# Književnost, jezik i svijet: odnos književnosti i društva i uloga književnosti u procesima spoznaje

**Mustać, Anja**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2015**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:725754

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-24**

*Repository / Repozitorij:*

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository

**SVEUČILIŠTE U RIJECI**
**FILOZOFSKI FAKULTET**
**Odsjek za kulturalne studije**

**Anja Mustać**

# KNJIŽEVNOST, JEZIK I SVIJET: odnos književnosti i društva te uloga književnosti u procesima spoznaje

**(DIPLOMSKI RAD)**

**Rijeka, 2015.**

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za kulturalne studije
Mentorica: dr. sc. Katarina Peović Vuković
Studentica: Anja Mustać

# KNJIŽEVNOST, JEZIK I SVIJET: odnos književnosti i društva te uloga književnosti u procesima spoznaje

Diplomski rad

Rijeka, 5.siječnja 2015.

# Sažetak diplomskog rada

Ključne riječi: *književnost, tekst, kontekst, zbilja, mimeza, značenje, autor, čitatelj, djelo, fikcija, imaginacija, pripovijedanje, metafora, narativ, povijest, ideologija, identitet, teorija, kritika*

Rad se bavi pregledom književnih teorija koje problematiziraju odnos književnosti i zbilje, te propituje važnost *umjetnosti riječi* za društvo i pojedinca koji mu pripada.

Prvi se dio rada temelji na razmatranju interakcije književnog djela, društva i jezika pri čemu se predstavljaju glavni pristupi pojmu mimeze te perspektive proučavanja odnosa teksta i konteksta, s naglaskom na problematiku povijesti i ideologije. U tom smislu rad sagledava teorije antičkih mislioca Aristotela i Platona, marksističku kritiku i njoj srodne teorijske pravce; obrađuje strukturalističko i poststrukturalističko poimanje jezika te osobitu pažnju usmjerava na rad Rolanda Barthesa, Mihaila Bakhtina te Michela Foucaulta. Prvu cjelinu rada zaključuje osvrt na Derridaovu teoriju dekonstrukcije i njezin utjecaj na feminističku kritiku.

Drugi se dio rada bavi odnosom fikcije i imaginacije, narativa i etike te ukazuje na potencijal književnosti da u čitatelju probudi novu spoznaju i time potakne na djelovanje i društveni angažman. Pritom se, počevši od pravca ruskog formalizma i teorije recepcije, detaljno razmatra čitateljeva uloga u proizvodnji značenja te hermeneutička perspektiva Paula Ricoeura. Rad završava promišljanjem odnosa fikcije i povijesti te uloge narativa u izgradnji naših identiteta.

Sadržaj

1. **Uvod**.....1

2. **Književno djelo, zbilja i jezik**.....4
2.1. Mimezis: mimetičke i antimimetičke teorije.....4
2.2. Paralelizam teksta, povijesti i ideologije.....6
2.3. Dijalog književnosti i stvarnosti: umjetnost kao zrcalo i proročanstvo.....9
2.4. Strategije moći i strategije čitanja.....14
2.5. Poststrukturalizam i teorija dekonstrukcije.....18
2.6. Feministička kritika.....23

3. **Književnost i percepcija: oslobođenje čitatelja i spoznajna moć književnosti**.....26
3.1. Književnost kao deautomatizacija percepcije.....28
3.2. Metafora, naracija i imaginacija.....29
3.3. Sebstvo i priča: konstrukcija identiteta kao narativa.....34

4. **Zaključak**.....39

5. **Popis literature i izvora**.....40

# 1. Uvod

Diskurs o književnosti obuhvaća neka temeljna pitanja koja iznosi Antoine Compagnon u knjizi «Demon teorije». Naime, Compagnon tvrdi kako je za postojanje književnosti nužno postojanje bar pet elemenata. To su *autor*, *knjiga*, *čitatelj*, *jezik* i *referent*. Njihova međusobna interakcija omogućuje postavljanje pitanja poput: *Što je književnost? U kakvom su odnosu književnost i autor? U kakvom su odnosu književnost i čitatelj? U kakvom su odnosu književnost i jezik? U kakvom su odnosu književnost i zbilja?* (Compagnon, 2007:23).

Osim navedenih, Compagnon ističe još dva pitanja za koja naglašava da možda nisu na posve istoj razini, a to su *povijest* i *kritika*. Tih sedam pitanja, tvrdi Compagnon, okosnice su književne teorije koja teži k relativizmu, ali ne i pluralizmu – nudeći više mogućih odgovora koji nisu svi uzajamno održivi (Compagnon, 2007:24).

Razvoj književnih teorija pokazao je da se naglašavanjem jednog elementa (primjerice, autora), često zanemaruje važnost drugog (primjerice, čitatelja) što je, kroz povijest, dovelo do brojnih nepomirljivih stavova i razlika u pristupu. Ipak, svaki od njih pruža poseban pogled na književnost te doprinosi književnoj teoriji kao prostoru radikalne otvorenosti, ali, nerijetko, i otvorene radikalnosti.

Polazište za raspravu o književnosti, logično bi bilo samo književno djelo – uzevši u obzir da ono funkcionira kao temeljni predmet njezina interesa i nužan uvjet njezina postojanja. Taj se element često doima i kao najproblematičniji, a ključno pitanje koje se u svezi s njime postavlja je: «Koje su *književne* osobine *književnoga* teksta?»

To pitanje pripada području estetike te je centralno pitanje filozofije književnosti koja se, na koncu, bavi pitanjem naravi same umjetnosti. U detalje te rasprave neću ulaziti, s obzirom da ona nije predmet ovog rada, no bitno je napomenuti da možda najplauzibilniji odgovor na to pitanje nudi institucijska teorija umjetnosti koja se, za razliku od većine ostalih teorija, ne bavi «nužnim» osobinama književnog djela, već problem smješta u društveni kontekst te, pojednostavljeno, tumači kako je književnost ono što književnošću smatra institucija *artworld*-a[1] (Paraščić, 2008:201). Naravno, ovdje je važno naglasiti historijsku

[1] eng. *artworld* – umjetnički svijet u kojem se odvija interakcija umjetnika i publike, pri čemu nastaje umjetničko djelo. U odnosu na prvotnu teoriju (Danto) prema kojoj je predmet umjetničko djelo ako mu taj status potvrđuje neki agent umjetničkog svijeta, razvijena institucijska teorija (Dickie) uključuje uvjet prezentacije tog objekta publici. Sama činjenica da je neki predmet predstavljen i dan na prosudbu publici koja bar donekle zna s kojom je namjerom taj predmet predstavljen i koja je spremna na takvu situaciju, čini taj predmet umjetničkim djelom (Paraščić, 2008:196).

perspektivu koja omogućuje spoznaju o tome da se pogled društva na umjetnost mijenjao kroz vrijeme. Povijest je pokazala da ono što je u jednom trenutku u prošlosti bilo smatrano umjetnošću, u drugom je trenutku izgubilo ili promijenilo svoj status.

«Teorija književnosti» Milivoja Solara na sličnom je tragu – on piše kako «književnost, naime, živi jedino ako postoje oni koji književna djela razumiju kao umjetnička djela i upravo ih tako čitaju ili slušaju» (Solar, 1979:9). Solar naglašava stvaralačku dimenziju umjetnosti te tvrdi da je «umjetnost takva djelatnost u kojoj ljudska moć oblikovanja dovodi do stvaranja smislenih tvorevina osobite vrijednosti: umjetničkih djela. Za razliku od znanosti ili filozofije koje pokušavaju ostvariti određenu sustavnu sliku stvarnosti, umjetnička djela ne sadrže samo svojevrsnu spoznaju stvarnosti nego i oblikuju novu stvarnost. Ona životnim pojavama daje nov, ljudski smisao, i time otvara takav obzor razumijevanja života i svijeta bez kojeg nema istinskog ljudskog života (Solar, 1979:9).

Solar tvrdi kako se književnost naziva *umjetnost riječi* kad se želi naglasiti kako je upravo jezik materijal kojim se gradi književno djelo. Time je ujedno istaknut i poseban položaj književnosti među drugim umjetnostima – jezik nije građa u istom smislu u kojem su boje građa slikarstva, a tonovi građa glazbe; jezik nije sirova građa, već je sam po sebi vrlo složena tvorevina. Stoga, bez razumijevanja prirode jezika nije moguće razumjeti prirodu književnosti. Iz tog se razloga i odnos književnosti prema zbilji treba razmatrati u okviru odnosa jezika prema zbilji - književnost se tek posredno, preko jezika, odnosi prema stvarnosti te proučavanje književnosti kao umjetnosti uvijek pretpostavlja određeno shvaćanje jezika (Solar, 1979:10). Solar piše kako se književno djelo u načelu može proučavati kao bilo kakav tekst; no tek je kontekst, kao pretpostavljena govorna ili misaona cjelina unutar koje izrečeno ili napisano dobiva pravi smisao, taj koji daje jezičnom tekstu smisao koji ga čini umjetničkim djelom. Pritom se književna vrijednost teksta temelji na stvaralačkim mogućnostima samog jezika, koji ovdje ne funkcionira tek kao sredstvo sporazumijevanja, već u sebi nosi mogućnost ostvarivanja sasvim novog smisla, oblikovanja novog svijeta prema onom kojeg već poznajemo. Na taj se način jezik u književnom djelu ne odnosi prema stvarnosti na isti način kao jezik svakodnevne komunikacije (kao imenovanje unaprijed poznatih stvari i odnosa), već kao novi smisleni sustav prema starom sustavu, kao stvaranje novog iskustva prema starom iskustvu o cjelini svijeta i života (Solar, 1979:12).

U ovom ću radu, kroz pregled književnih teorija koje se bave odnosom književnosti i zbilje, razmotriti važnost *umjetnosti riječi* za društvo i pojedinca koji mu pripada. Počevši od antičkih pristupa pojmu mimeze, do suvremenih književnih teorija koje na vrlo različite i

posebne načine pristupaju jeziku, književnom djelu te njihovoj interakciji sa povijesti, ideologijom i politikom; sagledat ću ulogu koju svijet tekstova zauzima u oblikovanju kulturalnih praksi naše svakodnevnice. U drugom ću se dijelu rada usredotočiti na specifičan odnos fikcije i imaginacije, narativa i etike te na potencijal književnosti da u čitatelju probudi novu spoznaju i time potakne na djelovanje, kreativnost i društvenu promjenu.

# 2. Književno djelo, zbilja i jezik

## 2.1. Mimezis: mimetičke i antimimetičke teorije

Raspravu o odnosu književnosti i zbilje valjalo bi započeti s temeljnim pristupima pojmu *mimezisa* koji se javlja još u antičkom dobu kao jedan od prvotnih koncepata pod kojim su se poimali odnosi između književnosti i zbilje.

Aristotelovski pojam mimeze (kojeg on u «O pjesničkom umijeću» konkretno ne definira), preveden kao «prikazivanje» ili «oponašanje» podrazumijeva ljudsko djelovanje koje se zasniva na oponašanju: «Ljudima je, naime, od djetinjstva prirođen nagon za oponašanjem i čovjek se od ostalih životinja razlikuje time što je vješt oponašanju te što prva svoja saznanja stječe putem oponašanja. A prirođeno mu je i to da se raduje svakom oponašanju. Kako nam pak u prirodi leži oponašanje, a također melodija i ritam, u početku su oni koji su u tome bili najviše nadareni, napredujući pomalo, iz improvizacija stvorili pjesničko umijeće» (Aristotel, 1979:30, 31).

Aristotel nadalje razdvaja pjesničko umijeće na «plemenita» i «prostija» djela tako da prva (poput himni i enkomija) stvaraju ljudi «uzvišenijega duha», a druga (primjerice, rugalice) ljudi «skromnijega duha». On tvrdi kako su, s pojavom tragedije i komedije, pjesnici po prirodnim sklonostima naginjali jednoj ili drugoj pri čemu komedija funkcionira kao «oponašanje ljudi manje vrijednog karaktera, ali ne i loših u svakom pogledu», a tragedija kao «oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom...oponašanje ljudi boljih od nas» (Aristotel, 1979:31, 32).

Aristotel, govoreći o pjesničkom umijeću, tvrdi kako «nije pjesnikov posao da pripovijeda o stvarnim događajima već o onome što bi se moglo očekivati da će se dogoditi, to jest, o onome što je moguće da se dogodi po vjerojatnosti ili nužnosti. Povjesničar i pjesnik razlikuju se time što jedan pripovijeda stvarne događaje, a drugi ono što bi se moglo očekivati da se dogodi» (Aristotel, 1979:35). Iz logike Aristotelovog djela proizlazi kako je pjesničko umijeće filozofskije od povijesti te ga stoga treba shvatiti ozbiljnije od nje.

Aristotelov učitelj Platon mimezu pak opisuje kao dvostruku iluziju te upravo iz tog razloga za pjesnika nema mjesta u idealnoj državi kojom vladaju razum, stroga disciplina i red. Sokrat, u desetoj knjizi Platonove «Republike», daje primjer triju kreveta. Prvi je originalna ideja o krevetu nastala od boga, drugi je krevet koji je napravio stolar, a treći je

umjetnikova slika kreveta koja funkcionira kao imitacija imitacije – ona je dvostruko udaljena od boga i istine (Beker, 1979:18). Sokrat i Platon nadalje tvrde kako «imitator može biti samo onaj tko nije svjestan da oponaša, jer kad bi znao što zapravo radi, bilo bi mu jasno da je to manje vrijedan posao pa bi prestao s takvim oponašanjem. Imitacija je samo vrsta zabave, a tragični pjesnici su tek imitatori najviše vrste» (Beker, 1979:18).

Ovdje je vidljivo kako, poput Platona, i Aristotel smatra da je poezija oponašanje, no, za razliku od Platona, Aristotel ne smatra da je to oponašanje manje vrijedno od stvarnosti i predmeta koje prikazuje. U tom smislu, može se tvrditi kako je Aristotelovo djelo «O pjesničkom umijeću» svojevrsna polemika s Platonom (Beker, 1979:19).

Nakon Platona i Aristotela, mimezu ponovno dovodi u pitanje književna teorija koja inzistira na samostalnosti književnosti u odnosu prema zbilji. Prema tom shvaćanju, referencija kao autorova namjera djeluje kao opsjena koja sprječava razumijevanje književnosti. Vrhunac te doktrine, kako tvrdi Compagnon, dosegnuo se idejom o autoreferencijalnosti književnog teksta: «pjesma govori o pjesmi, i s time sve završava» (Compagnon, 2007:109). Tako je Philippe Sollers 1965. godine prokazao: «tobožnji realizam, predrasudu koja se sastoji od toga da se misli kako pismo mora izraziti nešto što u pismu nije dano, nešto oko čega će se neposredno uspostaviti jednodušnost. No treba uvidjeti da se složnost može odnositi jedino na prethodne konvencije, jer je pojam zbilje i sam konvencija i konformizam, svojevrstan prešutni ugovor između pojedinca i njegove društvene skupine» (Sollers u Compagnon, 2007:109).

Kod Ferdinanda de Saussurea, zamisao o arbitrarnosti jezičnog znaka također uključuje relativnu autonomiju jezika spram zbilje te pretpostavlja da je značenje diferencijalno, a ne referencijalno. I kod Romana Jakobsona se uočava sličan stav – on iznosi tvrdnju o šest elementa komunikacije (pošiljatelj, poruka, primatelj, kontekst, kod i kontakt) te šest različitih jezičnih funkcija (emotivna, konativna, fatička, metajezična, referencijalna i poetska). Jakobson naglašava kako bi bilo teško bilo koji verbalni tekst svesti na samo jednu funkciju te bi takav pristup podrazmijevao vrlo varljivu simplifikaciju. Ipak, on naglašava kako je u književnosti poetska funkcija dominantna nad ostalima te da ona preteže osobito nad referencijalnom ili denotativnom funkcijom – u književnosti se naglašava *poruka* (Compagnon, 2007:113). Strukturalistički i poststrukturalistički autori naglašavaju prevagu teksta nad kontekstom, semioze pred mimezom, o čemu će detaljnije biti riječi pri kraju ove cjeline. Bitno je ovdje naglasiti i kako (relativno) odbacivanje referencijalne funkcije nije svojstveno samo književnosti, već i ukupnoj modernoj estetici koja se usredotočuje na medij –

primjerice, u slučaju apstrakcije u slikarstvu (Compagnon, 2007:115).

