити. Можемо зато да кажемо како језички рад у својој уметничкој форми самог себе представља као неизрециво разменске вредности, због чега није у стању да се конвенционално наплати. Новоуспостављена естетска вредност одбија да се подреди механизмима квантификације финансијске вредности. У овом одбијању друштвене нужности састоји се апсурдни положај књижевности у капитализму.

7. Обликовање политике књижевности која тврди да се конкретним радом може створити друштвена употребна вредност, независно од мреже дистрибуције и вредновања текстова, у самој је основи модерне књижевности. На овај начин се фигури књижевника, посебно песника, приписује моћ појединца да путем језика и захваљујући његовој свеобухватности (општи еквивалент) делује на читаву заједницу. Дато уверење своје порекло проналазило је посебно у антици, у Хомеровим спевовима (али и различитим народним књижевностима), који су сагледавани као манифестација друштвених институција и норми заједничког живота. Песници, у том смислу, постају први законодавци људске заједнице тако што кодификују одређене облике понашања изговарајући их у песми. Хомеровски еп у 19. веку, међутим, превасходно је *јесничка ушйоиџа*, а не *јесничка форма* (Rancière 2011: 81) будући да је директна реципрочност универзалног и субјективног могућа једино свету у коме још увек нема поделе рада нити државе, па је истовремено и лабудова песма овог света, „чије наличје јесте немогућност нове утопије песништва“ (Rancière 2011: 81). Овако нешто запазио је међу првима Хегел, кад је навео како уметност „не представља највишу форму у којој може да се ухвати духовна конкретност“ (Хегел 1970 I: 72), или кад супротставља почасте које су Атињани указивали Пиндару са поступањем издавача према Клопштоку (Хегел 1970 III: 535–536), указујући на разилажење између античке и модерне друштвене стварности, у којој грађански морал и тржишни интерес покрећу све конце.

Приватно језичко власништво се очигледно не може занемарити у разумевању друштвене форме модерне књижевности. Како Бурдијеова анализа показује, у Паризу Другог царства, њена супсумација под капитал била је или директна, на основу броја продатих примерака, или индиректна, „путем нових радних места која пружају

жају новинарство, издаваштво, илустрација, и сви видови књижевне индустрије“ (Бурдије 2003: 78). Осим тога, „политичке инстанце и чланови царске породице врше директан утицај на књижевно и уметничко поље, не само санкцијама које погађају новинске и друге публикације (суђења, цензура, итд.), већ такође и путем материјалних симболичких добити које могу додељивати“ (Бурдије 2003: 78). Академије, награде, часописи,²⁸ са читавом армијом најамних језичких радника не стварају сама књижевна дела већ обликују структуре приватног језичког власништва, дакле, машинерију произвођења њихове друштвене употребне вредности.

Многи књижевници су приморани да истовремено функционишу као најамни језички радници јер једино тако могу да конвенционално наплате свој рад. Ово потврђује и Бурдије кад наводи да током 19. века писци зарађују за живот „зацело бедно, од многих ситних занимања везаних за индустријску књижевност и новинарство“ (Бурдије 2003: 86). Уколико стварање дела не може да се реално супсумира под капитал, то није случај и са читавом мрежом која га окружује, чиме се друштвена форма уметности супротставља сопственој садржини. На овај начин се категорије попут „генијалног“ аутора, непоновљивог уметничког дела, смисла који оно ствара и читаоца коме се обраћа у великој мери доводе у питање, будући да се јављају као накнадна конструкција плаћених и надзираних критичара. Субјективна универзалност књижевног текста према томе мора да се избори са објективном универзалношћу капитала уколико своју независност жели да учини друштвеном чињеницом.

