

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski rad:

*Negativitet diskursa: o nastanku književnosti kod Derride, Foucaulta i
Rancièrea*

Student: Adrian Pelc

Mentor: dr. sc. Tomislav Brlek

Zagreb, rujan 2017.

Sažetak:

Jacques Derrida, Michel Foucault te Jacques Rancière književnost vide kao povijesno determiniran fenomen koji se pojavljuje između kasnog sedamnaestog i ranog devetnaestog stoljeća. Kako bi se književnost mogla pojaviti u svom modernom obliku bio je potreban niz kontekstualnih promjena: nastala je nova institucija, klasicistička je epistema ustupila mjesto modernoj, a estetički je režim zamijenio poetički. Književnost, međutim, ne možemo jednostavno definirati kao jedan od rezultata navedenih promjena. Ona sustavno preispituje njihove granice te ih hvata u svojevrsan *mise en abyme*. Književni će tekst prelaziti kontekstualni okvir koji bi trebao jamčiti njegov identitet, dovoditi u pitanje sheme koje bi trebale objasniti njegovu povijesnost te iskorištavati paradokse jezičnog medija. S obzirom na to da za sva tri teoretičara čiji ćemo rad pokušati analizirati ni jezik, ni povijest, ni mogućnost da se uspostavi jasne kontekstualne okvire nisu neutralni fenomeni nego su uvijek definirani igrama moći i politike, književnost će biti shvaćena kao svojevrsan subverzivni element, iskaz koji ne bi smio postojati unutar zapadnog moderniteta te koji uvijek ocrta njegove granice.

Pokušavajući izbjeći kontekstualno-relativističku, ali i esencijalističku definiciju književnosti, Derrida, Foucault i Rancière nude različite modele pomoću kojih možemo konceptualizirati književni tekst te njegove učinke. Naš rad preko tri navedene artikulacijske osi – jezika, povijesti i konteksta – ispituje te modele te pokušava utvrditi do koje su mjere oni komplementarni.

Ključne riječi: književnost, institucija, epistema, estetički režim, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Rancière

Abstract:

Jacques Derrida, Michel Foucault and Jacques Rancière define literature as a historically determined phenomenon that emerges between the late seventeenth and the early nineteenth century. In order for literature to emerge in its modern form, a series of contextual changes had to happen: a new institution was created, the classicist episteme gave way to the modern episteme and the poetical regime was replaced by the aesthetic regime. However, literature cannot be defined as a simple result of the aforementioned changes; by questioning systematically their boundaries, it enters into a relationship with them that can be seen as a *mise en abyme*. The literary text will surpass the contextual frame that should attest to its identity, it will put into question the historical schemata that should explain its historicity and use the paradoxes that its verbal medium implicates. Since none of the three theoreticians

whose work is analysed see language, history and the possibility to distinguish clearly between text and context as neutral phenomena, but as always invested with power and politics, literature will be conceived of as a subversive element, an enunciation that should not be able to exist within western modernity and which always marks its boundaries.

Trying to avoid both a contextually relativist and an essentialist definition of literature, Derrida, Foucault and Rancière offer different models by which we can conceptualise the literary text and its effects. Our work questions these models by following three axes – language, context, history – and tries to determine if and how they converge.

Keywords; literature, institution, episteme, aesthetic regime, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Rancière

Sadržaj:

Sadržaj:	4
I Uvod	1
II Jacques Rancière: heterotopije estetskog režima	10
III Michel Foucault: (raz)gradnja diskursa	27
IV Jacques Derrida: granice institucije	45
V Zaključak.....	58
VI Bibliografija:	61