No, Comapagnon upozorava kako možda treba reevaluirati Aristotelov pristup mimezi koji ju sagledava ne kao kopiju ili istovjetnu repliku stvarnosti, već kao *spoznaju* svojstvenu čovjeku – kao način na koji on gradi i percipira svijet oko sebe (Compagnon, 2007:146).

Svojevrstan povratak mimezi označuju i one teorije koje zbilju kao referenciju zamjenjuju samom književnošću, kulturom ili ideologijom. Ključni termin koji se ovdje pojavljuje jest *intertekstualnost* kojeg je skovala teoretičarka Julia Kristeva, a odnosi se na prirodu teksta čiji je prostor upotpunjen iskazima drugih tekstova koji se međusobno presjecaju i neutraliziraju (Kristeva, 1980:36). Takve teorije teže k tvrdnji da mimeza nema izvanjskosti, već oponaša jedino književnost. Teoretičarka Catherine Belsey pak ističe kako intertekstualni odnosi u tekstu nisu uvijek čisto književni. Ona tvrdi da nas fikcija ne odvlači samo u drugu fikciju već i u saznanja iz određenoga razdoblja, diskurse koji kruže i koji sami po sebi funkcioniraju kao mjesta moći i borbe za moć. Daje primjer «Macbetha» te tvrdi kako je ta pripovijest o velikim ambicijama, grizodušju i kazni, također sklonište reformiranoga kršćanstva te renesansne medicine – mjesto susretanja samih diskursa u svoj njihovoj nesigurnosti, nestabilnosti i relativnosti (Belsey, 1998:39). Belsey najavljuje važnost jedne druge dimenzije književnosti koju osobito naglašavaju marksizam, kulturalni studiji te novi historizam, a ona se odnosi na povijest i ideologiju.

## 2.2. Paralelizam teksta, povijesti i ideologije

Klasični se marksistički pristup zasniva na ideji da književnost služi proizvodnji društvenog konsenzusa te, zamjenjujući religiju kao opijum naroda, obnaša dužnost brige za društveni moral. Ipak, iako se književnost može promatrati kao agent vladajuće ideologije, teško je određena književna djela doživjeti isključivo na taj način. Književnost «učvršćuje konsenzus, ali proizvodi i neslaganje, novinu, raskid...ona prethodi kretanju, prosvjećuje narod» (Compagnon, 2007:36).

Marksistički orijentirana kritika doživljava novu fazu s pojavom Louisa Althussera koji odnos između ekonomske osnove i nadgradnje sagledava na drugačiji način od svojih prethodnika. Za njega nadgradnja nije nužno odraz materijalno-ekonomske osnove već on cjelinu različitih djelatnosti smatra strukturom koja tek posredno proizlazi iz načina proizvodnje. Miroslav Beker navodi analogiju W. C. Dowlinga koji na primjeru ljudskog organizma pojašnjava Althusserov pristup: «Srce stoji umjesto ekonomske osnove. Premda

važnost tog organa nitko ne dovodi u pitanje, opće je poznato da bi ono vrlo brzo prestalo s radom kad ga pluća ne bi opskrbljivala srce dovoljnom količinom kisika, a do sličnog bismo zaključka došli i usporedbom rada ostalih bitnih organa. Presudna je uloga srca dakle samo relativna, jer srce, kao i ostali organi, može djelovati tek u sklopu cjeloukupnog organizma – strukture kao cjeline» (Dowling u Beker, 1999:104). Althusser, naime, smatra kako u društvenoj cjelini postoji više razina praktičnih djelatnosti koje su relativno autonomne i kojima vladaju posebna pravila – pritom se postojanje takve strukture odražava u *učincima* koji ju obuhvaćaju te izvan kojih ona ni ne postoji. Kad se ta teorija primijeni na književnost, prestaje biti primarno ispitivati koliko neko djelo odražava stvarnost te postaje bitnije proučiti učinak koji se može pripisati književnosti kao autonomnoj razini društvene djelatnosti. Rezultat je toga da se književnost više ne doživljava kao sekundarni odraz nečeg drugog, već kao zasebna društvena snaga koja proizvodi određene učinke. Pritom ona i dalje spada u područje ideologije, ali na način da nije shvaćena kao iskrivljeni odraz ekonomske baze, već kao posebna vrsta spoznaje koja svojim estetskim učinkom «onebičava» ideologiju iznutra te omogućuje uvid u pravu narav vladajuće ideologije (Beker, 1999:105).

U knjizi «Marksizam i književnost», Raymond Williams, čije su ideje bile temelj za razvoj kulturalnog materijalizma i kulturalnih studija, ističe da je termin književnost povijesno prolazio kroz faze velikih promjena. Odlučujući teorijski prijelom, tvrdi Williams, priznavanje je književnosti kao specijalizirajuće društvene i povijesne kategorije. U dvadesetom stoljeću, zbiva se transformacija koja je povezana s promjenama u osnovnim sredstvima za proizvodnju – pomaku s tehnologije tiska na elektroničku tehnologiju. Ono što se, tvrdi Williams, događa pri svakom prijelazu, povijesni je razvoj samog društvenog jezika: nalaženje novih sredstava, oblika i definicija promijenjene praktične svijesti. Stoga, književnost valja vidjeti kao oblik promjenljive prakse (Williams, 1977:54).

Na Williamsovu su tragu i Walter Benjamin koji u eseju «Umjetnik kao proizvođač» iskazuje važnost tehnologije za umjetnika kojeg ne doživljava kao «stvaralačkog genija» već kao «čovjeka koji proizvodi» te Marshall McLuhan čija poznata tvrdnja *medij je poruka* također ističe važnost tehnologije za sam tekst (Benjamin, 1970:2 i McLuhan, 1964:1).

Walter Benjamin razrađuje svoju tezu o važnosti tehnologije u poznatom eseju «Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije» u kojem tvrdi kako se tehničkom reprodukcijom djela gubi njegova autentičnost, *aura*: «Autentičnost nekog predmeta srž je svega onoga što on prenosi od svog postanka; od njegove materijalne postojanosti do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva. Kako se to temelji na materijalnom trajanju, u

reprodukciji je, gdje je čovjek lišen prvoga, poljuljano i drugo: vrijednost povijesnog svjedočanstva» (Benjamin, 1935:3).

O odnosu između povijesti i književnosti raspravlja i engleski marksistički kritičar Terry Eagleton koji tvrdi kako književno djelo i povijest ne mogu biti u izravnom dodiru, jer djelo, odnosno autor, ne može obići ideologiju: svi su pojmovi kroz koji gledamo svijet ideologizirani i iz toga ne možemo izaći. Prema Eagletonu, povijest djeluje na tekst putem ideologije pa je stoga bolje govoriti o književnom djelu ne kao o imaginarnoj transpoziciji stvarnog, već kao o proizvodnji određenih reprezentacija stvarnog u zamišljeni predmet (Beker, 1999:108). Eagleton zamjera Althusseru što književnosti daje povlašteni položaj te što vjeruje da prava umjetnost može zaobići ideologiju – naime, on se zalaže za Williamsov kulturalni materijalizam te tvrdi kako se materijalistička teorija kulture ne treba baviti čitanjima u okviru «suvislog niza književne povijesti» već mora dekonstruirati ideološko i umjesto pojma književne povijesti, oblikovati pojam «vremena književne proizvodnje» (Beker, 1999:110).

Osim marksističkih mislioca, za odnos književnosti i povijesti bitan je pravac novog historizma (koji se dijelom nadovezuje na marksističku tradiciju) koji je kritizirao tradicionalno isticanje te dihotomije, kao i dihotomije teksta i konteksta. Nasuprot tome, oni su tvrdili da je književnost dio povijesti, aktivni element u povijesnom zbivanju. Miroslav Beker ovdje daje primjer drama Bena Jonsona, Shakespeareovog suvremenika, čija su djela uzdizala ideju individualna poduzetništva, odražavala slom srednjovjekovne zajednice te promicala rast londonske trgovačke i profesionalne klase. Stoga, njegova djela djeluju manje kao odraz vremena u kojemu je živio, a više kao aktivni element u promjenama elizabetinskog društva (Beker, 1999:115).

Novi su se historisti uglavnom bavili analizom renesansne književnosti, poglavito Shakespearom i elizabetinskim teatrom, a svoju su praksu nazivali *poetikom kulture*, terminom kojeg je skovao Stephen Greenblatt kao jedan od začetnika tog teorijskog pravca (Šporer, 2005:16). Umjesto proučavanjem tema i motiva književnih djela, novi se historisti posvećuju reprezentacijama koje se formiraju kroz diskurse, kao dodirne točke čovjekova govora i stvarnosti, riječi i stvari. Nasuprot drugim teorijama odraza, novi historizam polazi od toga da proces teče i u obrnutom smjeru: «govoriti o društvenoj proizvodnji književnosti podrazumijeva ne samo da je ona društveno proizvedena, već da je i društveno proizvodna» (Montrose, 1989:23). Greenblatt na sličan način tvrdi da je «jezik, kao i drugi znakovni sustavi, kolektivna konstrukcija...naš interpretacijski zadatak mora biti senzibilnije promatranje posljedica te činjenice istraživanjem podjednako društvene prisutnosti

književnog teksta u svijetu i društvene prisutnosti svijeta u književnom tekstu» (Greenblatt, 1980:5). Prema Davidu Šporeru, ta premisa, kao jedna od temeljnih i polaznih premisa poetike kulture, mogla bi se nazvati *retrorefleksijom* – ona je pokušaj prevladavanja simplificirajućeg determinizma modela refleksije, jer je retrorefleksija shvaćanje po kojem je umjetnost (u ovom konkretnom slučaju, književnost) odraz, ali odraz koji se istodobno odražava natrag na društvo, povijest ili kontekst, to jest, na pretpostavljeni objekt vlastitog odražavanja (Šporer, 2005:65). Za razliku od bilo koje vrste pristupa koji naglašavaju jedan od elemenata dihotomije tekst/kontekst, znak/referent, diskurs/zbilja; novi historisti smatraju da je posrijedi svojevrstan reverzibilni i kružni proces – oni prihvaćaju utjecaj zbilje na sferu reprezentacije, ali istodobno naglašavaju i utjecaj simboličko-reprezentacijske domene na oblikovanje zbilje (Šporer, 2005:66). Greenblatt, parafrazirajući Marxa, ovdje govori o *mimetičkom kapitalu*: «Želim reći da je mimezis, kao što je Marx ustvrdio za kapital, društveni odnos proizvodnje. Bilo koja dana reprezentacija nije samo refleksija ili proizvod društvenih relacija već je i sama društvena relacija, povezana sa shvaćanjima zajednice, statusima, hijerarhijama, otporima i konfliktima koji postoje u ostalim sferama kulture u kojima cirkulira. To znači da reprezentacije nisu samo proizvodi već i proizvođači, sposobni odlučno mijenjati upravo snage koje su ih stvorile» (Greenblatt, 1991: 6, 7).

Šporer tvrdi kako je za nove historiste i kulturalne materijaliste kultura politička, ona je mjesto ideoloških borbi, s obzirom da ideologija nije samo sklop ideja, već materijalna praksa, utkana u tkivo svakodnevnog života (Šporer, 2005:67).

### 2.3. Dijalog književnosti i stvarnosti: umjetnost kao zrcalo i proročanstvo

Na suvremeno proučavanje književnosti velik je utjecaj imao rad Mihaila Bakhtina, ruskog teoretičara koji je isticao važnost dijaloškog karaktera jezika, književnog djela, te na koncu, samog društva. Dijalogizmom se pritom smatra «govor u kojem riječi imaju dvojako značenje, nužna dvosmislenost svakog govora koji ne može otvoreno iskazati svoje značenje, a da ne ugrozi vlastiti opstanak» (De Man, 1992:128).

Bakhtinovu teoriju primarno treba razmatrati kao odgovor strukturalističkom pristupu koji je jezik sagledavao kao zatvoren sustav znakova, apstraktni sustav koji nadilazi pojedinačne govornike. Takav je pristup za Bakhtina predstavljao hegemonijsku, elitističku viziju jezika koja zanemaruje svakodnevni jezik «običnih ljudi» te koja teži k unificiranju i stabilnosti riječi i značenja. Takvu tendenciju Bakhtin naziva *centripetalnom*, onom koja

nastoji monologizirati dijaloški karakter jezika i života. Druga tendencija, koju Bakhtin naziva *centrifugalnom*, suprotstavlja se takvoj centralizaciji te nastoji diverzificirati jezik.

Uvođenjem pojma *heteroglosije*, Bakhtin tvrdi kako se u jednom iskazu prelamaju različite i često suprotstavljene točke gledišta, a njegovo se značenje izvodi upravo iz dijaloške razmjene riječi koje se ne podudaraju već se međusobno osporavaju. On naglašava kako se ta jedna perspektiva sastoji od mnoštvenosti glasova i perspektiva, iz razloga što je i sam jezik kojim se koristi, posuđen od drugih (Robinson,*). Tu tezu Bakhtin u «Problemima poetike Dostojevskog» objašnjava na primjeru književnosti toga pisca – primjerice, u romanu «Zločin i kazna» Dostojevski ne povlači jasnu granicu između svog glasa kao autora i glasa likova, govora i svijesti već svi ti glasovi ulaze u ravnopravan dijalog - i Raskoljnikov vodi unutarnji dijalog, izvjesno je višeglasje perspektiva koje se unutar njega prožimaju. Bakhtin tvrdi kako «u tom romanu nema ničeg što bi se moglo stabilizirati, opravdano se smiriti u sebi, ući u običan tok biografskog vremena i razvijati se u njemu. Sve zahtjeva smjenjivanje i ponovno rađanje. Sve je prikazano u momentu nezavršenog prelaska» (Bakhtin, 2000:159). Takvu vrstu romana Bakhtin naziva *polifonijskim*[2] *romanom* opisujući ga kao dijalog između različitih vrijednosnih središta, kao mnoštven svijet koji onemogućuje svođenje heteroglosije na monološku riječ koja bi utjelovila jedinstveno shvaćanje svijeta. Takvo je dijaloško djelo u konstantnoj interakciji s drugim djelima i glasovima, koje nastoji izmijeniti, nadopuniti ili im proturječiti, što odgovara svakodnevnoj jezičnoj uporabi u kojoj pri razumijevanju iskaza, govornici polaze od već izgovorenih riječi, ali i od pretpostavke o onome što još nije izgovoreno. Dijaloška je riječ polemična, zaposjednuta reakcijom sugovornika od kojeg očekuje odgovor te, kao takva, odolijeva uspostavljanju cjeline jednoznačnog izraza.

U «Rabelaisu i njegovom svijetu» Bakhtin raspravlja o *karnevalesknom* smijehu ili o *folk-humoru*, vrsti humora koja je ismijavala ozbiljni ton srednjovjekovne feudalne kulture i, u vrijeme karnevala, omogućavala zajednici da se izvrne, da preokrene društvenu hijerarhiju koja sputava dijalog. Bakhtin tvrdi kako: «karneval nije spektakl kojeg ljudi promatraju; oni u njemu žive i svatko u njemu sudjeluje jer sama ideja karnevala obuhvaća sve ljude. Dok karneval traje, nema života izvan njega te je za to vrijeme život objekt samo vlastitih pravila, pravila slobode. Karneval ima univerzalni duh, utjelovljuje specifično stanje cijelog svijeta, njegovo oživljavanje i obnavljanje» (Bakhtin, 2009:4, 7).

[2] Termin *polifonija* Bakhtin preuzima iz polifonije i kontrapunkta u glazbi (Bakhtin, 2000:23).