Да бисмо разумели описани раскорак потребно је прокоментарисати позицију капиталисте/издавача, његов однос према тексту/роби, а потом и релацију са купцем/читаоцем. Издавач као и било који други производни капиталиста обитава у ланцу Н-Р-Н', купујући са једне стране радну снагу потребну да се књига материјализује, умножи и дистрибуира, а са друге купујући сам текст или, у одређеним ситуацијама, и саму језичку радну снагу. У обе ситуације он присваја вишак вредности створен бројним и разноликим радовима који у овом ланцу постоје, а који у чисто фактичком смислу почиње са писцем. Истовремено, будући читалац може то постати једино као власник новца, односно као купац, и то пре свега ако у тексту/роби препозна употребну вредност за себе. Али он то не може учинити пре него што постане купац, пре него што дође у посед књиге и прочита је, осим посредно, путем различитих медија, односно платформи приватног језичког капитала у којима раде најамни језички радници. Капиталиста према томе организује

28 Главни извор стварања књижевне репутације током 19. и почетком 20. века су медији, пре свега новине, попут *La Presse* или *Le Figaro* (на чијој насловној страни ће бити објављен *Фуџуристички манифест*) тако да је истовремено са успоном чисте уметности „индустријализам продоро у саму књижевност“ (Бурдије 2003: 83).

производњу друштвене употребне вредности књижевне робе који купује од писца/продавца, како би могао да га прода читаоцима/купцима, тако што контролише институције за вредновање текстова (награде, часописи, критика итд.). Друштвена употребна вредност текста, дакле, није саморазумљива већ се производи, што значи да књижевност може да буде комерцијално видљива пре свега уколико се новац уложи у рад којим се њена вредност друштвено оспољава. Естетска вредност, као друштвена чињеница, производи се апстрактним језичким радом.

8. Реагујући на ово стање ствари књижевници обликују алтернативну мрежу произвођења и процењивања друштвене употребне вредности књижевних текстова, уносећи у њу расцеп на естетску и неестетску (афективну, нагонску, интересну). Прво се формира фигура професионалног књижевника (Бурдије 2003: 115), потом се у књижевној критици успоставља право текста на аномију (Исто, 2003: 103), што значи да се захтева да се сваки текст мери према сопственим мерилима и, коначно, како би се ослободили захтева тржишта, књижевници се окрећу од масовне публике ка „професионалној“ публици писаца (Исто, 2003: 121–122). Не само стварање већ и вредновање дела сада мора бити независно од структура приватног језичког власништва. Књижевни језички рад од сада мора бити препознат у друштвеној стварности као специфичан облик рада који се не може комодификовати, његова друштвена форма мора бити загарантована како би се омогућила његова уметничка садржина. Књижевници се, према томе, боре да се у капиталистичким друштвима озваничи облик рада који је није рад, и који се унутар капитализма јавља као једна од форми која му непрестано измиче (зато ће у одређеним тренуцима, посебно у авангарди, себе видети као најаву његовог превазилажења). Овај процес познајемо под именом аутономије књижевности.

Али ово измицање не може да се оствари без апстрактног рада, односно без посредника који би били спремни да га омогуће тако што ће објављивати текстове и тако што ће финансирати друштвено оспољавање употребне вредности. У овом контексту посебно вреди нагласити издавачке куће и часописе које су оснивали сами књижевници, будући да су тиме напуштали своју позицију продавца текста и постајали „власници над средствима за производњу“, али у суштини прелазили на позицију капиталиста. Овај прелазак покреће низ проблема, будући да се услед тежње за аутономијом они не ослобађају императива капитала, већ сада бивају приморани да и сами поступају као његови агенти, у непрестаној потрази за оплодњом вредности. На текстове сада морају да гледају као на робу, на читаоце као на купце, а на друге писце као на раднике на основу чијег рада треба створити вишак вредности. Овако нешто је у капиталистичким друштвима неопходно, будући да се разрешавање

спора у вези са естетском и финансијском вредношћу није могло просто препустити институцијама приватног језичког власништва већ се морало ући у спор око ових институција. За естетску вредност морало се, дакле, борити из унутрашњости самог поретка у односу на кога се књижевност успоставила као вишак.