I Uvod

Pokušati usporediti određene aspekte teorijskog rada Jacquesa Derride, Michela Foucaulta te Jacquesa Rancièrea čini se već na prvi pogled logičnim zadatkom. Sva tri teoretičara pripadaju francuskom filozofsko-teoretičarskom pravcu koji nosi prilično neodređen naziv poststrukturalizam te se oslanjaju na vrlo sličnu kulturnu tradiciju. Maurice Blanchot je primjerice stalni sugovornik Derridinih eseja; možemo izdvojiti *Demeure* ili „Zakon žanra“ ali gotovo da i nema Derridinog teksta o književnosti koji barem implicitno ne evocira Blanchotov rad. Sličnu poziciju Blanchot zauzima i u Foucaultovim esejima o književnosti; „Jezik u vječnost“ otvara parafraza Blanchota, a krajnju potvrdu vrijednosti njegovog rada možemo naći u „Misli izvanjskosti“ (usp. Foucault, 1998: 151). Jacques Rancièr će, pak, u *Nijemom govoru* Blanchota izabrati kao reprezentativnog predstavnika duge tradicije promišljanja književnosti čije podrijetlo možemo pratiti sve do negativne teologije (usp. Rancièr, 2011: 35). Sličnu poziciju u radu ovih teoretičara zauzima i Stephane Mallarmé. Derrida lom kojim nastaje književnost identificira analizirajući Mallarméov rad (usp. Derrida, 1992: 135), a jednaku mu važnost, polazeći od potpuno različitih premisa, pridaje i Foucault u *Riječima i stvarima* (usp. Foucault, 1971: 110, 144, 420). Osim što mu je posvetio cijelu knjigu, Rancièr eseje o Mallarméu uključuje i u *Politiku književnosti* te *Nijemi govor*. Pozicije ova dva autora možda najočitije pokazuju da se Foucault, Derrida i Rancièr oslanjaju na sličan kanon, a ne bi bilo teško uočiti ni daljnje analogije: primjerice važnost Nietzschea za rad Derride i Foucaulta, Hegela za Rancièrea i Derridu, Borgesa za Foucaulta i Rancièrea itd.

Lako je, dakle, uočiti određenu književno-filozofsku tradiciju koja povezuje rad autora čije ćemo teorijske sisteme pokušati analizirati. Također se relativno lako može uočiti niz uvjetno rečeno površinskih sličnosti među njihovim teorijama. Razmotrimo li primjerice određene Foucaultove, Derridine te Rancièreove teze koje bismo mogli nazvati političkima, odmah se otvaraju dvije analogije. S jedne strane i Derrida i Rancièr uspostavljaju gotovo esencijalnu vezu između književnosti i demokracije. Derrida naglašava:

Institucija književnosti na Zapadu, u svojoj relativno modernoj formi, povezana je s odobrenjem da se *kaže sve*, i, bez sumnje, s dolaskom moderne ideje demokracije. Čini mi se da ona ne ovisi o postojećoj demokraciji nego da je neodvojiva od onoga što poziva na demokraciju, u najotvorenijem (...) smislu. (Derrida, 1992: 37, kurziv A.P.)

Rancière, pak, analizirajući kritičarske reakcije na rad Flauberta i Prousta, dvije velike figure književne revolucije, upotrebljava gotovo iste izraze kao Derrida: "Previše stvari, previše ljudi. Argument se tiče književnosti kao takve, a ne stila nekog pisca. On cilja na politiku književnosti. Srž te politike je odnos između *sve reći*, reći nešto suvišno i određenog političkog i društvenog stanja." (Rancière, 2008: 43, kurziv u izvorniku) Previše realističkih detalja uništava stari reprezentacijski poredak koji podrazumijeva strogu hijerarhiju žanrova, specifičnu zajednicu autora i publike te određenu koncepciju društva: "To izobilje predstavlja propadanje te vrste celine koja je bila u skladu sa stabilnošću društvenog tela. Ponmarten tačno određuje princip tog propadanja: gubitak poetske dimenzije koja je bila strogo vezana za društvenu hijerarhiju." (ibid.: 44) Jednom kad književnost razbije hijerarhizirani reprezentacijski sustav, na sceni će se pojaviti demokracija:

Poplava ljudi i stvari, poplava suvišnih tela zasipa roman. Ta preplavljenost, za Ponmartena i njegove istomišljenike, ima politički termin. Zove se demokracija. (...) Floberov i Prustov roman podjednako svedoče o novom društvu i novom načinu pisanja, o tom nerazlikovanju prostora i vremena koje zovemo demokracija. (ibid.: 45)

Bit će, naravno, potrebno pažljivije razmotriti različita značenja izraza "reći sve" i "demokracija", koji nemaju isto značenje kod Rancièrea i Derride, ali u ovom je trenutku dovoljno pokazati kako navedenu analogiju možemo odvesti i korak dalje. Oba teoretičara, naime, spregu književnosti i demokracije povezuju s određenom logikom fonetskog pisma kao takvog. Rancière navodi:

Pisanje posjeduje dvostruku manu. Kao prvo, ono je tiho (...). Nesposobno je putovati s *logosom* koji ocrtava, odgovoriti onima koji ga pitaju, prema tome, nesposobno je taj *logos* pretvoriti u princip života (...). Kao drugo, ono je previše pričljivo. S obzirom da ga ne vodi *logos*, da ga ne prati njegov otac, ono govori bilo gdje, a da ne zna komu treba, a komu ne treba govoriti. Pisanje je tako tiha/brbljava slika, iskaz-siroče, odvojen od glasa koji mu daje značenje i legitimnost, odvojeno od putanje kojom *logos* postaje princip života. (Rancière, 2004: 103)

Sama činjenica pisma otvara, dakle, prostor slobodne cirkulacije iskaza nužan za nastanak književnosti. Derridin se rad u velikoj mjeri kreće oko istih teza; on već u *O gramatologiji* identificira vezu između govora i *logosa* koja ostaje stalna pretpostavka od Platona i Aristotela (usp. Derrida, 2011: 21) do de Saussurea i moderne lingvistike (usp. ibid.: 43-44) te

gramatologiji zadaje zadatak da, polazeći od pisma kao parazita sistema govor-*logos*, obrne odnose koji upravljaju cijelom tom tradicijom: "Racionalnost (...) koja upravlja pismom ovako uvećanim i radikaliziranim ne proizlazi više iz *logosa* te inaugurira destrukciju, ne demoliciju nego desedimentaciju, dekonstrukciju svih značenja koja svoj izvor imaju u *logosu*." (ibid.: 21) Prevrednovanje pisma omogućit će da se pojave lomovi u sustavu prisutnosti koji jamči transparentnu komunikaciju, istinitost iskaza te očuvanje intencije govorećeg subjekta. Književnost je, međutim, za razliku od filozofije koja pokušava potisnuti problematiku pisma, diskurs koji radikalno iskorištava njegove potencijale te sama po sebi već uspostavlja afinitet prema dekonstrukciji: "U ovom stoljeću iskustvo književnosti presijeca sve 'dekonstrukcijske' potrebe koji tresu autoritet i pertinentnost pitanja 'Što je...?' te s njime povezane režime esencije i istine." (Derrida, 1992: 48)

Rancière i Derrida, dakle, obojica uspostavljaju svojevrsnu kompleksnu vezu između demokracije, književnosti i pisanja, a zanimljivo je da i Foucault nastanak književnosti povezuje s nastankom fonetskog pisma (usp. Foucault, 1998: 91). S druge strane Derrida i Foucault ekspliciraju gotovo identičan politički program za svoj teorijski rad. Foucault navodi:

Problem je u tome da se krene prema nečem radikalno Drugom. (...) Za mene ono što mora biti proizvedeno nije čovjek identičan samom sebi, točno onako kako bi ga priroda bila stvorila s obzirom na njegovu esenciju; upravo suprotno, moramo proizvesti nešto što još ne postoji i o čemu ne možemo znati što će biti i kakvo će biti. (...) To je prije pitanje destrukcije onoga što jesmo, stvaranja nečega potpuno drugog, totalne inovacije. (Foucault, 1991: 121-122)

Derrida će, pak, u *Sablastima Marxa* napisati: "Još jednom, ovdje kao i drugdje, posvuda gdje je u pitanju dekonstrukcija, radilo bi se o povezivanju *afirmacije* (osobito političke), *ako ona postoji*, s iskustvom nemogućeg, koje može predstavljati samo radikalno iskustvo *možebitnog*." (Derrida, 2002: 51) Možebitno, čiji dolazak dekonstrukcija pokušava afirmirati, analogno je totalnoj invenciji – ono konstitutivno ostaje otvoreno, nemislivo, "dolazak drugog, apsolutna posebnost (koja se ne može anticipirati)" (ibid.: 44). Dekonstrukcija, desedimentacija svih značenja koja izvor imaju u *logosu*, te analize epistema, odnosa moći i znanja te modusa subjektivnosti u konačnici imaju zajednički cilj: unoseći nestabilnost u sustave koji konstituiraju modernu metafizičku epohu, oni pokušavaju otvoriti prostor radikalno drugom koje mora doći samo te ostati izvan svakog horizonta očekivanja (usp. ibid.: 87).