Vladimir Biti piše kako «karneval otkriva da su odnosi u društvu arbitrarni, da su alternativne strukture koje dozvoljavaju druge vrste odnosa uvijek moguće. Povijesno gledano, karneval je posebno doba godine kad se odlažu religiozni dogmatizam i društvena hijerarhija, kad su jezik i radnje ljudi oslobođeni bilo kakvih sputanosti, kad postaju oblicima estetske i društvene *slobodne igre*. Smješten između umjetnosti i života, u oboje istodobno i razdvajajući jedno od drugoga, karneval je privilegiran kronotop[3] prijelaza između njih, prostor i vrijeme njihova dijaloga. Karneval nudi kritičku perspektivu društva, trenutačan raskid sa strukturama, zakonima i dogmatski nametnutim istinama koje određuju mjesto ljudi u društvu (Biti, 1992:174).

Bakhtin navodi Rabelaisa kao književnika koji u svoja djela unaša karakteristični karnevaleskni duh. Likovi u Rabelaisovim romanima, poput klauna i luda, reprezentiraju određeni način života koji je istovremeno i realan i idealan, a zasniva se na ustrojavanju svijeta prema načelu smijeha (Bakhtin, 2009:8).

Prema Bakhtinu, karneval je imao svoj vrhunac u razdoblju antike te na prijelazu iz srednjeg vijeka u renesansu, a njegova je osnovna značajka groteska: za groteskni realizam karakteristična je degradacija u smislu snižavanja na materijalno, na tijelo koje je povezano s aktom umiranja i rađanja, regeneracijom. Karneval tako spaja umiruće i tek začete forme života, on pokapa da bi obnovio, ubija da bi stvorio novi život (Bakhtin, 2009:21).

Iako u Rabelaisovo doba karneval te dijalog s narodnom kulturom još uvijek živi, kasnija ga razdoblja nastoje obuzdati. No, karneval ne nestaje već se prenaša u književnost, upravo kroz polifonijski roman kao tipičan oblik karnevalizacije književnosti – sada književnost preuzima njegovu funkciju, omogućavajući višeglasje i svijet u kojemu je sve dopušteno. Književnost ovdje funkcionira kao prostor razlike, pruža šansu novim perspektivama i stvara alternativni društveni prostor – prostor ravnopravnosti i slobode, fluidnih identiteta te hijerarhija. Vladimir Biti piše kako Bakhtin u «Rabelaisu» predstavlja karneval, grotesku i groteskni realizam kao sredstvo prizivanja glasa naroda. S druge strane, u «Dostojevskom», njegov je cilj sasvim različit - karneval dovodi do pozitivnog vrednovanja ne glasa naroda, nego glasa književnosti: «stvaran povijesni fenomen karnevala u tom je djelu brzo obrađen, jer je glavna pažnja usmjerena na njegov popratni proizvod, karnevaliziranu

[3] Kronotop je pojam koji, prema Bakhtinu, označava intrinzičnu povezanost temporalnih i spacijalnih odnosa kao konstitutivnu kategoriju književnosti. Kronotop se, tvrdi Bakhtin, doslovno može prevesti kao *prostor-vrijeme* pri čemu vrijeme funkcionira kao četvrta dimenzija prostora. Prostor i vrijeme se na taj način sagledavaju kao međuovisni elementi koji se ne mogu proučavati jedan bez drugoga. Određeni se kronotopi podudaraju sa određenim žanrovima ili diskursima koji, utkani u književnost, prezentiraju specifične nazore ili ideologije (Bakhtin, 1981:84,85).

književnost. Ona slijedi nakon smrti karnevala te se rađa prijelomne 1650. godine, a može se pojaviti u bilo koje vrijeme, na bilo kojem mjestu – karneval se na taj način više ne vezuje uz ljude, uz historijski smještenu realnost, već je shvaćen kao ponovljivo obilježje književnosti» (Biti, 1992:67, 209).

Biti uočava mogućnost kritike Bakhtinu te tvrdi kako bi se terminu *karnevalesknost* moglo prigovoriti ne samo zbog toga što je to utopistički, estetski ideal i idealistički model za društvene odnose koji se ne mogu realizirati izvan trenutačnih, posebnih i unaprijed određenih uvjeta (kad ga vlasti dopuste); već i zbog toga što se njime pristaje na snagu vlasti i društveno-političkog statusa quo, te tek na vrlo ograničeno razdoblje slobode. Biti tvrdi da bi bilo koje društvo, koliko god ono bilo represivno, moglo omogućiti trenutačnu slobodu upravo zbog te trenutačnosti koja podrazumijeva otklon od uobičajene normalnosti, koja je uspostavljena prije karnevala i zajamčeno će ponovno uslijediti nakon njega (Biti, 1992:174). Ipak, on tvrdi da iako ozbiljnost te kritike nije upitna, na nju bi se moglo odgovoriti tvrdnjom da Bakhtin ne predstavlja karneval kao sebi dovoljan cilj: «Karneval nije, kao momentalan interludij, dovoljna alternativa za represivnu, hijerarhijsku, birokratiziranu društvenu strukturu. On nije toliko društvena stvar koliko je naznaka mogućnosti alternativnih formi društvenih odnosa koji se ne mogu ostvariti osim u predstavi, kao *fikcije*. Umjesto da ukazuje kako su trenutačni preokreti dovoljni, karneval je potvrda da su normalnost, red, hijerarhija i određeni društveni odnosi ti koje treba smatrati trenutačnima i arbitrarnima. Karneval je afirmacija mogućnosti alternativnih odnosa u sredini reda i kontrole, on je model za društvo koje nije ropski određeno nijednom strukturom – i u tome leži njegova važnost (Biti, 1992:175).

Drugi teoretičar kojeg ovdje valja spomenuti je Jacques Attali, koji na način sličan Bakhtinu, razmatra odnos stvarnosti i umjetnosti; u njegovom konkretnom slučaju, kroz koncepte buke i glazbe kroz koje analizira kapitalističko društvo. Buka bi za Attalija bila ekvivalent Bakhtinovom karnevalu, kao metafora preddruštvenog, prirodnog stanja - razdoblja u kojem je pojedinac slobodan a kojeg društvo nastoji utišati i ograničiti, što čini putem glazbe. Naime, Attali u «Političkoj ekonomiji glazbe» tvrdi kako glazba, kao organizacija buke, konstituira zvukovni imaginarij vibracija i znakova koje čine društvo te kao takva može biti instrument za njegovo razumijevanje. Attali pobliže objašnjava svoju tezu tvrdeći kako je glazba istovremeno i ogledalo i proročanstvo društva: naime, glazba je ogledalo društva jer funkcionira kao njegova paralela – strukturirana je kao društvo te se mijenja u skladu s društvenim promjenama. U tom je smislu glazba «kolektivna memorija

društvenog poretka» (Attali, 1985:9). Istovremeno, glazba je i proročanstvo: njezin stil i organizacija uvijek su ispred ostatka društva zbog same činjenice da glazba, puno brže od materijalne stvarnosti, može istražiti cjeloukupni raspon mogućnosti u danom kodu – glazba dostiže ekstreme koji pronalaze potencijal buke u postojećem sistemu te transformiraju društvo: ono što je buka za postojeći sistem, harmonija je za onaj koji slijedi (Attali, 1985:11, 35). Stoga, Attali smatra kako je analizom glazbe u postojećem društvenom sistemu, moguće pretpostaviti u kojem se smjeru cijelo društvo kreće. U suvremenom, postmodernom svijetu «ispražnjenom od značenja», glazba ukazuje na prijelaz iz materijalne produkcije u simboličku razmjenu znakova te je kao nematerijalno zadovoljstvo pretvorena u robu (Attali, 1985:3, 4).

Za Attalija glazba, kao i samo društvo, prolazi kroz četiri faze: *žrtvovanje*, *reprezentaciju*, *ponavljanje* te *komponiranje*. Žrtvovanje je faza u kojoj društvo žrtvuje vlastitu slobodu (preddruštveni kaos) u svrhu organizacije, stvaranja društvenog ugovora. Pritom glazba funkcionira kao simulakrum te žrtve, ritualno ubojstvo prirodnog stanja u kojem vlada nasilje, to jest buka. Buka je kao takva svaki rascjep u postojećem poretku, ona prekida i razdire, a u svojoj krajnosti, ubija (Attali, 1985:26). Sljedeća je faza reprezentacija: glazba se komodificira – pretvara u robu te razmjenjuje za novac čime podržava kapitalističku harmoniju. Kao spektakl, reprezentacija je kreacija postojećeg poretka u svrhu izbjegavanja nasilja – ona djeluje kroz kompromis u kojem društvo pristaje na određeni poredak, ali ga se na nužnost tog poretka konstantno uvjerava. Glazba pritom služi svrsi uvjeravanja - *making people believe by shaping what they hear*[4] (Attali, 1985:59, 62).

Ponavljanje, kao treća faza koju Attali navodi, predstavlja težnju kapitalizma prema masovnoj produkciji. U ovoj fazi, važnu ulogu ima tehnologija koja tu masovnu produkciju omogućuje: kolektiv je utišan, a živu glazbu zamjenjuje stroj – glazba prestaje biti društveni događaj te pridonosi otuđenju pojedinca (Attali, 1985:95). Glazba se u ovoj fazi stvara i koristi kako bi podupirala vjeru ljudi u artificijelnu harmoniju, u navodni red i legitimnost kapitalističkog poretka; a rezultat tih procesa je repetitivna glazba koja komodificira i kolonizira svaki pokušaj otpora (Attali, 1985:19, 103). Javlja se podjela na masovnu i naučenu glazbu: masovna glazba reciklira već poznate uratke, a naučena glazba, kao elitistička i radikalna suprotnost masovnoj, stvara depersonalizirani zvuk bez značenja – producira se glazba koju tehnologija omogućuje, umjesto da se producira željeni zvuk (Attali, 1985:115).

[4] Rečenica je ostavljena u engleskoj verziji, zbog nemogućnosti pronalaženja praktičnog prijevoda na hrvatski jezik.

O karakteru glazbe u eri masovne produkcije govori teoretičar i muzikolog Theodor Adorno tvrdeći kako je žrtvovanje prave individualnosti nadoknađeno prividom, fikcijom individualnosti koju perpetuiraju glazbene formule – striktno standardizirane glazbene forme na koje se slušatelji navikavaju i koje počinju *voljeti*. Taj moment Adorno opisuje metaforom zatvorenika koji voli svoju ćeliju, samo zato jer nema ništa drugo što može voljeti. Slušatelji više nisu u stanju zahtijevati više ili drukčije od onog što im je ponuđeno, što Adorno naziva *regresijom slušanja* kao posljedicom masovne produkcije, distribucije te reklamne industrije (Adorno, 1991:40, 47, 49, 51).

U takvoj atmosferi dolazi do povećanja nasilja u društvu; ljudi pronalaze sve manje načina da se ostvare kao individue te raste broj devijantnog ponašanja koje sugerira početak radikalne subverzije (Attali, 1985:131). Ovdje nastupa posljednja faza: komponiranje, koja označuje početak nove buke, začetak novog društvenog poretka. Odbacuju se tradicionalne uloge producenta i konzumenta, a glazba se stvara isključivo u svrhu zadovoljstva. Attali navodi kako su u ovoj fazi aktivnosti komponiranja u potpunosti lokalizirane, te kako tu više nema čiste razlike između produkcije i konzumacije (Attali, 1985:135).

Ono što je zajedničko Bakhtinu i Attaliju jest njihovo prepoznavanje mimetičkog, ali i subverzivnog potencijala umjetnosti kojeg društveni poredak nastoji ograničiti. Književnost je, poput glazbe, kroz povijest bila i još uvijek dijelom jest objekt i odraz dominantne ideologije u društvu, no njezino djelovanje daleko nadilazi tu funkciju. Umjetnost uspostavlja alternativni prostor slobode, nagoviješta i propituje postojanje nekog drukčijeg, boljeg života te u sebi sadrži stvarnu sposobnost promjene – od pojedinca do cijelog društva. Upravo je umjetnost mjesto umiranja starog i rađanja novog, mjesto susreta stvarnog s idealnim i možda je upravo to ono što ju čini savršenom podlogom za analizu društva, njegova razvitka i same ljudske prirode.

### 2.4. Strategije moći i strategije čitanja

Louis Montrose, teoretičar novog historizma, tvrdi kako je umnažanje perspektiva koje nude tekst i teatar, i iz toga proizašla mogućnost različitog tumačenja istoga teksta, već samo po sebi dovoljno da u okviru apsolutističke države proizvede učinak koji je suprotan onom koji bi ta država htjela – heterodoksnost umjesto ortodoksne propagande. On tvrdi kako je predstaviti dominantnu kao tek jednu od mogućih pozicija, samo po sebi perspektiva s izričitim političkim implikacijama. Primjerice, u okviru specifičnih ograničenja dominantne

elizabetinske ideologije, sloboda interpretacije i neodlučivost značenja bile su inherentno opasne i potencijalno subverzivne ideje» (Montrose, 1996:98).

I novi historisti (kojima pripada Montrose) i kulturalni materijalisti, iako postoje razlike u njihovim pristupima, promišljaju prožimanje književnosti i ideologije kroz odnos dominantne kulture i subverzije (i njezine integracije u dominantnu kulturu), te kroz teorije shvaćanja moći. Ta debata zadire u pitanja ideološke i političke funkcije književnih tekstova uopće, a ponajviše u kontekstu razmatranja odnosa književnosti i vlasti u engleskoj renesansnoj književnosti. Pritom se oba usmjerenja pozivaju na rad vrlo utjecajnog teoretičara, filozofa i *povjesničara ideja* Michela Foucaulta. Ovdje je stoga potrebno učiniti digresiju te se osvrnuti na glavne postavke Foucaultove teorije, kako bi se na razumljiv način predstavila njihova analiza.

Foucault već pri početku jedne od svojih najpoznatijih knjiga, «Nadzora i kazne», izjednačuje znanje s moći. Pritom ih ne izjednačava zato što je znanje korisno, ili zato što je moć zapravo znanje, već zato što je znanje jedno od područja u kojima se vrši moć: «Možda se valja odreći čitave tradicije koja nam dopušta da zamislimo kako znanje može postojati samo tamo gdje su relacije moći dokinute i da se znanje može razvijati tek mimo njezinih naloga, zahtjeva i interesa. Prije će trebati prihvatiti da moć proizvodi znanje (i to ne naprosto tako što ga favorizira zato što joj ono služi ili tako što ga primjenjuje zato što joj je korisno); da su moć i znanje izravno implicirani jedno drugim; da nema relacije moći bez korelativna ustanovljenja nekog područja znanja, ni znanja koje u isto vrijeme ne pretpostavlja i ne ustanovljuje relacije moći. Te odnose moć-znanje ne valja, dakle, analizirati polazeći od nekog subjekta spoznaje koji bi bio ili ne bi bio slobodan u odnosu na sustav moći, već treba, naprotiv, smatrati da su subjekt koji spoznaje, objekti koje valja spoznati i modaliteti spoznaje zapravo učinci tih temeljnih implikacija moći-znanja i njihovih povijesnih preobrazbi. Ukratko, znanje, koje je moći korisno ili joj se opire, ne proizlazi iz djelatnosti subjekta spoznaje, već iz odnosa moć-znanje, procesa i borbi kojima je on ispresijecan i od kojih se sastoji, kojima su određeni mogući oblici i područja spoznaje» (Foucault, 1994:27).

Foucault na primjeru promjena u načinu kažnjavanja na prijelazu iz osamnaestog u devetnaesto stoljeće, odnosno, u načinu na koji društvo sankcionira prekršaje svojih pripadnika, sagledava rekonceptualizaciju odnosa moći i znanja. Pritom pruža alternativu uobičajenim tumačenjima tih pojava (koja su povezana s idejom o napretku ili porastu humanosti), tvrdeći kako ti procesi u kojima naizgled dolazi do promjene moralne svijesti i porasta moralnog senzibiliteta, nisu nužno napredak već primarno transformacije s nesagledivim posljedicama u eri koja je njima još uvijek prožeta (Šporer, 2005:170).