Списак писаца који су се упустили у издавачку делатност је дугачак, па ћемо поменути само неке: Достојевски покреће часопис *Време* (1861–1863) у коме ће у наставцима објављивати *Зайисе из мривој дома*, приповетке Е. Т. А. Хофмана и Е. А. Поа; Маларме покреће часопис *Најновија мода* (1874) у коме под бројним псеудонимима пише већину текстова (о позоришту, опери, плесу, музици и моди), али објављује и песме и приповетке својих књижевних сарадника; Тристан Цара уређује часопис *Дада* (1917–1921), у коме објављује цео циришки дадаистички круг (Х. Арп, Х. Бал, Т. Цара, М. Јанко, Р. Хилсенбек итд.); Вирџинија Вулф са мужем Леонардом 1917. године покреће издавачку кућу *Хојарти џрес*, у којој објављују Достојевског, Фројда, писце Блумсбери групе, а посебно Елиотову *Пусиу земљу* (1924), први пут са коментарима; Е. Паунд 1927. године у Италији оснива часопис *Пројонсиво* у коме објављује Хемингвеја, Камингса, Јетса, Вилијамса и др. Коначно, Т. С. Елиот, након релативно успешне каријере банкара, 1925. године постаје члан управног одбора издавачке куће Фејбер и Гвајер (данас Фејбер и Фејбер) и главни уредник за поезију, објављујући до данас најзначајније модернистичке ауторе енглеског језика (Паунда, Луиса, Џојса, Овна, Мекниша, Хјуза, Ларкина, Силвију Плат итд.).

Овом списку морали бисмо, наравно, прикључити и бројне мале и алтернативне издаваче и часописе (*Пулес-Маласи*, *Ла Вој*, *Минуи*, *Шекспир & комјанија*, *Шпурм*, *Бренер*, *Ејоуси*, *Бласи* итд.), а њихово постојање и опстанак сведоче нам да борба око стварања друштвене употребне вредности модерне књижевности није била без ефеката. Другим речима, модернисти су успели да своју уметност комодификују, поричући истовремено њен робни статус. Ефекти ове борбе били су видљиви посебно у односу на индустријску књижевност којој се сада у највећој могућој мери ускраћује уметничко признање, тако да њена вредност која се потврђује кроз размену скоро уопште не може да се успостави као естетска. Друштвена употребна вредност текста према томе више се не може изједначити са његовом естетском вредношћу, која постаје ствар одлуке заједнице самих аутономних произвођача. Можемо зато да кажемо како се унутар приватне језичке својине одиграва расцеп који прати линију раздвајања језичке унутрашњости и спољашњости у односу на капитал, тако да књижевници преузимају у своје руке средства за разграничавање књижевности и некњижевности. Овај расцеп, који се одиграо током друге половине 19. века у Француској, успоставља се у свим европским књижевностима до Првог светског рата, укључујући ту и српску.

Сама ова борба створила је привид монопола на произвођење естетске вредности, издвајајући књижевност из заједнице. У њену одбрану можемо да кажемо како је она била потребна управо зато што је у средишту спора било само питање заједнице којој се књижевност обраћа, а која је истовремено заједница купаца и читалаца. Да би порекла робни статус који нужно задобија морала је да порекне купце као своју сврху и да на њихово место постави читаоце. На овај начин се, међутим, производња одваја од потрошње у толикој мери да се поставља питање да ли међу њима више постоји икаква битна релација, или се естетска вредност производи независно од рецепције, а рецепција одиграва независно од естетске вредности.

9. Један од одговора на овакво стање ствари био је „напад на институције уметности“ (Биргер 2014: 4), које су са једне стране прећутно пристајале на комодификацију текста, али су се истовремено одрицале читалаца као купаца, одричући се тако могућности да до њих уопште допру. Питер Биргер запажа да су механизми који су послужили ослобађању језичког рада од сила тржишта, „у односу на циљеве којима стреми, уметност [оставили] практично без последица“ (Birger 1998: 17), вршећи почетком 20. века улогу неутрализације њеног критичког потенцијала. Напад на институције можемо описати као покушај „превазилажења уметности“ (Birger 1998: 78),²⁹ односно превазилажења свега онога што би неки текст могло да учини робом а да се притом ипак оствари његова друштвена употребна вредност. Овај напад познат је под именом „историјске авангарде“.