Pođemo li od kanona koji strukturira teorijske pretpostavke Derride, Rancièrea i Foucaulta ili od političkih premisa koje usmjeravaju njihov rad, početak će se pojavljivati

određene zajedničke konture. Uz to možemo uočiti određene srodne teme - Rancière primjerice od Foucaulta preuzima sintagmu "riječi i stvari", a i Derrida i Rancière strogo razlikuju izraz književnost (*literature*) od izraza lijepa književnost (*belles-lettres*) – ali i druge zajedničke teorijske preokupacije: ako su Derrida i Foucault sustavno tražili budućnost kao drugo koje se ne može asimilirati, također su inzistirali na ocrtavanju granica metafizike ili episteme. Derrida će to pitanje jasno artikulirati u predgovoru *Marginama filozofije*: "Pod kojim bi uvjetima bilo moguće *označiti*, za filozofemu općenito, *granicu*, marginu koju ona ne bi mogla u beskraj ponovno prisvajati?" (Derrida, 1982: 15) Foucault će, pak, inzistirati na misli koja "stoji izvan subjektivnosti, određujući joj granice (...), misli koja, u odnosu prema interiornosti naše filozofske refleksije i pozitivnosti našeg znanja, konstituira ono što bismo jednom sintagmom mogli nazvati 'misao izvanjskosti'." (Foucault, 1998: 150) U oba će slučaja ta "misao izvanjskosti" biti povezana s književnošću; u Derridinom eseju preko Leirisovog teksta koji se pojavljuje na njegovoj margini, a u Foucaultovom preko analize jezika književnosti.

Jezik književnosti Foucault karakterizira kao jezik koji, izmičući reprezentaciji, postavlja pitanje o vlastitom biću: "XIX vijek (...) suprotstaviće znanje, zatvoreno u sebe, čistom jeziku, koji je, u svom biću i svojoj funkciji, postao enigmatičan – nešto što se, počev od tog vremena, zove *Literatura*." (Foucault, 1971: 152) Foucault, dakle, inzistira na tri stvari: biću jezika, povijesnom trenutku – XIX stoljeću – kad to biće može postati primjetno, te novom fenomenu koji nastaje iz te konvergencije – literaturi (kurziv koji Foucault koristi također diskretno upućuje na novost *literature*, njenu razliku prema starijem konceptu *belles-lettres*; pristup ovom terminu isti je, dakle, kao kod Derride i Rancièrea). Rancière će, analizirajući isto povijesno razdoblje, napisati: "U toku te duge povijesti, nametnula se naposljetku ideja čije odbijanje je određivalo čitavu poetiku reprezentacije: pjesma je tip jezika; njena je esencija jezik." (Rancière, 2011: 51) Ponovno se, dakle, ocrtavaju dvije analogije: dok biće jezika odgovara esenciji jezika, raspad poetike reprezentacije odgovara raspadu klasicističke episteme. Ponovno se, međutim, nameće i pitanje jesu li ovi pojmovi kod Foucaulta i Rancièrea doista sinonimi, imaju li oni istu operativnu vrijednost.

Isto se pitanje postavlja, ali se istovremeno na njega lakše može negativno odgovoriti, razmotrimo li odnos tajne i književnosti koji se provlači kroz rad Rancièrea i Derride. Rancière će definirati trenutak u kojem tajna prestaje biti praznina u znanju pripovjedača ili likova te postaje konstitutivan element književnog teksta: " On (književni tekst) završava (...) demonstracijom tajne fikcije, fikcije kao razvitka tajne koja nije ništa drugo osim sebe same." (Rancière, 2004: 77) Ta formulacija naizgled je vrlo slična nekim Derridinim pasusima; on će navesti kako je struktura tajne esencijalno povezana s mogućnošću književne fikcije (usp.

Derrida, 1991: 193-194), ali će ova tajna biti "tajna bez dubine, tajna bez tajne" (ibid.: 123), "ništa prisutno ili prezentabilno, ali ništa koje se mora dobro čuvati" (Derrida, 1992: 205). Te su dvije tajne, promatramo li izdvojeno upotrijebljenu retoriku, naizgled vrlo slične, ali je među njima relativno lako uočiti razlike: dok je Derridina tajna povezana s mogućnošću književnosti općenito, Rancièreova se odnosi samo na određen modus pisanja čiji je glavni predstavnik Borges; dok Derridina tajna označava točku koju znanje likova i pripovjedača, ali i intencija autora ne mogu ispuniti te time uništava suverenitet pisca, Rancièreova je tajna svojevrsno ustoličenje autora-virtuoza: "Pisac se pojavljuje kao bog, gospodar igara i značenja, birajući one kojima komunicira duh svoje knjige te one kojima ostavlja svoje pismo: književnost kao beskonačnu autodemonstraciju snage zatvaranja književne tajne, što istovremeno znači beskonačnu elaboraciju slike pisca." (Rancière, 2004: 78) Dvije se tajne, unatoč površinskoj sličnosti, bitno razlikuju.