Prvi model kažnjavanja kojeg Foucault opisuje je ceremonija okrutnog mučenja osuđenika 1757.godine pri čemu su mu otkidani i spaljivani dijelovi tijela. Taj model je, prema Foucaultu, tradicionalni model moći koji prevladava u razdoblju koje prethodi promjenama na prijelazu stoljeća (kojemu pripada i elizabetinsko razdoblje), a vezan je uz mučenja i javna smaknuća – koja nisu bila toliko namijenjena kažnjavanju i ispravljanju nepravde koliko rastrošnom prosipanju moći pred podanicima - čime je moć s vremena na vrijeme morala podsjetiti na svoje postojanje i neizbježnost. Njihova je funkcija bila zastrašivanje i demonstracija moći, a mučenje, osim što je činilo sastavni dio istražnog i sudskog procesa, bilo je i glavni element kažnjavanja. Taj je model kažnjavao tijelo zatvorenika, a moć je funkcionirala kao «teatar okrutnosti» (Šporer, 2005:171).

Potkraj osamnaestog stoljeća, došlo je do promjene, pojave mehanizama koji teže k trenutačnim i što bezbolnijim izvršenjem smrtne kazne – poput vješanja ili giljotine. No, Foucault to ne sagledava kao porast humanosti i blagosti, već kao nužnost koja je proizašla iz ekonomske potrebe da se troškovi smaknuća smanje te da se pronađe model koji će u političkom smislu biti efikasan, imati veći doseg, a u ekonomskom smislu biti isplativiji.
To će, tvrdi Foucault, rezultirati nastankom modernog zatvora, odnosno zatvora koji se od nekadašnjih oblika zatočenja razlikuje po tome što ne kažnjava samo tijelo, već je njegova prava svrha podčinjavanje *duše*. Zatvor tako postaje samo metafora, umanjena slika onoga što se inače provodi u cijelom društvu – zatvorska je ograda namijenjena ne samo zatvorenicima (upravo je njima ponajmanje namijenjena), već svima onima koji su slobodni (Šporer, 2005:175, 176, 177). Taj novi tip moći kojeg uočava, Foucault objašnjava na primjeru panoptikona[5] koji je prototip svih drugih oblika nadzora koji se postupno razvijaju u društvu. On je elementarni i lako prenosivi mehanizam koji omogućuje automatizaciju moći pri čemu njezino izvršavanje postaje trajno, dezindividualizirano te ekonomično – s obzirom da uz najmanji broj ljudi, ili u potpunosti bez ljudi (budući da postaje nebitno je li netko u tornju ili nije) postaje moguće nadzirati velik broj pojedinaca (Šporer, 2005:179). Zatvorenici tako postaju i objekti i subjekti moći, oni ju provode nad samim sobom čime se kristalizira osnova modernog sustava kažnjavanja – *disciplinarne moći* - koja je neovisna o tome tko ju izvršava (bilo tko može aktivirati mehanizam panoptikona) i koja podčinjava iznutra tako da je samo

[5] «Panoptikon» je model zatvora kojeg je osmislio Jeremy Bentham, zagovornik reforme kaznenog sustava u 18.stoljeću. Taj model kojeg predlaže Bentham ima okrugli oblik u čijem se središtu nalazi kontrolni toranj s prozorima koji gledaju na prozore zatvorskih ćelija postavljenih na rubovima kruga. Na taj način svaki zatvorenik može biti nadgledan, ali on ne može vidjeti promatra li ga doista netko iz tornja. Druga je bitna karakteristika ta da panoptikon pregradama odjeljuje zatvorenike (svatko je sam u svojoj ćeliji), sprječava njihovu međusobnu komunikaciju te ih u potpunosti usmjerava na središte kruga, pri čemu zatvorenici nikad nisu subjekti već isključivo objekti komunikacije, tuđeg pogleda (Foucault, 1994:205).

društvo aktivno u tom procesu. Na taj način moć postaje raspršena, a točke otpora su posvuda u njezinoj mreži – jer, ako je moć decentralizirana, tada su i otpori decentralizirani (Šporer, 2005:187). Foucault dolazi do zaključka da u takvoj epohi nema više mogućnosti za «frontalni sudar» moći i subverzije, već postoje samo mogućnosti uporabe različitih, disperzivnih, lokaliziranih strategija. S obzirom da se odnosi moći i subverzije stalno preslaguju, za Foucaulta nije moguć izlaz iz sustava – moć je sveprožimna, ona je proizvođač otpora, ali je ujedno i neobuhvatna – nitko nema potpuni pregled i kontrolu nad cijelom mrežom moći (Šporer, 2005:217, 220). U tom smislu moć više nije shvaćena kao moć-entitet već kao moć-odnos koju karakteriziraju relacije u stalnoj mijeni. Tako je, prema Johnu Branniganu, ključna razlika između kulturalnog materijalizma i novog historizma u pristupu pitanju subverzije: novi historisti smatraju da je subverzija uvijek proizvedena da bi bila integrirana u tekstu, a kulturalni materijalisti polaze od pozitivnijeg uvjerenja prema kojem čak i kad je subverzija integrirana, ostaju njezini tragovi koji omogućavaju opozicijskom čitanju artikulaciju te subverzije i time opovrgavanje smisla koji joj pridaje dominantna kultura (Brannigan, 1998:113, 114 u Šporer, 2005:224). Šporer tu tezu ocjenjuje kao simplificirajuću, s obzirom da unutar oba pravca postoje razlike u pristupu te radije predlaže Barthesov model čitanja teksta koji ne propituje *značenje* u tekstu, već postavlja pitanje *pristupa* tekstu.

Roland Barthes u djelu «S/Z», studiji o Balzacovoj noveli «Sarrasine», književnom djelu ne prilazi kao postojanom predmetu ili omeđenoj strukturi, već razlikuje čitljive (franc. *lisible*) i ispisive (franc. *scriptible*) tekstove pri čemu je čitljiv tekst onaj klasičan tekst, djelo kako je tradicionalno shvaćeno u proučavanju književnosti: tekst čije je značenje stabilno, konzistentno, jasno i nedvosmisleno. Ispisiv je tekst čista suprotnost čitljivom, to je «suvremeni» tekst koji nema utvrđeno značenje već je pluralan i difuzan, funkcionira kao «perpetuirajuća sadašnjost», galaksija označitelja bez nekog konačnog «označenog», ispravnog smisla koji se može podrediti jednoj interpretaciji, jednom čitanju (Barthes, 1974:4, 5, 6 i Šporer, 2005:238).

Kao što za Foucaulta moć/znanje nije zamrznuta binarna opreka, tako ni za Barthesa nijedan tekst nije inherentno čitljiv ili ispisiv – nijedan tekst nije sam po sebi subverzivan ili ortodoksan. Ono što je doista subverzivno i radikalno ne nalazi se samo u sadržaju teksta već velikim dijelom u kontekstu njegove artikulacije. Šporer piše: «Oni koji žele subverziju ili integraciju, čitaju samo jednom i osuđen su na vječito ponavljanje jednog te istog teksta. Oni koji ponavljaju čitanja, pristajući na uznemirujuću međuovisnost opozicijskih parova i fascinantnu paradoksalnost relacija u napetom procesu otkrivanja najsubverzivnijih misli u

okrilju najveće ortodoksije, čuvaju tekst od ponavljanja (Šporer, 2005:234).

Ni zadovoljstvo koje proizlazi iz čitanja teksta nije intrinzični dio teksta već uvijek produkt subjekta i njegova pristupa (Barthes, 1975:11, 12). Tekst pritom funkcionira tek kao katalizator tog zadovoljstva.

U djelu «Zadovoljstvo u tekstu» Barthes razlikuje forme zadovoljstva *plaisir* i *jouissance* pri čemu formu *plaisir* karakteriziraju čitljivi tekstovi, dok se *jouissance* povezuje sa ispisivim tekstovima. Zadovoljstvo u formi *plaisir* funkcionira kao zadovoljstvo diskursa, zadovoljstvo pozicioniranja sebstva u odnosu na mehanizme društvene kontrole. Prema Barthesu, takvo društveno zadovoljstvo uvijek potvrđuje identitet pojedinca, što ne rezultira uvijek i sa afirmacijom dominantne ideologije, budući da identitet koji se potvrđuje može biti i onaj koji se opire svom mjestu unutar dominantne ideologije. Barthesov *jouissance*, forma ekstatičnog zadovoljstva koje prelazi granicu ugode i ulazi u područje boli, nije produkt društvenog diskursa već egzistira izvan njega, a nastaje u momentu raspada kulture. To je zadovoljstvo tijela, ali i zadovoljstvo njegova raspadanja, gubitka (Barthes, 1975:14).

Važnost Barthesova pristupa nalazi se u tome što on skreće s pravca tekstualnog determinizma koji podrazumijeva određenu esenciju teksta te pažnju usmjerava prema subjektu koji čita, kontekstu u kojem se nalazi te artikulaciji i interpretaciji pročitanoga. Na taj se način Barthes udaljava od strukturalističkih principa koji tekst sagledavaju kao zatvorenu cjelinu fiksnih značenja (koja čekaju da budu otkrivena kako bi se razotkrila sama srž, bit teksta) te se približava poststrukturalističkom stajalištu koje tekst doživljava kao otvoreni entitet bez čvrsta značenja, podložan različitim interpretacijama koje međusobno mogu supostojati kao ravnopravne.

Jonathan Culler, pojašnjavajući razliku između strukturalizma i poststrukturalizma, piše: «Najjednostavnijim riječima, strukturalisti kao model uzimaju lingvistiku i pokušavaju razraditi gramatike – sustavne popise elemenata i mogućnosti njihova kombiniranja – koje bi objašnjavale oblik i značenje književnih djela; dok poststrukturalisti ispituju kako se ta zamisao ruši djelovanjem samih tekstova. Strukturalisti su uvjereni u mogućnost sustavnog znanja, a poststrukturalisti pak tvrde da znaju samo to da je takvo znanje nemoguće» (Culler, 1991:18).

### 2.5. Poststrukturalizam i teorija dekonstrukcije

Za razmatranje postrukturalističkog načina mišljenja unutar teorije književnosti koji

jača šezdesetih i sedamdesetih godina, ključan je rad francuskog filozofa Jacquesa Derridaa, čija se teorija dekonstrukcije smatra jednom od najutjecajnijih postmodernističkih[6] kritičkih teorija. No, uvod u postupak dekonstrukcije potrebno je započeti osvrtom na njegovu preteču – strukturalnu lingvistiku švicarskog lingvista Ferdinanda de Saussurea.

Miroslav Beker piše da, kad bi se jednom rečenicom trebala opisati radikalna promjena koju Saussure uvodi u pristupu lingvistici, bila bi to tvrdnja da je pomaknuo naglasak s razmatranja supstancije, sadržaja, na odnose, to jest, na *funkciju*. Drugim riječima, prema takvom pristupu važnost stvari ne leži u njoj samoj, u njezinom sadržaju, već u funkciji koju zadobiva unutar veće cjeline u kojoj se nalazi (Beker, 1999:37).

Jedna od omiljenih Saussureovih poredbi iz «Tečaja opće lingvistike» koje pojašnjavaju njegovo stajalište odnosi se na igru šaha: nevažno je, dakle, jesu li figure sačinjene od drveta, kovine ili bjelokosti već je bitna njihova funkcija u okviru šahovske igre. Slijedeći dalje analogiju sa šahom, Saussure govori o razlici između *langue* (jezika kao sustava, zbroja pravila i normi) i *parole* (govora kao pojedinačne primjene tih pravila): tako je šah kao sustav pravila analogan pojmu *langue*, dok je pojedina partija šaha ekvivalent za *parole*, pojedinačnu primjenu sustava pravila (Beker, 1999:38). Saussure, objašnjavajući tu razliku, tvrdi kako je jezik konkretno definiran, homogeni objekt u heterogenoj masi jezičnih činova; «društvena institucija» koja nadilazi pojedinca (ne može se kompletno ostvariti ni u jednom govorniku) te koja postoji kao rezultat ugovora potpisanog između članova zajednice (Saussure, 1966:14).

Kao drugi bitan element Saussureove teorije valja objasniti njegov pojam znaka. Prema Saussureu, znak se sastoji od *označitelja* (zvučanja; glasova kao, primjerice, u riječi stablo) i *označenog* (značenja, pojma riječi stablo – organsko biljno tijelo s trupom i granama). Pritom je ključna Saussureova teza da je veza između označitelja i označenog proizvoljna, to jest, arbitrarna – ona je predmet društvenog konsenzusa u smislu da se označeno odnosi samo na pojam, a ne na samu stvar na koju taj pojam upućuje (Saussure,

[6] Postmodernistički pokret u drugoj polovici dvadesetog stoljeća nastaje kao reakcija na modernističke tendencije koje su se prethodno uspostavile kao autoriteti. Postmodernizam kritički pristupa modernističkom zahtjevu za jedinstvenošću, cjelovitošću, fiksnim identitetima te esencijalizmima i binarnim opozicijama; ističući pritom stvaralačku moć jezika kojeg ne sagledava tek kao sredstvo opisivanja stvarnosti već, primarno, kao sredstvo njezina oblikovanja (Ravlić, 2013). Prva faza postmodernizma trajala je od kraja šezdesetih do kraja osamdesetih godina, a osnovne su joj značajke, s jedne strane, spoznajni skepticizam, kritika logocentrizma, sustava, smisla, istine; a, s druge strane, retorika o *kraju* – od kraja povijesti i kraja ideologije do kraja subjekta i kraja humanizma. Druga faza postmodernizma počinje se nazirati krajem osamdesetih i u devedesetim godinama kad teoretičare prestaje zanimati «nestanak» značenja/sustava/povijesti/subjekta te se javljaju pitanja kako je napravljeno ono čega ima (kulturološki konstruktivizam) i što sve može biti napravljeno - ontološki konstruktivizam (Oraić Tolić, 2005:62, 63).

1966:67). Za Saussurea, znakovi nemaju značenje samo po sebi već se ono izvodi iz međusobnog odnosa označitelja u jeziku: «vrijednost je svakog termina determinirana njegovim kontekstom, riječi nemaju pozitivnu vrijednost već isključivo razlikovnu – identitet svakog znaka proizlazi iz njegova odnosa s drugim znakovima; njihova je najpreciznija karakteristika to da jesu ono što drugi nisu» (Saussure, 1966:116, 117).

Saussure sažima svoju teoriju tvrdeći: «Iako razlika općenito implicira pozitivne termine između kojih se uspostavlja, u jeziku postoje samo razlike bez pozitivnih termina. Bez obzira sagledamo li označeno ili označitelja, jezik ne sadrži ni ideje ni zvukove koji prethode lingvističkom sustavu, već samo konceptualne i zvukovne razlike koje iz njega proizlaze. Ideja ili zvukovna supstanca koju sadrži znak manje je važna od znakova koji ju okružuju, što potvrđuje činjenica da se vrijednost termina može promijeniti modifikacijom susjednog termina, a da njegovo značenje ili zvuk ostanu netaknuti. No, teza da je sve u jeziku negativno, istinita je samo ako se označeno i označitelj sagledaju odvojeno; jer njihova kombinacija daje pozitivnu vrijednost[7]» (De Saussure, 1966:120).

Poput Saussurea, i Jacques Derrida se zalaže za shvaćanje da je jedino u okviru sustava razlika moguće razaznati neki pojam – tvrdeći da, dok je u lingvistici došlo do tog radikalnog pomaka, u zapadnoj se filozofiji zadržalo vjerovanje u stalne i nepromjenljive pojmove kao što su pojmovi o bitku, bogu, identitetu – pojmovi koji su tobože apsolutni i iznad prisila konteksta i sustava razlika[8]. Derrida to naziva logocentrizmom[9] europske metafizike koja pati od mistike prisutnosti i porijekla (Beker, 1999:72).

Iako priznaje da je Saussure isticanjem važnosti razlikovanja zadao snažan udarac logocentrizmu, Derrida smatra da i u njegovu djelu ima jasnih tragova te iluzije. Naime, prema Derridau, sam je Saussureov pojam znaka utemeljen na razlici između onoga što je zamjetljivo (označitelj) i što je shvatljivo (označeno) pa označitelj postoji kako bi nam pružio mogućnost pristupa označenom. Na taj se način, tvrdi Derrida, označitelj čini podređenim pojmu značenja koje znak priopćuje (osim toga, kako bi mogao razlikovati jedan znak od drugog, lingvist mora pretpostaviti mogućnost da shvati označeno koje je za njega polazište).