Авангардисти тако негирају читав низ гестова диференцијације који су књижевност карактерисали од романтизма. Они на мање или више систематичан начин укидају конкретан језички рад који се манифестује у „индивидуалном стилу“ као предмету комодификације, укидају процес којим се стварају „књижевни“ текстови, укидају „смисао“ текста и тако поткопавају његову употребну вредност на којој почива разменска, укидају књигу као робни предмет који се може индустријски умножавати (технички репродуктивати), али настављају да се постављају антагонистички према читаоцима и да своју делатност виде као „слободну игру“.

Укидајући текст како су га модернисти осмислили, авангардисти отварају простор за његову дефетишизацију, односно за указивање на његову друштвену конструисаност путем различитих медија. Управо зато постаје видљиво да проблем са аутономизацијом језичког рада није у антагонизму према читаоцима већ у институционализацији овог антагонизма, којом се потенцијални сукоб чини ирелевантним. Укидањем медијације језик се извлачи из ове мреже,

²⁹ Биргер се позива на Хегела: „Интенција авангардиста је превазилажење уметности – превладавање у Хегеловом смислу: уметност не треба да буде једноставно уништена него пренета у животну праксу, где би, иако у измењеном облику, могла да буде очувана“ (Birger 1998: 17).

пориче се сваки облик његове супсумације под капитал и захтева враћање књижевног језичког рада језичком раду уопште, као генеричкој способности људских бића. Уместо да као делимични радник, који уз многе друге делимичне раднике, пишући књижевни текст учествује у производњи књижевне робе, језички радник постао би друштвено освешћени човек који говори и чији глас може да се чује. У томе се састоји језичка димензија авангардног захтева за „револуционизовањем целине живота“ (Биргер 2014: 4).

Авангарда на овај начин ненамерно поново долази на позиције романтизма, према којима језичким радом можемо да обликујемо форме заједништва, али сада заоштрене до крајњих граница, покушавајући да их оствари тако што ће разорити инструменте медијације. О њеном историјском неуспеху и реинтеграцији у постојеће институције уметности можемо говорити на различите начине,³⁰ али чини се да је важно уочити како су њени гестови указали на објективни проблем ових институција. Такође морамо да нагласимо како ефекти њене борбе нису зависили искључиво од делатности уметника већ од читавих заједница у чијим су структурама претендовале да интервенишу. Ако прихватимо Биргерову анализу према којој је циљ авангарди био превазилажење уметности, то не значи да су заједнице за које су се авангарде залагале биле осмишљене без икаквих институција које би регулисале језички и естетски рад. Овако нешто је видљиво и на основу историјских сведочанстава о местима у којима је авангарда била блиска владајућим режимима или чак званична државна уметност. У Совјетском Савезу, на пример, Мајаковски са сарадницима уређују часописе *ЛЕФ* (1923–1925) и *Нови ЛЕФ* (1927–1929) у којима објављује текстове Ејзенштајна, Пастернака, Третјакова, Вертова, Шкловског, Родченка, Попове итд. Овде поново видимо преузимање средстава за производњу естетске вредности од стране естетских радника, али се она сада не успостављају унутар мреже приватног језичког власништва будући да овај часопис финансира држава.³¹ У државној Третјаковској галерији

30 Биргер анализу неуспеха историјских авангарди сумира у три тачке: „Ова се теза састоји од низа независних аспеката који се морају међусобно разликовати: 1) Неуспех захтеваног увођења уметности у животну праксу. Ово су захтевали сами авангардисти, а дадаисти и надреалисти и су га учинили експлицитним делом својих пројеката. 2) Признање које су добили од институција уметности, тј. њихова канонизација, као кључних прекретница у развоју модерне уметности. 3) Лажна актуелизација њихових утопијских пројеката у естетизацији свакодневног живота“ (Биргер 2014: 8)

31 У Британији се после Другог светског рата развија концепција *јавних* субвенција за уметност. Дејв Бич истиче како у Британији, „пре Кејнса није било јавног финансирања уметности у строгом смислу. Када је држава финансирала уметност, као што је то био случај приликом Велике изложбе принца Алберта 1851. године, она је то чинила у строго инструменталном смислу“ (Veech 2015: 130). Зато је изузетно важно направити разлику између „државно финансиране уметности и јавно финансиране уметности“ (Veech 2015: 132). Кејнсовски модел успоставља посебну институционалну мрежу „за финансирање које се не поклапа ни са државним ни са тржишним ин-

1931. године одржана је „Експериментална комплексна марксистичка изложба“ на којој је покушано „контекстуализовање уметничке производње на основу различитих класних позиција, посредством различитих уметничких дела“ (Zhilyaev 2017: н.п.).