Možemo, dakle, primijetiti kako teorije Derride, Rancièrea i Foucaulta otvaraju zajednički retorički prostor u kojem se susreću demokracija, mogućnost da se kaže sve, margine i granice, radikalno drugo povijesti i budućnosti, biće i esencija jezika, riječi i stvari, *logos* i pismo, tajna i književnost, Blanchot i Mallarmé. Istovremeno, međutim, možemo primijetiti kako uvijek postoji opasnost da nas te retoričke sličnosti, čiji otvoreni niz nikako nismo iscrpili, navedu na preuranjene zaključke o mogućnosti da se rad jednog teoretičara neproblematično prevede na vrlo sličan jezik drugog. Kako bismo barem donekle sistematizirali taj otvoreni prostor, te odredili ulogu koju književnost u njemu igra, izlučit ćemo dvije pretpostavke koje sva tri teoretičara neosporno dijele: s jedne se strane oni svi slažu kako se na prijelazu iz osamnaestog u devetnaesto stoljeće odigrala svojevrsna "tiha revolucija" književnosti (usp. Rancière, 2011: 34), kako je književnost nastala upravo u tom razdoblju. S druge strane sva tri teoretičara dijele određen pristup književnom tekstu koji će trebati pobliže objasniti.

Književnost kao fenomen koji nastaje povijesnim lomom nije teško identificirati u radu Foucaulta, Derride i Rancièrea. Foucault navodi: "Čini mi se da se krajem osamnaestog stoljeća dogodila promjena u odnosu jezika prema svom beskonačnom ponavljanju – promjena koja se poklapa s trenutkom u kojem su jezična djela postala ono što su i za nas danas, to jest književnost." (Foucault, 1998: 94) Ovu će tezu Foucault vrlo jasno ponoviti te proširiti u *Riječima i stvarima*:

Najzad, posljednja kompenzacija za nivelisanje jezika, najznačajnija i najmanje očekivana, to je pojava literature. Literature kao takve, jer od Dantea ili od Homera,

na zapadu je postojao jedan oblik jezika koji mi danas nazivamo 'literaturom'. Ali riječ je svježijeg datuma, kao što je skorašnja i praksa izolovanja jednog jezika čiji specifični modalitet jest da bude 'literatura'. Literatura je osporavanje filologije (iako je to njena figura blizankinja): ona svodi jezik gramatike na ogoljenu moć govora i na susret sa divljim i neodoljivim bićem riječi. (Foucault, 1971: 344)

Iz tog citata možemo izlučiti tri faktora koji će strukturirati lom književnosti. Prvo možemo primijetiti kako Foucault ponovno naglašava da je književnost specifičan modalitet jezika. Drugo možemo primijetiti kako taj modalitet jezika podrazumijeva svojevrsnu paradoksalnu povijesnost, čudan odnos kontinuiteta i diskontinuiteta: on postoji gotovo oduvijek, od Homera, ali i nastaje revolucijom, epistemološkim lomom na prijelazu iz osamnaestog u devetnaesto stoljeće. Treće, on je potpuno autonoman, temelji se na susretu s divljim bićem riječi, ali se može pojaviti samo u odnosu prema određenom izvanjskom okviru, novoj znanosti – filologiji. Prema njoj on ponovno stupa u paradoksalan odnos: s jedne joj je strane jasno suprotstavljen, nastaje kao osporavanje filologije, ali s druge joj je strane i komplementaran – on joj je figura blizanka. Želimo li jasno identificirati lom književnosti, morat ćemo, dakle, pratiti tri faktora: specifičan modalitet jezika, paradoksalnu povijesnost te paradoksalan odnos prema kontekstu, epistemi.

Derrida će, analizirajući Kafkinu pripovijest *Ispred zakona*, navesti:

Djelo dobiva egzistenciju i supstanciju samo pod uvjetom zakona, ono postaje 'literatura' samo u određenom periodu zakona koji regulira probleme autorskih prava, identiteta korpusa, vrijednosti potpisa, razliku između stvaranja i reprodukcije i tako dalje. Ugrubo, ovaj se zakon uspostavlja između kasnog sedamnaestog i ranog devetnaestog stoljeća u Europi. (Derrida, 1992: 215)