---

[7] Ova tvrdnja o pozitivnoj vrijednosti znaka Saussurea smješta među strukturalističke teoretičare, iako je njegova teorija na pragu poststrukturalizma.

[8] Te pojmove Derrida naziva «transcedentalnim» ili «privilegiranim» označenim, one za koje se smatra da prethode samoj strukturi; primjerice zabrana rodoskvrnuća kao univerzalna zabrana u teoriji Claudea Levi-Straussa (Derrida, 1966:210, 213)

[9] Logocentrizam označava shvaćanje pojmova izvan konteksta i povijesti, kao da vječno zadržavaju svoju bit (Beker, *Pogovor* u Culler, 1991:269). Logocentrizam pretpostavlja postojanje izvornog, univerzalnog objekta; apsolutnu istinu koju logos (pojam) reprezentira. Derrida logocentrizam naziva etnocentričnom metafizikom povezanom s poviješću Zapada (Derrida, 1974:79).

Saussureova težnja prema logocentrizmu još je izrazitija u njegovoj opoziciji između govora i pisma u kojoj on daje prednost govoru[10], a ipak, kad govori o osnovnim lingvističkim jedinicama, objašnjava ih upravo na temelju pisma (Saussure daje primjer slova *t* koje se može pisati na razne načine, sve dok ostaje različito i svojstveno u usporedbi s drugim slovima). Derrida ističe tu nepodudarnost, tendenciju teksta da sam sebe opovrgava, te tvrdi da pismo destabilizira binarnu opreku govor/pismo te, kao slabi član opreke, postaje pretpostavka jakom članu, nužan uvjet njegove uspostave (Derrida, 1974:44).

Derrida, dakle, pokazuje kako u odnosu članova binarne opreke (kultura/priroda, dobro/zlo, muškarac/žena...) postoji konstitutivna asimetrija koja predstavlja slabog člana (negativnog termina) opreke kao izvedenicu jakog (pozitivnog termina), pri čemu slabi član djeluje kao nadomjestak te ujedno i višak jakom članu[11]. Taj odnos između članova binarne opreke pruža strukturu koju Derrida naziva *logikom suplementarnosti* (Derrida, 1974:144, 215). Suplement, dodatak se pritom može razumjeti na dva načina: dodatak kao nebitni, pomoćni element ili dodatak kao element koji popunjuje neki nedostatak, neku prazninu (Derrida, 1974:145). Pritom je svrha dekonstrukcije da pokaže kako je upravo taj nadomjestak dokaz da je jaki član sam po sebi nedostatan, to jest, da samo postojanje slabog člana upućuje na nepotpunost onog što nadomješta.

Prvi korak u postupku dekonstrukcije jest zamjena pozicije binarnih članova, tako da slabi član zauzme poziciju snažnog, a drugi je premještanje slabog člana u samu konstituciju snažnog pri čemu postaje jasno da je dopunjavanje odsustva značenja u jednom znaku, moguće samo posredstvom drugog znaka. Ono što slijedi iz toga jest da znak nema značenje (identitet) samo po sebi, već je ono uvijek učinak odnosa s drugim znakovima.

Jonathan Culler u djelu «O dekonstrukciji» piše kako, s obzirom da u «tradicionalnoj filozofskoj opreci nemamo mirno supostojanje sučeljenih naziva, već nasilnu hijerarhiju...dekonstruirati tu opreku znači, prije svega, u određenom trenutku, preokrenuti tu hijerarhiju. Dekonstrukcija se ne sastoji od pomicanja s jednog pojma na drugi, već od obrtanja i premještanja pojmovnog poretka, baš kao i nepojmovnog poretka s kojim je

[10] U govoru Saussure vidi izravan dodir sa značenjem, gdje govornikove riječi kao da predstavljaju spontane i gotovo prozirne znakove misli za koje govornik pretpostavlja da će ih slušaoc razumjeti. S druge strane, pismo se sastoji od grafičkih znakova odvojenih od misli koje su ih proizvele. Osobitost je pisma da djeluje u odsutnosti govornika čime ono ne djeluje samo kao tehničko sredstvo koje zastupa govor, već ga i iskrivljuje (Beker, 1999:74).

[11] Derrida to u djelu «O gramatologiji» detaljno objašnjava na primjeru «Elementarnih struktura srodstva» antropologa Claudea Levi Straussa te binarne opozicije kultura/priroda.

povezan (Culler, 1991:73, 121).

Logika suplementarnosti, prema Culleru, djeluje kao interpretativna strategija: ono što su prijašnji interpretatori prognali na margine ili ostavili po strani može biti važno upravo zbog razloga koji su do toga doveli. Interpretacija općenito počiva na distinkcijama između središnjeg i rubnog, bitnog i nebitnog: interpretirati znači otkriti što je za neki tekst ili skupinu tekstova središnje. Margina, s jedne strane, djeluje da bi preokrenula hijerarhiju te pokazala da je središnje ono što se prije smatralo rubnim – no, s druge strane, taj se preokret obično provodi na takav način da ne dovodi jednostavno do prepoznavanja nekog novog središta, već do rušenja distinkcija između bitnog i nebitnog, unutrašnjeg i izvanjskog. Culler postavlja pitanje: što je središte, ako i rubno može postati središnjim (Culler, 1991:129)?

Derrida ukazuje na tendenciju svake strukture da konstituira središte i uspostavi red dok postupak dekonstrukcije razotkriva artificijelnost središta, činjenicu da je ono produkt strukture, a ne njezin izvor: «središte nema prirodnog mjesta, o njemu se ne može misliti kao o nečemu što je prisutno...to nije fiksno mjesto u kojem određeni broj znakova ulazi u igru. To je trenutak u kojem jezik zadire u univerzalne probleme; ono po čemu je, u odsutnosti nekog središta ili porijekla, sve postalo obrada ili diskurs – kad središnje, označeno izvorno ili transcedentalno označeno nije nikada apsolutno prisutno izvan sustava razlika. Odsutnost transcedentalnog označenog širi područje i međusobnu igru označivanja *ad infinitum*» (Derrida, 1966:210).

Ako se dekonstrukcija sagleda kao metoda interpretacije književnog teksta, ona izražava nemogućnost prisutnosti intrinzičnog značenja, jedne ispravne interpretacije (nijedna se interpretacija ne može nadrediti drugoj) ili apriorne istine. Iz teorije o beskonačnom lancu označavanja u kojem svaki znak ima tek relacijsko, diferencijalno značenje, slijedi da je značenje uvijek nestalno, titra između prisutnosti i odsutnosti.

Upravo se na ovom mjestu razotkriva snažna političnost Derridaove teorije o dekonstrukciji koju naposlijetku pod svoje okrilje uzimaju feministička kritika, *queer* teorija i postkolonijalna kritika. Gayatri Chakravorty Spivak, indijska književna teoretičarka i priznata stručnjakinja za filozofiju Jacquesa Derridaa tvrdi kako: «Autentična dekonstrukcija nije metoda književne interpretacije ni rezultat književne teorije, već način života koji ujedinjuje teoriju i praksu s revolucionarnom namjerom da se mijenja svijet» (Spivak, 1977 u Beker, 1999:87).

## 2.6. Feministička kritika

Feministička kritika unutar teorije književnosti jača sredinom dvadesetog stoljeća kad do izražaja dolazi činjenica da književna povijest nije univerzalna ili spolno neutralna, već je, naprotiv, pretežito muška. Sedamdesetih je godina tako razotkrivena duboka spolna asimetrija u vidu dominacije muških perspektiva i isključenja ženskih subjekata iz kulture. Većina autora i likova u književnosti bili su muškarci, a ako bi se pojavile žene i ženski likovi, bile bi u funkciji muškarca, objektificirane ili završavale tragično. Kako tvrdi Dubravka Oraić Tolić, Tolstojeva Ana Karenjina izvršila je samoubojstvo pod kotačima vlaka, a Šimunićeva djevojčica Srna izložila se smrtnoj opasnosti da protrči ispod duge kako bi postala dječak (Oraić Tolić, 2005:66).

Sve binarne opreke što ih poznaje zapadna civilizacija, tvrdi Oraić Tolić; opreke na kojima je ta civilizacija nastala i na kojima se razvijala, dobile su u modernoj kulturi žestoka spolna obilježja. Muškarci su zauzeli poziciju kulture, duha, općega, središta, razuma i označenoga. Žene su potpale u drugi niz manje vrijednih članova opreka, tamo gdje se nalaze priroda, tijelo, pojedinačno, margina, emocije i označitelj. Muškarci su postali autori, proizvođači tekstova i materijalnih dobara, a žene su bile čitateljice i potrošačice. Postupak prisvajanja ideje o slobodi i projekta emancipacije isključivo za muškarce sastojao se u sljedećem: opreke su se najprije strogo hijerarhizirale, tako da je vrijednost pripala prvom članu (muškom/duhu/kulturi/logosu/autoru), a zatim se na svim područjima uspostavio čvrst rodni poredak u kojemu su muškarci prisvojili prvi niz binarnih opreka i zatim ga naturalizirali, proglasili univerzalnim, prirodnim i općevaljanim (Oraić Tolić, 2005:70, 71).

Sagledavajući povijest feminističke politike i teorije, te referirajući se na potencijalnu dvosmislenost naslova jedne od temeljnih knjiga feminizma, «Vlastite sobe» Virginie Woolf, moguće je zaključiti kako se centralni problem feminizma (bar do trećeg feminističkog vala te pojave *queer* teorije) odnosi na pitanje treba li ženama *soba* ili *prostor*?

To pitanje podrazumijeva problematiku smještanja žena i ženskosti unutar patrijarhalnog poretka (unutar razlike muškarac/žena) ili konstrukcije prostora izvan njega, to jest, uspostavljanja prostora karakterističnog za žene (s obzirom da žene ulaskom u maskulini poredak gube mogućnost biranja identiteta izvan onih koji su već unutar tog poretka oblikovani[12]). Feministička teoretičarka Luce Irigaray tvrdi kako se procesi samoidentifikacije

[12] Judith Butler tvrdi kako je pozicioniranje ženskog subjekta u jezik nemoguća misija, s obzirom da i sam jezik funkcionira kao maskulini prostor koji isključuje ženski rod (Butler, 1990:15).

kod žena odvijaju ili kroz prilagodbu patrijarhalnom poretku ili kroz otpor prema njemu – u oba slučaja, *u odnosu* prema tom poretku (Irigaray, 1985:85). Kako bi žene uistinu zadobile svoj prostor, potrebno je izgraditi razliku spram razlike, to jest potražiti i graditi svoj identitet izvan nametnute binarnosti. Stoga, sintagmu «ljudskih prava» oblikovanu prema vrijednostima patrijarhalnog poretka, potrebno je zamijeniti «pravom na ljudskost», to jest, pravom na specifičnost.

Taj zahtjev označava prijelaz iz rane feminističke politike (rada Mary Woolstonecraft i J.S. Milla) koja zahtijeva jednakost prava unutar patrijarhalnog okvira, u feminističku teoriju i estetiku koja se okreće ženskoj perspektivi, nespojivoj s muškim kategorijama.

Teoretičarka Elaine Showalter piše kako je, sedamdesetih godina, feministički kriticizam tekao u smjeru ispitivanja ženske književnosti te žena kao spisateljica, proučavajući povijest, stilove, teme, žanrove i strukture ženskog pisanja. Takvu specijaliziranu kritičku raspravu Showalter naziva *ginekritikom* kako bi objedinila feminističke književne studije i razlikovala ih od feminističke kritike (Showalter, 1981:224).

Helene Cixous, francuska feministička kritičarka, s druge je strane zagovarala *ecriture feminine* kao koncept pripisivanja karakteristika ženskog tijela ženskim razlikama u jeziku i tekstu, tvrdeći kako «dosad nije postojalo niti jedno djelo kojemu se pripisuje ženstvenost» (Cixous, 1976 u Showalter, 1981:225).

Showalter tvrdi kako bi još jedna korisna strategija tumačenja ženskog pisanja mogla biti kontekstualna analiza koju kulturni antropolog Clifford Geertz naziva *gustim opisivanjem*. Gusto opisivanje pritom označava «razumijevanje značenja kulturnih fenomena i proizvoda sortiranjem struktura značenja i određivanjem njihova društvenoga temelja i smisla[13]» (Geertz, 1973 u Showalter, 1981:249, 250). Tako bi gust opis ženskoga pisanja, tvrdi Showalter, inzistirao na spolu i ženskoj književnoj tradiciji među višestrukim slojevima, koji nadoknađuju snagu značenja u tekstu.

Iako je svjesna da niti jedno opisivanje ne bi bilo dovoljno «gusto» da bi odgovaralo svim faktorima koji sačinjavaju umjetničko djelo, Showalter tvrdi kako se može i treba djelovati prema cjelovitosti, čak iako to predstavlja nedostižni ideal (Showalter, 1981:250).

---

[13] Iz ove definicije proizlazi Geertzova utjecajna ideja o kulturi kao *tekstu*. Prema Geertzovoj interpretativnoj teoriji kulture, i sama se kultura kao sveukupnost ljudskog djelovanja može proučavati kao tekst, pri čemu se tekstom smatra svaki kulturalni artefakt koji posjeduje značenje, to jest, koji je *označen* . U kontekstu kulturalnih i medijskih studija, ta je «šira» definicija teksta potrebna kako bi omogućila književnoj teoriji da obuhvati i interpretira raznolikost umjetničkih oblika koji supostoje u suvremenom društvu (primjerice, uzimajući u obzir digitalnu prirodu novomedijske umjetnosti).

Za suvremenu feminističku kritiku ključan je rad teoretičarke Judith Butler koja u knjizi «Nevolje s rodom» preuzima Derridaovu metodu dekonstrukcije. Ona tvrdi kako je centralni problem feminističke kritike upravo samorazumljivost njezinog subjekta - pojma žene, kojeg je nužno preispitati, s obzirom da se kategorija spola doima najčvršćom, to jest, iz nje tradicionalno proizlaze kategorije roda i seksualne želje (Butler, 1990:2). Budući da je spol tek rodna fikcija, zadatak je feminizma da ga kao takvog razotkrije te pokaže da spol ne postoji izvan svoje izvedbe (ne postoji nešto kao «prirodna žena» ili «prirodni muškarac»), kao što ni rod ne postoji izvan činova unutar kojih se uspostavlja. U tom smislu, čin transvestizma može djelovati kao parodija teze o izvornosti rodnog identiteta, u kojoj se upućuje na rascjep između spola i roda – nema spola koji već nije rod, a svaki je rod radikalno neovisan o spolu. Drugim riječima, prisilna konstrukcija muškosti i ženskosti koju perpetuira heteronormativnost[14], nema porijeklo u «prirodnom» ili «preddiskurzivnom» spolu (Butler, 1990:200, 202).

Svojom teorijom, Judith Butler transvestizam (kao čin izvađanja i oponašanja normi) pomiče s margine, vraća u središte analize te tu uspostavlja svojevrstan treći prostor – prostor koji oslobađa fiksirane identitete i dekonstruira hegemonijske kategorije koje reduciraju identitete na heteronormativni okvir. Na tu se ideju nastavljaju nastojanja *queer* teorije koja teži k uspostavljanju dinamične zajednice različitosti, fluidnih odnosa i identiteta ističući pritom artificijelnost kategorija spola, roda i seksualnosti, naturaliziranih kroz moć diskursa te repetitivne činove performativnosti.

Sophie Hatzfeldt u tekstu «*Queer* dekonstrukcija heteronormativnog identiteta» upozorava kako, da bi slijedila vlastitu agendu, *queer* politika mora djelovati upravo kroz diskurse i institucije utemeljene u heteronormativnoj kulturi – stoga se čini kako je i sama zahvaćena mehanizmima koje pokušava dekonstruirati i transcendirati (Hatzfeldt, 2009). Unatoč tome, *queer* teorija nudi vrijedan izazov normativnim diskursima te patrijarhalnoj strukturi koja još uvijek obilježava naše društvo.