Ово не би требало да нас зачуди уколико полазимо са становишта да је „заједничко увек подељено“ и да увек већ обликује „поредак видљивог и изрецивог, на основу кога је нека активност видљива а друга није, неки говор препознат као разумљив а други као бука“ (Rancière 1999: 29). Утопијске заједнице за које су се авангардисти залагали и саме су морале бити подељене на одређени начин, и саме су морале стварати неки облик вишка, дакако, према другим координатама од капиталистичких друштава. Притисак историјске авангарде на институције приватног језичког власништва смерао је да у домену језика оствари оно што се захтевало и у другим сферама заједништва, укидање ових институција. Авангардни захтев за укидањем уметности делује апсолутно само са позиција буржоаских друштава, али са њихових сопствених позиција, то је захтев за обликовањем заједнице засноване на некомодификованим релацијама производње, какве су се унутар капитализма обликовале и у уметности. А за многе његове учеснике то није била пука утопија већ конкретно искуство.

10. Иако све ове борбе припадају прошлом веку, проблеми који су их покретали до данас нису решени. То значи да је друштвена форма књижевности још увек у конфликту са сопственом садржином, као и да се она и даље одвија путем овог конфликта. Романи, песме, драме и сви новонастали хибридни жанрови и даље се крећу преко арбитрарне језичке границе капитала и приморани су да улазе у прећутне савезе са његовим агентима. Резултат ове борбе, међутим, није нужно више линија демаркације аутономне и хетерономне књижевности. И једна и друга се данас под именом постмодерне међусобно претапају без јасних координата, упозорења или санкција, због чега се и естетска вредност још једном приближава разменској вредности.

Уместо да развијамо комплексне пропозиције које постмодерна доноси, приметимо само следеће: урушавање дате границе је двозначно. Оно, пре свега, почива на простој чињеници да је језички рад са обе стране поделе одувек један исти, људски рад. На основу њега књижевност може да задобије способност, коју су и авангардисти и модернисти прижељкивали, и да се као моменат генеричког бића човека врати заједници говорника како би поново постала сила којом се обликују друштвене релације. Истовремено, њеним урушавањем отвара се могућност капиталу не само да неометано врши посредо-

тересима. Држава ће обезбедити новац, али неће имати директно учешће у начину на који се он расподељује“ (Beech 2015: 132).

вање, путем својих институција које су моћније него икада³² већ и да интервенише у процесу самог стваралаштва, супсумирајући га сада и реално под своје модусе производње. У свом најгорем виду, међутим, оно доноси *реалну суйсумацију њрекривену симулакрумом ауџономије*. На овај начин сва друштвена моћ коју је књижевност, кроз борбу и жртве многих језичких радника и радница акумулирала током протеклих двеста година постаје оруђе у рукама капитала. Може бити да је управо то стање у коме се данас налазимо.

Књижевни језички рад је у капитализму био у једном тренутку институционално препознат као облик рада који се није могао комодификовати и тиме је означавао његову границу. Естетска вредност осмишљена је као облик друштвене моћи независан од финансијске. Уколико књижевност жели да опстане, она мора да се врати овом утопијском језгру и да још једном афирмише процедуре стварања које би је у постојећим околностима изузеле од захтева капитала, али сада без мистификација које су је карактерисале од романтизма. Извесно је зато да се одређени гестови више не могу понављати. Али овде није реч о пуком одбацивању стратегија које су интегрисане у постојећи поредак³³ већ и о њиховом преокретању на своје наличје како би поново задобиле борбени карактер. Свет изван досега капитала постоји, питање је како да га још једном учинимо видљивим.