Literatura je, dakle, ponovno definirana kao povijesni fenomen čiji nastanak Derrida smješta otprilike u isti period kao i Foucault. Uz to vidimo da je postojanje književnosti ponovno neodvojivo od određenog konteksta, ne više epistemološkog nego institucionalnog. Taj odnos, međutim, za Derridu nije jednostavan, on naglašava kako "situacija književnog čitanja i pisanja (...) dovodi do krize (...) samih koncepata institucije i konvencije" (ibid.: 45). Paradoksalan odnos prema instituciji dovest će, pak, ponovno do paradoksalnog odnosa prema povijesti:

S obzirom na paradoksalnu strukturu te stvari koju nazivamo književnost, njen početak *jest* njen kraj. Ona je započela određenim odnosom prema vlastitoj

institucionalnosti, to jest vlastitoj krhkosti, nedostatku specifičnosti, nedostatku objekta. Pitanje njenog izvora odmah je bilo pitanje njenog kraja. (ibid.: 42)

Premda Derrida književnost ne vidi kao specifičan modalitet jezika koji se jasno može ograničiti, ipak će ona biti prostor u kojem se susrećemo s problematičnim pitanjem njegove esencije: "Književnost 'jest' mjesto iskustva 'problema' koje (...) imamo s esencijom jezika, s istinom i esencijom, s jezikom esencije općenito." (ibid.: 48) Time smo se vratili trima temeljnim odnosima koje smo uočili u Foucaulovoj interpretaciji nastanka književnosti: bit će potrebno pratiti specifičan modalitet jezika: on sad postavlja pitanje vlastite esencije, ali istovremeno onemogućava svaki govor o esenciji; specifičan odnos prema kontekstu: ovisnost o instituciji ali i stalni prelazak granica koje ta institucija nameće; te specifičan odnos prema povijesti: početak književnosti jest njen kraj.

Rancière će početak moderne upotrebe riječi književnost precizno datirati:

'Književnost' nije transistorijski pojam koji se odnosi na sveukupni proizvod umetnosti govora i pisanja. Reč je dosta kasno dobila to značenje koje je danas uobičajeno. Na evropskom tlu ovaj pojam prestao je da označava znanje učenih ljudi tek u XIX veku kada je počeo da označava samu umetnost pisanja. Delo Madam de Stal, *O književnosti posmatranoj u njenom odnosu prema društvenim ustanovama*, objavljeno 1800. često se smatra manifestom te nove upotrebe reči. (Rancière, 2008: 8)

Za Rancièrea ova semantička promjena, međutim, podrazumijeva mnogo širi pomak. Kako bi književnost dobila svoje moderno značenje, morao se raspasti čitav jedan način promišljanja umjetnosti koji on naziva poetičkim ili reprezentativnim režimom (usp. Rancière, 2013: 147). Dok je reprezentativni režim književnom tekstu pristupao kao svojevrsnom umijeću kojem se može odrediti pravila – hijerarhiju žanrova, prvenstvo radnje nad likovima, prvenstvo umjetnosti aktivnog govora itd. – estetički će režim pokušati definirati "način bivanja čulnim koji je svojstven umetničkim proizvodima" (ibid.: 148). Kako bi nastala moderna književnost, preskriptivna poetika mora, dakle, ustupiti mjesto estetici. Kao što vidimo, književnost je ponovno ovisna o svojevrsnom kontekstu, njeno postojanje ili nepostojanje mora se promišljati polazeći od teorijskih okvira koje joj se nameće bilo s Platonom u etičkom režimu, Boileauom u poetičkom ili Madame de Staël u estetičkom.

S druge je strane, međutim, književnost jasno nadređena metadiskursima o književnosti, sama revolucija književnosti otvara polje u koje se oni mogu smjestiti: "Književnost promatrana kao slobodna kreacija individualnog genija te književnost promatrana

kao svjedočanstvo o duhu i običajima društva proizlaze iz iste revolucije koja je, pretvarajući poeziju u modus jezika, zamijenila princip reprezentacije principom izraza." (Rancière, 2011: 68) Ponovno se javlja paradoksalan odnos: književnost se ne može pojaviti izvan estetičkog režima, ali sam taj režim ovisi o književnoj revoluciji. Uz to vidimo da se ta revolucija može odigrati tek kad književnost prestane biti reprezentacija te postane specifičan modus jezika, koji će pak patiti od vlastitih paradoksa: "on (jezični modus) može biti govor-siroče kojem nedostaje tijelo koje bi ga moglo pratiti i ovjeriti, ili, upravo suprotno, on postaje hijeroglif koji ideju nosi na svom tijelu." (ibid.: 36) Vremenska će usmjerenost književne revolucije također biti dvostruka – ona će, već prema značenju riječi "revolucija", podrazumijevati lom prema prošlosti, ali će se pokazati da ovaj lom prvenstveno prevrednuje upravo tradiciju: "Oni koji slave ili prokazuju 'tradiciju novog' zaboravljaju da ta tradicija svoju strogu dopunu ima u 'novini tradicije'. (...) Estetski režim umetnosti pre svega je nov režim odnosa prema starom." (Rancière, 2013: 150-150)