[14] Heteronormativnost je, kao ideologija na kojoj počiva patrijarhat te njegove institucije i prakse, izgrađena na tri osi prema kojima se naturaliziraju tijela, rodovi i žudnja: spolnoj osi (binarnoj opoziciji muški/ženski), rodnoj osi (binarnoj opoziciji muškarac/žena) te osi žudnje (heteroseksualnosti – muškarac žudi za ženom, a žena žudi za muškarcem). Te tri osi tvore heteronormativnu matricu na kojoj patrijarhalno društvo gradi identitete i uloge pojedinaca – na taj način članovi binarnog para muškarac/žena zadobivaju svoje mjesto te pripadajuće (rodne i druge) uloge u društvu. Njihov je odnos čvrsto poduprijet drugim binarnostima (razum-emocija, aktivno-pasivno, kulturalno-prirodno).

## 3. Književnost i percepcija: oslobođenje čitatelja i spoznajna moć književnosti

Poststrukturalistički teoretičari i pobornici dekonstrukcije slave različita čitanja teksta koji je oslobođen svake esencije, pa i autorove namjere, za što se poglavito zalaže Roland Barthes u poznatom eseju «Smrt autora». Barthes piše: «Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva. Pojam književnosti na koji nailazimo u običnoj kulturi tiranski je usredotočen na Autora, na njegovu osobu, na njegov život, ukus, njegove strasti...kritika se još uvijek uglavnom sastoji od tvrdnji da je Baudelaireovo djelo neuspjeh Baudelairea čovjeka, Van Goghovo njegova ludila, a u Čajkovskoga njegova poroka. Uklanjanje autora nije samo povijesna činjenica[15] ni djelo pisanja; ono radikalno mijenja moderni tekst. Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači opskrbiti ga konačnim označenim, znači zatvoriti *pisanje*. Takvo shvaćanje odgovara kritici pa ona onda sebi prisvaja važnu zadaću da otkrije Autora (ili njegove hipostaze: društvo, povijest, psihu, slobodu) ispod djela: kad je Autor pronađen, tekst je objašnjen – pobjeda je kritičareva. Zbog toga nije iznenađujuća činjenica da je kritika potkopana zajedno s Autorom. U mnoštvu pisanja sve treba biti raspleteno, ništa odgonetano; strukturu treba slijediti, pratiti, ali nema ničeg ispod toga: prostor pisanja valja prijeći, a ne probiti...Tekst je sačinjen od mnogostrukih pisanja, izveden iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je *čitatelj*. Ako pisanju treba dati budućnost, moramo odbiti mit: rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora» (Barthes, 1968:197, 199, 200, 201).

Čitateljeva uloga u proizvodnji značenja zauzima centralno mjesto u poststrukturalističkoj teoriji s naglaskom na teoriju recepcije, pri čemu se čitatelj više ne sagledava kao pasivni potrošač, već kao aktivni proizvođač teksta. Glavni predstavnik i utemeljitelj suvremene teorije recepcije, njemački teoretičar Hans Robert Jauss u eseju «Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti» piše kako «u trokutu što ga tvore autor, djelo i publika – nije publika samo pasivni dio, lanac pukih reakcija...Povijesni život književnoga djela ne može se zamisliti bez aktivnog udjela njegova adresata. (Jauss, 1970:282).

Jaussov je ključni termin *horizont očekivanja*, pod kojim on podrazumijeva «čitateljevo književno iskustvo; predznanje o književnoj vrsti, iz oblika i tematike ranije

[15] Barthes tvrdi kako je u Francuskoj Mallarme bio prvi koji je uvidio i predvidio u potpunosti nužnost da stavi jezik umjesto osobe za koju se dotada smatralo da je vlasnik tog jezika (Barthes, 1968:198).

poznatih djela, te iz suprotnosti između poetskog i praktičnog govora» (Jauss, 1970:285). Jauss pojašnjava kako se književno djelo nikad ne predstavlja kao apsolutna novost već predisponira svoju publiku nagovještajima, otvorenim i skrivenim signalima, dobro znanim obilježjima ili implicitnim uputama za posve određen način recepcije. Ono, tvrdi Jauss, budi uspomene na već pročitano, dovodi čitatelja do određenog emocionalnog stava i već svojim početkom utemeljuje očekivanja za sredinu i kraj (Jauss, 1970:286).

Ta se očekivanja, kao hipoteze, prema Jaussu, tijekom procesa čitanja mogu potvrditi, odbaciti, modificirati ili ironijski razrješavati: «Novi tekst evocira čitatelju iz prijašnjih tekstova dobro znani obzor očekivanja i pravila igre, koja se zatim korigiraju, preinačuju ili pak samo reproduciraju. Interpretativna recepcija teksta uvijek već pretpostavlja iskustveni kontekst estetskoga opažanja» (Jauss, 1970:286).

Jauss postavlja pitanje o estetskoj vrijednosti književnoga teksta te tvrdi kako je ona određena upravo načinom na koji književno djelo u povijesnom trenutku svoje pojave ispunjava, nadmašuje ili opovrgava očekivanja svoje publike. Što neko djelo manje traži zaokret prema obzoru još neznana iskustva, to se više ono približava području zabavne umjetnosti. Takva umjetnost, tvrdi Jauss, ne iziskuje promjenu obzora nego ispunjava očekivanja što ih propisuje vladajući pravac ukusa, budući da zadovoljava želju za reprodukcijom već prihvaćene estetike. Naprotiv, ako djelo prkosi očekivanjima svoje publike ono nagoviješta novu estetiku koja isprva začuđuje i subvertira tradicionalnu, da bi se zatim i sama uspostavila kao dominantna, ulazeći u horizont očekivanja budućeg estetskog iskustva[16] (Jauss, 1970:287).

Jauss ističe društvenu funkciju književnosti za koju tvrdi da pokazuje svoj pravi potencijal tek ondje gdje čitateljevo književno iskustvo ulazi u obzor očekivanja njegove životne prakse, preoblikuje njegovo razumijevanje svijeta i time djeluje povratno i na njegovo društveno ponašanje. No, književni obzor očekivanja, tvrdi Jauss, ima tu prednost pred obzorom očekivanja povijesne životne prakse što on ne čuva samo stečena iskustva nego anticipira i neostvarenu mogućnost, proširuje ograničeno polje društvenoga ponašanja na nove želje, zahtjeve i ciljeve te tako otvara putove budućeg iskustva (Jauss, 1970:299, 300).

Jaussova je teorija recepcije vrlo bliska hermeneutičkoj perspektivi unutar teorije književnosti koju produbljuje teoretičar Paul Ricoeur, a o kojoj će detaljno biti riječi u drugom dijelu ovog poglavlja.

---

[16] Ovdje je vidljiva bliskost Jaussove teorije s teorijom o četiri faze glazbe/društva Jacquesa Attalija, kao i s Barthesovom teorijom o čitljivim i ispisivim tekstovima koji u prvom slučaju potvrđuju dominantni diskurs, a u drugom ga ruše.

### 3.1. Književnost kao deautomatizacija percepcije

Iako su kroz povijest književni teoretičari, počevši od Aristotela, često isticali položaj pjesnika koji iz neobična kuta gleda na svijet, avangardna su kretanja u rusko-sovjetskoj umjetnosti dvadesetih godina osobito naglašavala takvo stajalište pri čemu se istaknuo pravac ruskog formalizma.

Viktor Šklovski, jedan od poznatijih predstavnika ruskog formalizma, u čuvenom članku «Umjetnost kao postupak» koji se smatra manifestom tog književno-teorijskog pravca, kritizira tvrdnju kritičara Potebnje i njegove škole da je poezija *posebni način mišljenja* – «mišljenje pomoću slika». Nasuprot tome, Šklovski ističe kako slikovito mišljenje nije ono što je zajedničko svoj književnosti kao umjetnosti riječi. On tvrdi da je svim umjetničkim djelima zajedničko to što su ona stvorena posebnim postupkom čiji je cilj upravo njihovo razumijevanje kao umjetnosti, a pjesnička je slika tek jedno od sredstava pjesničkog jezika (Šklovski, 1917:123).

Kroz razmatranje ljudske percepcije, Šklovski razlikuje praktični i pjesnički jezik te tvrdi kako: «Počnemo li ispitivati opće zakone percepcije, vidjet ćemo da se, postajući navikama, radnje automatiziraju. Tako u područje nesvjesno-automatskog odlaze sva naša iskustva. Prisjeti li se tko što je osjećao držeći prvi put pero u rukama ili govoreći prvi put na stranom jeziku i usporedi li taj osjećaj s onim što ga doživljava obavljajući taj čin po desettisući put, on će se složiti s nama. Procesom automatizacije objašnjavaju se zakoni našeg proznog govora, s njegovom nedograđenom rečenicom i s njegovom poluizgovorenom riječju. To je proces čiji je idealni predstavnik algebra u kojoj su stvari zamijenjene simbolima. U procesu algebrizacije, automatizacije stvari dobiva se najveća ekonomija snaga percepcije: stvari se daju ili samo jednom svojom oznakom, na primjer brojem, ili se ispunjavaju kao po formuli, čak se i ne pojavljuju u svijesti» (Šklovski, 1917:125).

Rezultat je procesa automatizacije, tvrdi Šklovski, upravo to da stvari više ne vidimo nego ih tek prepoznajemo po osnovnim oznakama. Upravo se ovdje očituje nužnost postojanja te svrha umjetnosti – naime, prema Šklovskom, cilj umjetnosti je da vrati osjet stvarima, da pruži osjet kao *viđenje*, a ne prepoznavanje: «Umjetnički je postupak postupak začudnosti stvari i postupak forme koji povećava teškoću i dužinu percepcije jer je perceptivni proces u umjetnosti sam sebi svrha i, kao takav, treba biti produljen: život umjetničkog djela je put od viđenja prema spoznaji, od poezije prema prozi, od konkretnog prema općem (Šklovski, 1917:125,126). Umjetnost na taj način dovodi formu u prvi plan, za

razliku od svakodnevne komunikacije u kojoj je ona nevidljiva; umjetnost *očuđuje*, otežava recepciju na način da zahtijeva osobitu pozornost i aktivnost recipijenta.

Na primjerima iz Tolstojevih djela, Šklovski objašnjava proces očuđenja kojeg omogućuje književno djelo – Tolstoj ne imenuje stvari njihovim pravim imenima, nego ih opisuje kao da ih prvi put vidi, a događaj kao da se prvi put dogodio. Cilj je u tome da se stvari vide izvan svog uobičajenog konteksta, što pokreće «težina» i «zakočenost» poetskog jezika. Miroslav Beker navodi da se kao preteča pojmu očuđenja može prepoznati pojam *sdvig* (preokret), koji je u radu kubista i futurista označavao dekompoziciju i deformaciju norme koja ostaje prisutna kao kontrastna pozadina (Beker, 1999:15).

Kako bi se u poeziji postigao taj učinak, nužno je da umjetnik učini svoj predmet neobičnim te da dezorijentira čitatelja. Pritom, Šklovski upozorava da se postupak očuđenja može vršiti kao pretvaranje izvanestetske građe u estetsku činjenicu (dekontekstiranje i izmjena funkcije) ili kao očuđenje samog teksta ili intertekstualnost koja provodi nove obrade, modifikacije i parodije (Beker, 1999:14). Beker tvrdi kako su ruski formalisti držali da je zadaća kritičara upravo proučavanje i analiza tih posebnih književnih postupaka, rekonstrukcija načina i tehnika kojom je neko djelo napisano, odnosno sastavljeno. Šklovski je, piše Beker, sam za sebe govorio da on piše o konvencijama u umjetnosti, a metafora kojom se služio za pristup djelu bila je *tehnologija umjetnosti* (Beker, 1999:16).

Noviji pristupi ruskog formalizma kretali su se u pravcu kasnijeg strukturalizma te se, kao kritički pokret, ruski formalizam ugasio 1930. godine. Beker razmatra što je od tog pravca najuspješnije preživjelo te ističe doprinos ruskog formalizma u premještanju naglaska o zadaći kritičara sa *što* (pitanje o supstanciji) na *kako* (pitanje o «tehnologiji» i funkciji u umjetničkom djelu). Drugi je važan doprinos tog pravca premještanje s mimeze na konstruktivizam umjetnosti: Šklovski je tvrdio da postoje dva odnosa prema umjetnosti od kojih je za prvi karakteristično da u umjetničkom djelu vidi prozor u svijet, dok je u drugom prevladalo gledište da je umjetnost samostalna i specifična djelatnost. Ruski formalizam je označio obrat prema kojem se umjetnost više ne smatra čistim oponašanjem već pridavanjem značenja i smisla svijetu kojeg prikazuje (Beker, 1999:26).

### 3.2. Metafora, naracija i imaginacija

Nakon ruskog formalizma, u razmatranju odnosa književnosti i spoznaje, valja pomno razmotriti rad Paula Ricoeura, francuskog filozofa koji se zalagao za rekonceptualizaciju pojma metafore i hermeneutičku perspektivu. Naime, u «Živoj metafori», Ricoeur piše kako

retorika metafore uzima riječ za jedinicu referencije te se metafora tako definira kao figura po sličnosti. Njezino tumačenje stoga spada u teoriju supstitucije, kao što je to naglašavala lingvistika Romana Jakobsona[17]. Ricoeur kritizira tu tezu prema kojoj je sličnost nerazdvojivo vezana s teorijom supstitucije te tvrdi kako «igra sličnosti nije ništa manje potrebna u teoriji tenzije...semantičku inovaciju valja prenijeti na djelovanje sličnosti kojom se neizrečena bliskost između dviju ideja opaža unutar njihovoj logičkoj distanci. I samu sličnost treba shvatiti kao tenziju između identiteta i razlike u predikativnoj operaciji koja se stavlja u pokret semantičkom inovacijom. Takva analiza djelovanja sličnosti povlači za sobom ponovnu interpretaciju pojmova produktivne imaginacije i ikoničke funkcije. Imaginacija znači *vidjeti kao*, a ta je moć aspekt prave semantičke operacije koja se sastoji u tome da se u različitom opazi sličnost» (Ricoeur, 1981:7).

Ricoeur ističe važnost hermeneutičkog pristupa koji se ovdje ogledava u promjeni razine koja od rečenice vodi k diskursu: «tu se pojavljuje nova problematika koja se više ne odnosi na formu metafore kao figure diskursa koja je fokalizirana na riječ, ni na smisao metafore, već se odnosi na referenciju metaforičkog iskaza utoliko što predstavlja moć da ponovno opiše stvarnost. To prelaženje sa semantike na hermeneutiku nalazi svoje opravdanje u spajanju do kojeg dolazi u svakom diskursu – između smisla, koji je njegova unutarnja organizacija, i referencije, koja je njegova moć da upućuje na izvanjezičnu stvarnost. Metafora se, dakle, prikazuje kao strategija diskursa koji, čuvajući i razvijajući kreativnu sposobnost jezika, čuva i razvija heurističku moć što je razvija fikcija» (Ricoeur, 1981:8).

Ricoeur pojašnjava koncept *vidjeti kao* (kojeg preuzima od filozofa Ludwiga Wittgensteina) te tvrdi kako je to intuitivni odnos koji drži zajedno smisao i sliku, ujedno i misao i iskustvo koje povezuje verbalno i neverbalno: *vidjeti kao* označava neverbalno posredstvom metaforičkog iskaza, to je sastavni dio metafore koji u sebi sadrži i pojam i osjetilnu dimenziju utiska (Ricoeur, 1981:241, 242, 243, 244). Ricoeur smatra da teorija metafore može ponuditi nov pristup fenomenu imaginacije: umjesto da je razumije kao odnos percepcije i slike, teorija metafore veže imaginaciju uz jezik. U trenutku pojavljivanja novog značenja, nad ruševinama doslovnosti, imaginacija nudi svoje specifično posredništvo. Sličnost, na temelju koje se gradi metafora, ukida logičku udaljenost među semantičkim

[17] Prema Romanu Jakobsonu, američkom lingvistu sovjetskog porijekla, jezična se djelatnost sastoji od slaganja i izabiranja. Slaganje se odvija prema načelu susljednosti (pri čemu je veza između dvije riječi već poznata, postoji neka logička veza ili stvarni odnos između riječi), dok se izabiranje vrši prema načelu sličnosti (pri čemu veza između dvije riječi nije unaprijed poznata, nema izvanjske relacije). Načelo susljednosti odgovara metonimijskoj uporabi koja se događa prema bliskosti, dok izabiranje odgovara metaforičkoj uporabi riječi koja se događa prema sličnosti te podrazumijeva mogućnost supstitucije jedne riječi s drugom.

poljima te kroz semantički sraz potiče iskru metaforičkoga smisla. Imaginacija nije sadržaj, nego metoda zahvaljujući kojoj možemo *vidjeti kao* (Brnčić, 2009:226).