32 Развој медијских технологија омогућио је успостављање релативно унификован начин производње друштвене употребне вредности текста на свим меридијанима. У студији Бена Бегдикијана *Нови медијски монојол* истиче се како данас постоји свега пет глобалних медијских корпорација које у свом власништву имају највеће издавачке куће, а то су: *Тајм Ворнер*, *Комџанија Волџ Дизни*, *Њуз корп*, *Виакон* и *Берџелсман* (Bagdikian 2004: 3–4). Овоме треба додати да је 2013. године *Берџелсман*, у чијем власништву је од 1998. *Рендом хаус*, откупио издавачку кућу *Пинџвин*, односно његову власничку компанију *Пирсон* (која се између осталог бави трговином нафте и банкарством, док истовремено објављује часописе попут *Фајненшел џајмса* и *Економиста*), да би формирао издавачку кућу *Пинџвин Рендом хаус* која је тако постала највећи издавач на свету (Rankin 2013: н.п.). Компанија Бертелсман, лоцирана у Немачкој, пре овога је већ „контролисала 10 процената глобалне продаје књига на енглеском“ (Bagdikian 2004: 126), а у свом власништву је одраније имала телевизијску и продукцијску кућу РТЛ, многе радио-станице и часописе у Немачкој и Америци, а поред тога и издавачке куће *Алфред А. Кнојф*, *Панџеон*, *Фосеј*, *Винџиц* и *Даблдеј*.

33 Џон Ксирос Купер наводи како је „модернистичка бодемија била друштвени простор на коме се неометано тржишно друштво први пут појавило у својим конкретним друштвеним формама... До краја 20. века, култура инхерентна тржишним друштвима проширила се из авангардних енклава на друштво у целини, трансформишући свакодневни живот малограђанских маса, које су рани модернисти држали на одстојању“ (Cooper 2004: 4). Поставља се питање: Шта је то тачно супсумирано под капитал од модернистичких стратегија, а шта је упркос свему остало изван? Наспрам устаљених тропа који своје порекло имају у уметничком модусу производње, а које данас свуда чујемо, као што су „иновативност“, „креативне индустрије“, „рад као игра“, „индивидуални животни стилови“, клизно радно време, аура „самосталног ствараоца“ итд. треба још једном подсетити на изворну радикалност ових захтева, на ново које превазилази хоризонт капитала, на отпор индустријализацији креативности, на игру као облик рада који се не може комодификовати, на колективне облике организовања и стварања, на значај доколице итд.

ЛИТЕРАТУРА

- Anderson, Benedikt. *Nacija: zamišljena zajednica*, prevele Nata Čengi i Nataša Pavlović, Beograd: Plato, 1998.
- Bagdikian, Ben. *The New Media Monopoly: A Completely Revised and Updated Edition*, Boston: Beacon Press, 2004.
- Бадју, Ален. *Манифест афирмационизма*, превео Стеван Брадић, *Злајна иреда*, год. 12, бр. 127/128 (мај–јун 2012), 17–21.
- Benjamin, Walter. *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Beograd: Nolit, 1974.
- Beecroft, Alexander. *An Ecology of World Literature*, New York: Verso, 2015. електронско издање, без пагинације.
- Birger, Peter. *Teorija avangarde*, preveo Zoran Milutinović, Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1998.
- Биргер, Петер. „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом *Теорије авангарде*“, превео Стеван Брадић, *Злајна иреда*, год. 14, бр. 151/152 (мај–јун 2014), 4–12.
- Beech, Dave. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Boston: Brill, 2015.
- Брадић, Стеван „Неми говор и опасност писања: Рансијерово разумевање књижевности“, *Лейхойис Мајхице српске*, књига 495, свеска 3, март 2015, стр. 299–320.
- Браун, Николас. „Уметничко дело у доба његове реалне супсумације под капитал“, превео Стеван Брадић, *Лейхойис Мајхице српске*, год.190, књ. 494, св. 4, 2014, 480–501.
- Бурдије, Пјер. *Правила уметности: џенеза и структура њоља књижевности*; превели Владимир Капор и др., Нови Сад: Светови, 2003.
- Duncan, Bruce. *Goethe's Werther and the Critics*, New York: Camden House, 2005.
- Zhilyaev, Arseny. „Tracing Avant-Garde Museology“, *E-Flux*, Journal #82, May 2017, без пагинације, Web. <<http://www.e-flux.com/journal/82/128815/tracing-avant-garde-museology/>>
- Coward, David. *A History of French Literature*, Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*, preveo Nikola M. Popović, Beograd: Kultura 1975.
- Kejmer, Tomas. *Robinson Kruso između religije i politike*, preveo Stevan Bradić, *Rizom.rs*, 19. 02. 2017. без пагинације, Web. <<http://rizom.rs/2017/02/19/robinzon-kruso-između-religije-politike-tomas-kejmer/>> 10. 4. 2018.
- Cooper, John Xiros. *Modernism and the Culture of Market Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Marks, Karl. *Teorije o višku vrednosti (četvrti tom Kapitala). Deo 1*, prevod Mara Fran, Beograd: Prosveta, 1969.
- Marks, Karl. *Kapital: kritika političke ekonomije. 1–3*, preveli Moša Pijade, Rodoljub Čolaković, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1971.