Podemo li od književne revolucije, kod Derride, Foucaulta i Rancièrea, krećemo se, dakle, unutar istog skupa problema: specifičan, paradoksalan modus jezika, specifična, paradoksalna povijesnost te specifičan paradoksalan odnos književnog teksta i konteksta (bilo episteme, institucije, ili režima) u trenutku nastanka moderniteta stvaraju književnost. Kako bi, svatko na svoj način, analizirali taj skup problema, sva tri teoretičara, međutim, razvijaju i specifičan način interpretacije samog književnog teksta. Oni se, naime, pokušavaju udaljiti od hermeneutičkog tumačenja koje bi pokušavalo otkriti dubinsko značenje teksta, ali istovremeno se, koristeći formalnu analizu, ne zadovoljavaju time da jednostavno ukažu na autoreferencijalnost književnog teksta, literarnost u Jakobsonovom smislu riječi. Foucault vrlo jasno artikulira to dvostruko odbijanje u *Riječima i stvarima*:

Sve više književnost izgleda kao nešto što treba misliti; ali što, iz istog razloga, ni u kom slučaju ne može biti mišljeno na osnovu teorije značenja. Bilo da je analiziramo sa stanovišta označenog (onoga što ona hoće da kaže, njenih 'ideja', onoga što obećaje ili za šta se zalaže) ili sa stanovišta označioca (uz pomoć shema pozajmljenih iz lingvistike ili psihoanalize) – stvar se mnogo ne menja: to je samo jedna od epizoda. U oba slučaja tražimo je izvan mesta na kome, za našu kulturu, nije prestala već stoljeće i po da se rađa i da ostavlja traga. (Foucault, 1971: 110)

Stanovište označenog jasno upućuje na hermeneutiku, a stanovište označitelja te pozivanje na lingvističke sheme implicira polemiku sa u trenutku izdavanja *Riječi i stvari* aktualnim strukturalističkim pokušajima da se književni tekst shematizira na temelju lingvistike kao

egzaktne znanosti. Kako bi se, dakle, dotaklo mjesto koje književnost zauzima unutar naše kulture, mjesto koje uvijek označava granicu te kulture, potrebno je udaljiti se i od hermeneutičkog i od strukturalističkog modela čitanja.

Kako, dakle, treba misliti književni tekst ako ga ne želimo promatrati ni kao zatvorenu strukturu ni kao formu koja upućuje prema sadržaju, ideji? Derrida, pišući o radikalnoj modernističkoj književnosti, nudi prilično jasan odgovor – književni je tekst potrebno promatrati kao jedinstvenu izvedbu:

Ti 'modernisti' dvadesetog stoljeća, ili, u najmanju ruku, netradicionalni književni tekstovi' svi imaju zajedničku karakteristiku da su upisani u *kritičko* iskustvo književnosti. (...) mogli bismo reći da njihov književni čin stavlja u pogon pitanje, uvijek isto, ali uvijek upotrijebljeno na jedinstven način: 'Što je književnost?', 'Što da činimo s književnošću?'. (...) ti su tekstovi sami svojevrsno okretanje prema instituciji književnosti. Oni nisu jednostavno reflektivni, spekularni ili spekulativni, ne suspendiraju referenciju na nešto drugo (...). Njihova sila ovisi o činjenici da je promišljanje njihove vlastite mogućnosti (...) upotrijebljeno u njima unutar jedinstvenog djela. (...) Ali, što se tiče uznemirujućih pitanja o književnosti, oni ne samo da ih postavljaju, oni im ne daju samo teorijski, filozofski ili sociološki oblik (...). Njihovo je preispitivanje također povezano s činom književne izvedbe te kritične izvedbe (ili čak izvedbe u krizi). (Derrida, 1992: 41-42)

Književni tekst nije, dakle, definiran jednostavno kao specifičan modus jezika koji suspendira referenciju, ali nije definiran ni relativistički kao tekst koji svoj status dobiva proizvoljno zahvaljujući povijesnom nastanku institucije književnosti. Književni će tekst moći postojati tek počevši od te institucije, ali joj istovremeno nikad neće u potpunosti pripadati; njegova jedinstvena izvedba, jedinstvena sila promišljanja vlastite mogućnosti, uvijek će nadilaziti institucionalni okvir, ocrtavati i prelaziti njegove granice. Paradoksalno će upravo taj odnos izbjegnuto pripadanja koji je upisan u sam tekst određivati pripadnost teksta književnosti.