Prema Ricoeuru, metafora ima dvije funkcije, poetsku i heurističku: «Metafora u službi poetske funkcije jest ona strategija diskursa pomoću koje jezična djelatnost stresa sa sebe svoju funkciju izravnog opisivanja da bi se popela na mitsku razinu gdje će se osloboditi njezina funkcija otkrivanja» (Ricoeur, 1981:279). Heuristička se funkcija metafore prepoznaje u gubitku doslovne referencije (kad se iskaz više ne veže uz uobičajeni način korištenja) što omogućuje preopisivanje zbilje i uvođenje novih kategorija za njezino razumijevanje. Na taj način, metafora je bliska Aristotelovom poimanju mimeze kao kreativnom oponašanju: «Ako mimezis sadržava početnu referenciju na stvarno, ta referencija ne označuje ništa drugo doli vladavinu prirode nad svakom proizvodnjom. No, taj je pokret referencije neodvojiv od stvaralačke dimenzije. Mimezis je *poiesis*[18], i obrnuto» (Ricoeur, 1981:49).

Ricoeur heurističku funkciju metafore pripisuje i pripovjednom tekstu koji nas također navodi da *vidimo kao*, da vidimo dalje od pukog prepoznavanja: «dok slike reproduciraju već dane stvarnosti, fikcija oponaša tako da rekreira stvarnost na višoj razini. Bilo da je posrijedi antička tragedija, legenda, moderna drama ili roman, narativna struktura opskrbljuje fikciju tehnikama kondenzacije i artikulacije kojima se postiže ikoničko povećanje (ili, aristotelovskim riječima, ostvarenje mimetičke funkcije)» (Brnčić, 2012:32).

Prema Ricoeuru, zadatak je tumačenja teksta da prati aktivnost strukturiranja koja počinje usred života, investira se u tekst i, zahvaljujući individualnom čitanju ili javnoj recepciji, vraća u život (Ricoeur, 1985:186 u Brnčić, 2012:32).

Jadranka Brnčić, parafrazirajući Ricoeura, navodi da fikcija, vežući mythos (fikciju) i mimezis (redeskripciju) prodire izravno u bit djelovanja: «valjalo bi stoga naraciji priznati da je obdarena originalnom referencijalnom moći koja se sastoji u tome da se narativni čin kroz narativne strukture fikcionalne mreže primjenjuje na ljudsko djelovanje. Služeći se metaforom, jezik paradoksalno postaje konkretnijim i, samim time – jezik djelovanja, u smislu da čitatelj *nastanjen* tekstom nije više isti kao prije čitanja. Interakcija čitatelja i teksta mijenja čitatelja na način da njegovo djelovanje ne može biti isto kao prije čitanja» (Ricoeur, 1986 u Brnčić, 2012:32).

[18] *poiesis* – grč. stvaranje

Ricœurovo istraživanje metafore komplementarno je s istraživanjem naracije. Brnčić tvrdi kako u naraciji funkciju produktivne invencije ima zaplet koji mnoštvo događaja integrira u cjelovitu priču, pri čemu shematizira značenje pripisano naraciji kao cjelini (Brnčić, 2009:228). Ricœur pričom naziva svaki jezični artefakt u osnovi kojeg se razaznaje *mythos*, zaplet, kojeg, poput mimezisa, on shvaća kao postupak, a ne strukturu. Usvojivši Aristotelovo poimanje mimezisa povezanog s mythosom, Ricœur smatra da se proces naracije sastoji od tri međuovisne i povezane komponente[19]: *predfiguracije* ili mimezisa1 (iskustva prije susreta s umjetničkim djelom - predrazumijevanja koje moramo unijeti u tekst kako bismo ga uopće mogli čitati); *konfiguracije* ili mimezisa2 (iskustva susreta s umjetničkim djelom - nizanja događaja, situacija, okolnosti – tu čitatelj stječe odnos spram likova) i *refiguracije* ili mimezisa3 (iskustva nakon susreta s umjetničkim djelom ili čina čitanja u kojem je naše vlastito razumijevanje svijeta prošireno novim mogućnostima razumijevanja koje sadrži pripovjedni tekst). Te su tri komponente naracije usko vezane uz temporalni moment: predfiguracija je posredovanje ljudskoga vremena iz polja prakse, konfiguracija pripovjednog vremena iz polja teksta, a refiguracija vremena čitanja iz polja recepcije (Brnčić, 2009:228).

Identitet narativnog teksta, tvrdi Brnčić, ne ograničava se samo na «svijet teksta» već on proizlazi iz prožimanja svijeta teksta i svijeta čitatelja. Pod svijetom teksta Ricœur razumije horizont mogućih svjetova[20] u koje tekst smješta čitatelja, a pod svijetom čitatelja svijet učinaka u kojem se inače odvija realno djelovanje (Brnčić. 2009:228). Po Ricœuru, tek se u činu čitanja otkriva sposobnost zapleta da transfigurira i aktualizira iskustvo, i upravo je ono posljednji čin koji dovodi tekst do završetka, koji ga upotpunjuje.

Interpretacija je teksta pritom trajna reinterpretacija kojom čitatelj kroz imaginativne varijacije koje predlaže tekst, interpretira sam sebe, to jest, uspostavlja svoj narativni identitet te zadobiva sposobnost *pričanja o sebi*. Narativnost ovdje povezuje pripovijedanje sebstva s njegovim konstituiranjem: razumjeti sebe znači razumjeti se pred tekstom, a onda i pred vlastitim djelovanjem. Ovdje osobni identitet proizlazi iz samotumačenja, to jest, tumačenja

[19] Ricoeur u ovoj trijadi slijedi Augustinovu trijadu vremena (Brnčić, 2007:732). Budući da ljudsko vrijeme, prema Augustinu, kroji anticipacija budućnosti zadržavanjem prošlosti u sjećanju, oznaka «sada» ne upućuje na sadašnji trenutak te se taj manjak prevladava posredstvom sjećanja i očekivanja. Sadašnjost se dokučuje upravo preko prošlosti i budućnosti, pri čemu, prema Ricoeuru, pripovjedni tekst ima ključnu ulogu.

[20] O književnim mogućim svjetovima piše teoretičar Lubomil Doležel koji definira svijet fikcije kao mogući svijet kojeg konstruira fikcionalni tekst ili drugi performativni semiotički medij. Prema Doleželu, svjetovi fikcije nisu reprezentacije (mimeze) zbilje, već autonomne stvarnosti koje oživljava kreativna moć jezika. Granice fikcionalno mogućeg su granice izrazivog, to jest, zamislivog. Doležel tvrdi kako se svjetovi fikcije ontološki razlikuju od zbilje po svojoj nepotpunoj prirodi – naime, s obzirom da čovjek svojim umom ne može u potpunosti opojmiti ili obuhvatiti određeni objekt (ili svijet), svaki svijet fikcije predstavlja područje radikalne neodredivosti, ontoloških praznina (Doležel, 1998: 280, 281).

sebstva konstituiranog poput priče (Brnčić, 2009:228). Iako se već u predfiguraciji javlja zaplet kao struktura koju primjenjujemo na svakodnevne događaje, tek u refiguraciji čitatelji postaju autori stvarnog zapleta, za što je potreban *vidjeti kao* moment, heuristička fikcija koju omogućava djelo te spoznajna prednost koju čitatelj stječe spram likova (s obzirom da može isprobavati različite ishode, a da zbog njih ne snosi sankcije koje snose likovi).

Budući da ni sami sebe ni svijet ne razumijevamo izravno, već kroz jezik i tekst, Ricoeur iznosi dvostruku zadaću hermeneutike: prva je tražiti u tekstu unutarnju dinamiku koja upravlja njegovim strukturiranjem, a druga otkrivati moć teksta da se projicira izvan sebe tvoreći svijet koji će istinski biti *stva*r na koju se on referira. Upravo ova unutarnja dinamika i vanjska projekcija konstituiraju ono što Ricœur naziva *radom teksta*, pri čemu je hermeneutika rekonstrukcija ovog dvostrukog kretanja (Brnčić, 2009:224).

Brnčić razmatra odnos Ricoeurove hermeneutičke perspektive i Derridaove dekonstrukcije te se pita je li moguće da se ta dva pristupa negdje sretnu. Ona tvrdi da je ključna razlika između dekonstrukcije i hermeneutike epistemološke naravi: hermeneutika izražava volju za preuzimanjem smisla, dok je dekonstrukcija posve dekonstruira. Ricœur pristupa tekstu s povjerenjem i očekivanjem da bude zrcalo, u smislu da odražava svoj tekstualan svijet u kakvom je čitatelju moguće prepoznati se, dok Derrida misli da takav pristup može postati neka vrsta interpretativne volje za moći, podvrgavanje drugosti teksta samome sebi: razumjeti bi, po njemu, značilo integrirati drugoga u totalitaran sustav (Brnčić, 2009:238).

Ipak, i Ricoeur i Derrida polaze od višeznačne prirode jezika iz koje proistječe neodređenost svojstvena tekstu i komunikaciji s njime. Prema Derridau, neodređenost je uvijek već prisutna u svakom tekstu: onome koji se tumači i onome kojim se tumači. Budući da poriče mogućnost bilo kakvog značenjskog usidrenja jezičnih entiteta, referencija je, za Derridaa, radikalno neovisna o jezičnom znaku koji je uvijek tek razlikovan i beskonačno se referira na druge znakove. Taj proces tvori svojevrstan krug u kojem je nemoguće uhvatiti značenje i pripisati ga određenom znaku.

Ricoeur se slaže s Derridaom u tome da značenje nije potpuno odredljivo, ali ne i kad je riječ o razmjerima te neodredljivosti (Brnčić, 2009:240). Ricœurova hermeneutika može stajati kao alternativa dekonstrukciji utoliko što ne poriče mogućnost prenošenja značenja i ne odriče ga se u potpunosti, ali proces tumačenja smatra i održava otvorenim, dijaloškim, polifonim, čime se približava i Bakhtinovoj koncepciji heteroglosije.

### 3.3. Sebstvo i priča: konstrukcija identiteta kao narativa

Prema Ricoeuru, subjekt se ne može spoznati trenutačno i izravno (budući da nije konstitutivan ni za svijet niti za samoga sebe, već je sav sazdan od znakova) te je nužan zaobilazan pristup subjektivnoj svijesti – putem interpretacije, koja pritom tvori narativni identitet koji funkcionira kao konačno razrješenje hermeneutičkog kruga (Ricoeur, 1985:446 u Brnčić, 2007:732).

Subjektivnost narativna identiteta funkcionira kao samorazumijevanje proizašlo iz dinamike taloženja priča i njihove artikulacije – identitet je moguće reinterpretirati samo u svijetlu narativa kojeg crpimo iz arhive kulture kojoj pripadamo te, na taj način, identitet nije supstancijalan već narativan.

O životu se, tvrdi Brnčić, može govoriti kao o priči na temelju onoga što Ricoeur naziva «prednarativnom kvalitetom ljudskog iskustva», strastvenim traganjem i istinskoj potrebi za pričom, to jest, za vlastitom konfiguracijom i samotumačenjem (Brnčić, 2007:734).

Brnčić tvrdi kako, da bi čovjek imao narativni identitet, treba biti u interakciji s drugima – njegova priča mora biti ispričana. Na taj način, moguće je tvrditi kako naš identitet nikad nije samo, i u potpunosti, naš. Ricoeur ovdje govori o tri modela prepoznavanja: prva je prevođenje tuđih ideja u vlastiti, subjektivni jezik; druga je razmjena sjećanja kakva proizlazi iz te «narativne gostoljubivosti», a treća je model praštanja koji nas oslobađa dugova prošlosti. Prevođenje pritom omogućuje zajedničku sadašnjost, razmjena sjećanja učvršćuje naš narativni identitet, a praštanje otvara etički prostor koji omogućuje budućnost.

Izraz «sebstvo kao drugost» tako u sebi nagoviješta i kvalitetu sebstva kao etičkog izbora – «ja» se stavljam u položaj drugog i samog sebe mogu vidjeti kao drugog, baš kao što drugome i jesam drugi. Misliti «sebe» uključuje «drugog» kao konstitutivan element identiteta (Brnčić, 2007:739)

U djelu «O pričama», Richard Kearney piše kako je, s ulaskom u treći milenij, bilo puno govora o tome da smo stigli do *kraja priče*, o čemu su pisali teoretičari poput Francisa Fukuyame («Kraj povijesti»), Daniela Bella («Kraj ideologije») ili Jean-Francoisa Lyotarda («Postmoderno stanje» kao svršetak «velikih narativa»). Iako se Kearney u načelu slaže s tvrdnjama tih teoretičara, naglašava kako samo pripovijedanje nikad neće doživjeti svoj kraj. Naime, uvijek će postojati netko tko će reći «Ispričaj mi priču» i netko tko će odgovoriti «Jednom davno...». Kearney je pritom svjestan novih oblika priča koje omogućuju digitalni mediji, a koje zatiru put onim starijima, no tvrdi kako su i te nove priče produžeci narativne

obitelji koja održava linije komunikacije otvorenima. Bez priča, tvrdi Kearney, nikad ne bi bili u potpunosti ljudi (Kearney, 2002:126, 156).

Oslanjajući se na Aristotelovu poetiku i Ricoeurovu hermeneutiku, Kearney razmatra umjetnost naracije kroz pet elemenata: zaplet (mythos), rekreaciju (mimezis), oslobođenje (katarzu), razboritost (phronezis) i etiku (ethos). Prema njemu, svaka je ljudska egzistencija *život u potrazi za narativom* – ne samo zato što teži k uspostavljanju organizacije kako bi preživjela iskustvo kaosa i konfuzije, već zato što je svaki ljudski život već unaprijed implicitna priča. Činjenica da se rađamo i umiremo pruža temporalnu strukturu našim životima, podlogu za osnovni zaplet kojeg smo često nesvjesni prije nego li krenemo u potragu za narativom koji će preispisati naš život kao *život-povijest*. I za Kearneyja je, kao i za Ricoeura, ljudska egzistencija svojevrsni prednarativ koji ne postaje u potpunosti narativom sve dok nije ispripovijedan, to jest, dok implicitni *mythos* ne postane *poiesis*, dok se ne rekreira u jeziku (Kearney, 2002:132).

Pritom mimeza kao redeskripcija i rekreacija ima važnu ulogu – ona uspostavlja poveznicu između fikcije i života, dok istovremeno osvještava njihovu razliku. Život se može razumjeti tako da bude prepričan, no mimeza sadrži rascjep između življenja i pripovijedanja – kako Ricoeur podsjeća, dok su priče pričane, život je življen – mimeza[21] uključuje i slobodnu igru fikcije i odgovornost stvarnoga života (Kearney, 2002:132, 133).

Kako bi oslobođenje, moć katarze koju potencira pripovjedni tekst, bila ostvarena, nužna je involviranost čitatelja u obliku njegove narativne simpatije, empatije prema likovima (Kearney, 2002:139). Ovdje dolazi do izražaja emotivni aspekt književnosti, sposobnost da u čitatelju stvara emocije poput sreće, ushićenja, suosjećanja, tuge, žaljenja ili straha (što, primjerice, omogućuje korištenje književnosti u terapeutske svrhe). Za taj moment potrebno je da likovi budu uvjerljivi i da sadrže minimum stvarnoga, kako bi se čitatelj mogao s njima povezati, poistovjetiti i doživjeti ih kao značajne, vrijedne vremena i pažnje.