- Rancière, Jacques. *Disagreement: politics and philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Rancière, Jacques. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, London: Continuum, 2004.
- Рансијер, Жак. „Политика књижевности“, *Полијтика књижевности*, превели Марко Дрча и др., Нови Сад: Адреса, 2008, 7–35.
- Rancière, Jacques. *Mute speech*, New York: Columbia University Press, 2011.
- Рансијер, Жак. „Судбина не постоји“, разговор водио Стеван Брадић, *Летњице Мајнице српске*, књ. 495, свеска 3, март, 2015, 250–259.
- Rosi-Landi, Feručo. *Jezik kao rad i kao tržište*, Beograd: Rad, 1981.
- Fuko, Mišel. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*, preveo Srđan Rahelić, Beograd: Nolit, 1971.
- Fuko, Mišel. „Šta je autor?“, prevela Eleonora Prohić, *Polja*, god. 57, br. 473 (jan-feb. 2012), 100–112.
- Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*, prevod Dejan Aničić, Loznica: Karpos, 2007.
- Heinrich, Michael. *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*, Zagreb: CRS, 2015.
- Hegel, G.V.F. *Estetika I–III*, preveo Nikola Popović, Beograd: Kultura, 1970.
- Hegel, G.V.F. *Nauka logike I*, preveo Nikola Popović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1976.
- Šiler, Fridrih. *O lepom*, prevod Strahinja Kostić, Beograd: Kultura, 1967.
- Шилер, Фридрих. „О естетском васпитању човека у низу писама“, *Познији филозофско-естетички списи*, превела Олга Кострешевих, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008. 180–260.
- Шинер, Лари. *Откривање уметности: културна историја*, превод Наташа Ваван Пралица, Љиљана Петровић, Нови Сад: Адреса, 2007.

Stevan Bradić

*Linguistic Labor:
Production of Aesthetic and Financial Value*

Summary

This essay analyzes how the process of financial quantification of linguistic labor affected the development of the social form of literature in capitalist societies. My methodological framework is cultural materialism, through which the classical communication model of literature is reinterpreted in accordance with the objective relations which make it possible. It proceeds from the intersection of language and money as universal equivalents, the emergence of linguistic labor power, through the commodification of language, formation of use and exchange values in the said context, and the formation of literary discourse. Along these lines, I

attempt to show how the modern understanding of literature emerges at the beginning of the 19th century opposing the institutions of private linguistic property, as a specific form of labor which is not labor, which thus cannot be subsumed under capital, and whose concrete articulation aims to have a universal reach, in spite of the fact that its products necessarily become commodities in order to reach the public. Literature, therefore, up until the middle of the 20th century, understands itself as a strategy of resistance to the capitalist mode of production that simultaneously cannot sustain itself without its institutional mediation. Finally, this essay aims to show how the given process was crucial in the articulation of linguistic forms of modern literature, as well as the autonomous norms for its evaluation, which we know by the name of aesthetic value.

Keywords: language, labor, value, capital, subsumption, surplus, form

Примљен: 1. маја 2019.

Прихваћен за објављивање: 26. јула 2019.