Četvrti element kojeg Kearney razmatra, razboritost, odnosi se na postavljanje pitanja: «Što o svijetu možemo naučiti iz priča?»; «Postoji li neka istina fikcije i kako se ta istina razlikuje od one povijesne?» Odnos fikcije i povijesti Kearney razmatra na tri primjera. Prvi je književnost Jamesa Joycea, drugi je Freudova Dora, a treći Holokaust.

[21] Kearney tvrdi kako pitanje mimeze postaje kompleksnije kad je u pitanju povijesni narativ. Iako prošlost može biti rekonstruirana samo kroz narativnu imaginaciju, ovdje je rascjep između stvarnosti i reprezentacije drukčiji od onog kojeg sadrži fikcija. Povijesni narativi, kako bi bili shvaćeni ozbiljno, moraju biti organizirani prema načelu istinitosti te se referirati na događaje koji su se stvarno dogodili, bez obzira na to koliko se njihove interpretacije međusobno razlikuju. Fikcija je slobodna rekreirati prošlost kakva je ona mogla biti, dok je povijest ima obvezu rekreirati kakva je zaista bila (Kearney, 2002:31, 134, 135).

U «Portretu mladog umjetnika» Joyce kao protagonista i antiheroja predstavlja svoj alter-ego, Stephena Dedalusa, čiji životni put nastavlja pratiti u «Uliksu». Kroz medijaciju Stephena Dedalusa, tvrdi Kearney, Joyce u svojim pričama uspijeva činiti stvari koje u životu nije mogao. Transliterirajući svoju biografiju, Joyce supostavlja povijesni neuspjeh s fikcijskim trijumfom, pri čemu pripovijedanje ima funkciju svojevrsne kompenzacije (Kearney, 2002:20). Imaginarno, tvrdi Kearney, oslobađa zatvorenike življenog iskustva u moguće svijetove u kojima oni mogu lutati i izražavati se slobodno, artikulirati stvari koje se nisu usudili ili nisu mogli u stvarnom životu. Na taj način imaginarno-narativno, na koncu, postaje i stvarnije od same stvarnosti – kako Dermot Healy piše: «Još se uvijek mogu sjetiti osjećaja kojeg su pobudile riječi o kiši. Kako su kapljice, otpuhane na prozorsko staklo, blistale i jurile. Riječi za kišu bile su, doista, bolje od same kiše» (Healy u Kearney, 2002:26). Upravo je to razlog, tvrdi Kearney, zašto ponekad imamo snažnije reakcije u dodiru s književnošću, nego sa stvarnim životom (Kearney, 2002:26).

Drugi primjer kojim se Kearney bavi jest analiza poznatog slučaja Freudove pacijentice Ide Bauer, poznatije kao Dora, za koju je Freud vjerovao da boluje od histerije.

Naime, Freud je vjerovao da može izlječiti svoju pacijenticu samo ako ispuni praznine koje nedostaju u njezinoj fragmentiranoj priči. Njegova terapija se, na koncu, pokazala neuspješnom te je Elaine Showalter u svezi s tim napisala: «Uvjeren od početka u dijagnozu histerije, Freud je svo Dorino ponašanje te sve njezine izjave, interpretirao u skladu sa svojom teorijom. Kazao joj je da ju privlači Herr K., da je zaljubljena u svog oca i u njega samoga. Ignorirao je okolnosti Dorine obiteljske situacije te je Dora prekinula terapiju nakon samo jedanaest tjedana» (Showalter, 1997 u Kearney, 2002:33).

Kearney se ovdje pita čija je uopće priča o Dori – Dorina ili Freudova[22]? Dorin je narativ, s vremenom, u određenim feminističkim krugovima postao *cause célèbre* ženskog otpora, koji su ga doživljavali kao falocentrični zahtjev «da sve bude ispričano», muški imperativ koji pokušava usustaviti i prilagoditi sve što mu je strano (Kearney, 2002:36).

Kearney ističe da, iako poklapanje narativa i stvarnosti na estetičkoj razini i nije toliko bitno, ono je od presudne važnosti na etičkoj razini – zbog Freudovog uplitanja, Dorino se stanje pogoršalo, kao i stanje mnogih žrtva nasilja koje su potražile neadekvatnu terapeutsku pomoć (Kearney, 2002:37). Problem je s Dorinim slučajem u tome što ga je Freud tretirao

[22] Slično pitanje – «čija je to priča?» postavlja antropolog David MacDougall u istoimenom osvrtu koji propituje odnos subjekta i objekta u vizualnoj antropologiji. Pritom se osvrće na problem dominacije autorovog glasa u etnografskim opisima koji su pridonosili etnocentrizmu, umjesto uspostavljanju konstruktivnog odnosa između dvaju kultura – one koju se proučava i one koja proučava. Njegov je teorijski i praktični rad pridonio pristupu koji u etnografiju uključuje glas proučavanog, doživljavajući ga kao ravnopravnog subjekta-sugovornika za razliku od ranijih pristupa koji su ga objektificirali (MacDougall, 1992).

manje kao život u potrazi za poviješću, a više kao povijest u potrazi za životom – Freud je bio toliko posvećen svojoj teoriji histerije kao posljedice represiranog Edipovog kompleksa, da je pod svaku cijenu htio uklopiti Doru u vlastiti zaplet (Kearney, 2002:40).

Posljednji slučaj kojeg Kearney razmatra je problem pripovijedanja o Holokaustu. Kearney tvrdi da ako je pitanje narativne istine bitno za individualne slučajeve traume, ono zadobiva još veću važnost kad je u pitanju kolektivna, povijesna trauma. Kearney istražuje najplauzibilniji način da se ta priča ispriča, a da se pritom ne upadne u zamku «velikog narativa», relativističkih mikronarativa, banalizacije, redukcije na spektakl i, naposlijetku, opasnosti od potpune tišine. Kako je rekao jedan od preživjelih poljskih Židova: «To ne može biti opisano, jednostavno zato jer za to nema riječi...kako netko može opisati stvari koje ne mogu biti opisane?»; ili, kako je Adorno ustvrdio: «Nakon Auschwitza, tko može pisati poeziju?» (Kearney, 2002:64, 67, 68).

Kearney zaključuje kako su i fikcijska i povijesna istina potrebne da bi mogli sagledati što cjelovitiju sliku nekog događaja ili pojave, te kako puke činjenice često nisu dovoljne da bi se neki događaj u potpunosti shvatio – istina nije isključivo pravo egzaktnih znanosti, već su nužne i narativne istine koje mogu popuniti praznine, rasvijetliti one dijelove koje sama empirija ne može (Kearney, 2002:148).

Posljednji element na kojeg se Kearney osvrće jest onaj etički, razina odnosa naracije i etike. S obzirom da priče, kao diskursi, omogućuju čitatelju dijeljenje vjerovanja, vrijednosti ili ideala s drugima, one, kao takve, nikad ne mogu biti potpuno objektivne ili neutralne.

Različiti pristupi narativu isticali su važnost autora, pripovjedača, priče, čitatelja ili referencijalne uloge svijeta, no Kearney se zalaže za kritičku hermeneutiku koja sve te koordinate narativnog procesa drži u ravnoteži, što omogućuje ne samo prepoznavanje kompleksnog djelovanja tekstualne igre, nego i svijeta djelovanja iz kojeg tekst potječe, i kojem se, na koncu, vraća (Kearney, 2002:151). Upravo taj proces akcija->tekst->akcija omogućuje prepoznavanje važnosti ljudskog djelovanja (eng. *agency*) i njegove povezanosti s moralnom odgovornošću. Priča koju priča sebstvo o samome sebi priča je o djelovanju tog sebstva: to je ono što Ricoeur naziva *ipse* identitetom (bivanje sobom – dimenzija identiteta okrenuta prema mijeni koja se izvodi iz čovjekove sposobnosti da se *preopisuje*) koji odgovara na pitanje «tko sam?»; u odnosu na *idem* identitet (bivanje istim – dimenzija identiteta koja označava ono što čovjeka čini istim u svakom trenutku života) koji odgovara

na pitanje «što sam?». Kearney zaključuje kako «bez obzira na to koliko *cyber*, digitalan, ili intergalaktički naš svijet postao, uvijek će postojati sebstva koja će pripovijedati i primati priče – te će ta narativna sebstva uvijek biti sposobna za etički odgovorno djelovanje (Kearney, 2002:152). Na taj je način pripovijedanje nešto u čemu sudjelujemo, kao akteri, te nešto što činimo, kao agenti – mi smo i subjekti i objekti narativa. Kearney tvrdi kako nas priče stvaraju i prije nego li mi uspijemo stvoriti svoju priču – pripadamo povijesti prije nego li ju započnemo pisati te je možda baš to razlog zbog kojeg se toliko zanimamo za priče u odnosu na čisto činjenično informiranje. Povijest se pritom uvijek pripovijeda s određenim interesom, od kojih je prvi onaj usmjeran ka komunikaciji: taj je interes već unaprijed etički, jer ono što doživljavamo kao komunikatibilno jest ujedno i ono što doživljavamo kao vrijedno (Kearney, 2002:154).

# 4. Zaključak

Kroz pregled književnih teorija koje progovaraju o odnosu književnosti i zbilje, u ovom sam radu pokušala predočiti različite načine na koje se može sagledavati interakcija književnosti kao svijeta teksta i svijeta koji nas okružuje.

Počevši od antičkih mislioca koji su pisali o književnosti, do modernih teorija koje se grade na njihovoj tradiciji, put je književne teorije prolazio kroz brojne paradigme i razmatrao različite aspekte teksta i konteksta. Neke su ideje imale više odjeka od drugih, a nečiji je utjecaj bio tiši, no sve su one pridonijele razumijevanju književnosti, autora koji ju pišu i, naposlijetku, čitatelja koji joj doista udišu život.

Ti se različiti pristupi književnom djelu ponekad sretnu na zajedničkoj putanji, a katkad kao da prkose jedni drugima. No, iako se možda na prvi pogled doimaju kao nepomirljivi, svi oni otkrivaju jedan djelić zamršene zagonetke koju tvori umjetnost riječi. Stoga, umjesto da se osjećamo dužnima izabrati jednoga od njih, braniti jedno stajalište; više ćemo napredovati ukoliko svakog od njih doživimo kao mali korak bliže spoznaji.

U radu sam osobito htjela, a nadam se da sam to i uspjela, istaknuti težnju teorije, kritike te, na koncu, same književnosti da ostavi svoj trag na praksu, na ljudsko djelovanje.

Od Aristotelovog pojma mimeze, Saussureove konceptualizacije jezika do Derridaove dekonstrukcije i hermeneutičke perspektive, teorija ukazuje na vječnu ljudsku potragu za *smislom* - potrebu da *se pitamo*, da očuđujemo svijet oko sebe te pronađemo svoj glas i položaj u njemu. U tom je smislu teorija kreativna poput same umjetnosti; oboje nam je potrebno da opojmimo stvarnost i izgradimo sliku o životu i sebi samima. Naravno, s obzirom na naša ograničenja, ta slika nikad ne može biti cjelovita, no možda upravo u tome – u činjenici da će neka pitanja ostati neodgovorena, a neka tamna mjesta nerasvjetljena – leži čar ljudske egzistencije; života koji uvijek uči, neprestano raste otkrivajući još neosvojene visine.

## 5. Popis literature i izvora:


1. **Adorno**, T. (1991) *The The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London/New York
2. **Aristotel** (1979) «O pjesničkom umijeću» u **Beker**, M. (1979) *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb
3. **Attali**, J. (1985) *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London
4. **Bakhtin**, M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin
5. **Bakhtin**, M. (2000) *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd
6. **Bakhtin**, M. (2009) *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington
7. **Barthes**, R. (1974) *S/Z*, Blackwell, New York
8. **Barthes**, R. (1975) *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang, New York
9. **Barthes**, R. (1968) «Smrt autora» u **Beker**, M. (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
10. **Beker**, M. (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
11. **Belsey**, C. (1998) «Književnost, povijest, politika» u **Kramarić**, Z. (1998) *Književnost, povijest, politika*, Svjetla grada, Osijek
12. **Benjamin**, W. (1970) *The Author as Producer*, New Left Review (preuzeto 5.01.2015 sa http://www.celinecondorelli.eu/files/benjamin-the-author-as-producer.pdf)
13. **Benjamin**, W. (1935) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (preuzeto 5.01.2015 sa http://design.wishiewashie.com/HT5/WalterBenjaminTheWorkofArt.pdf)
14. **Biti**, V. (1992) *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
15. **Brnčić**, J. (2007) *Ricoeurova hermeneutika sebstva*, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb (preuzeto 5.01.2015. sa: http://hrcak.srce.hr/file/57635)
16. **Brnčić**, J. (2009) *Ricoeurova hermeneutika biblijskoga teksta*, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb (preuzeto 5.01.2015 sa: http://hrcak.srce.hr/file/66875)
17. **Brnčić**, J. (2012) *«Živa» i «mrtva» metafora*, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb (preuzeto 5.01.2015 sa: http://hrcak.srce.hr/file/149840)
18. **Butler**, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London/New York
19. **Culler**, J. (1991) *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb

20. **Compagnon**, A. (2007) *Demon teorije*, AGM, Zagreb
21. **De Man**, P. (1992) «Dijalog i dijalogizam» u **Biti**, V. (1992) *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
22. **Derrida**, J. (1974) *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London
23. **Derrida**, J. (1966) «Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti» u **Beker**, M. (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
24. **Doležel**, L. (1998) *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London
25. **Foucault**, M. (1994) *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, Informator i Fakultet političkih znanosti, Zagreb
26. **Greenblatt**, S. (1980) *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago/London
27. **Greenblatt**, S. (1991) *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago
28. **Hatzfeldt**, S. (2009) *Queer deconstruction of heteronormative identity*, Imponderabilia: proljeće 2009., UK (preuzeto 5.01.2015 sa http://imponderabilia.socanth.cam.ac.uk/articles/article.php?articleid=30)
29. **Irigaray**, L. (1985) *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, New York
30. **Jauss**, H. R. (1970) «Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti» u **Beker**, M. (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
31. **Kearney**, R. (2002) *On Stories*, Routledge, London/New York
32. **Kristeva**, J. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York
33. **MacDougall**, D. (1992) «Whose Story is It?» u **Crawford**, P. (1992) *Etnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*; str. 25-41, Intervention Press, Aarhus
34. **McLuhan**, M. (1964) «The Medium is the Message» (preuzeto 5.01.2015 sa http://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf)
35. **Montrose**, L.A. (1996) *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, University of Chicago Press, Chicago/London
36. **Montrose**, L.A. (1989) «Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture» u **Veeser**, A. (1989) *The New Historicism*, Routledge, New York/London
37. **Oraić Tolić**, D. (2005) *Muška moderna i ženska postmoderna*: rođenje virtualne kulture, Naklada Ljevak, Zagreb

38. **Paraščić**, I. (2008) *O institucijskoj teoriji umjetnosti*, Prolegomena; sv.7 br.2 (preuzeto 5.01.2015 sa http://hrcak.srce.hr/file/45937 )
39. **Ravlić**, S. (2013) *Hrvatska enciklopedija: mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža (preuzeto 5.01.2015 sa: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49698)
40. **Ricoeur**, P. (1981) *Živa metafora*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
41. **Robinson**, A. (*[23]) *Bakhtin: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia* (preuzeto 5.01.2015 sa http://72.52.202.216/~fenderse/Bakhtin.htm)
42. **Saussure**, F. (1966) *Course in General Linguistics*, McGraw-Hill Book Company, New York
43. **Showalter**, E. (1981) «Feministički kriticizam u divljini: pluralizam i feministička kritika» u **Kramarić**, Z. (1998) *Književnost, povijest, politika*, Svjetla grada, Osijek
44. **Solar**, M. (1979) *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
45. **Šklovski**, V. (1917) «Umjetnost kao postupak» u: **Beker**, M. (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
46. **Šporer**, D. (2005) *Novi historizam: Poetika kulture i ideologija drame*, AGM, Zagreb
47. **Williams**, R. (1977) *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford/New York

[23] *nepoznata godina izdavanja