Nastanak i postojanje književnosti ne možemo promišljati unutar jednostavne sheme teksta i konteksta, ne možemo uspostaviti jednostavnu uzročno-posljedičnu vezu koja bi glasila otprilike: kroz osamnaesto i devetnaesto stoljeće nastaje nova institucija književnosti koju određuje niz pozitivnih zakona (autorska prava, identitet korpusa, vrijednost potpisa itd.) te svaki tekst za koji odlučimo da podliježe tim zakonima pripada književnosti. Ili, u Foucaultovom slučaju: krajem osamnaestog i početkom devetnaestog stoljeća nastaje nova epistema koja dodjeljuje novu autonomiju jeziku, a unutar te nove autonomije nastaje

specifičan jezični modus koji dobiva naziv literatura. Umjesto toga, potrebno je poći od jedinstvene izvedbe pojedinačnog teksta koja djeluje unutar konteksta institucije ili episteme, oslanja se na njih, ali djeluje i povratno, integrira kontekst, određuje mu granice te ga modificira. Rancière će pravac razmišljanja koji književnost jednostavno definira kontekstualno ("književnost jest ono što nazovemo književnošću") nazvati relativizmom, dok će pravac razmišljanja koji traži esenciju književnosti nazvati apsolutizmom. Njegov projekt, međutim, pokušava izbjeći oba navedena pola te se vraća izvedbenoj snazi teksta: "Možda možemo pronaći izlaz iz dileme relativizma i apsolutizma te ponuditi, u opoziciji prema konvencionalnoj mudrosti relativizma, skepticizam u akciji jedne umjetnosti koja je u stanju igrati se svojom vlastitom idejom te stvarati djela iz vlastitih kontradikcija." (Rancière, 2011: 37) U književnom tekstu, dakle, ne treba tražiti ni značenje ni formu, potrebno je identificirati jedinstvenu silu (usp. Derrida, 1992: 42) kojom on djeluje na instituciju, epistemu, esetički režim, povijest, politiku itd.

S obzirom na navedene temeljne pretpostavke, naša će se analiza odvijati u tri faze. Kod Foucaulta, Derride i Rancière bit će potrebno pratiti međuodnos tri aspekta koji dovode do nastanka književnosti - konteksta, jezika i povijesti – te istovremeno ustanoviti kako sam književni tekst na njih recipročno djeluje. Nakon što ocrtamo splet tih odnosa, moći ćemo jasnije procijeniti koje je analogije u kojoj mjeri moguće povući, a koje ostaju na nivou površinske sličnosti. Tek će se tada možda moći ocrtati zajednička politika književnosti koju bi zastupala sva tri autora.

II Jacques Rancière: heterotopije estetskog režima

Rancièreovom ćemo sistemu pokušati pristupiti vraćajući se prethodno navedenom citatu o opasnosti fonetskog pisma. Kao što se možemo sjetiti, on je, iščitavajući Platona, primijetio kako sama mogućnost pisma razbija spregu između *logosa* i govora te između govornika i slušatelja. Ta veza te njezina kriza ne odnose se, međutim, samo na model komunikacije, one određuju stanovitu raspodjelu prostora, odnos između riječi i stvari te odnos između govorećih tijela unutar zajednice: "Tijelo nosi riječ, njome se jedno tijelo obraća drugome te ona određuje stanja koja su proživljena ili zadatke koje treba ispuniti. Svaka riječ ima dobro utvrđen izvor i odredište te je tako upisana u uređen raspored tijela na njihovom mjestu i unutar njihove funkcije." (Rancière, 2004: 102) Ako bismo, dakle, uspjeli poništiti razorne efekte pisma, postojala bi savršena podudarnost između riječi, stvari i tijela: svakom

bi tijelu pripadale njegove riječi, svakoj bi riječi pripadala njena iskustva i zadatci; ne bi postojale riječi oslobođene tijela ili značenja. Rancière, međutim, referirajući se na još jednu Platonovu sliku, podsjeća kako je taj san o općoj podudarnosti između riječi, tijela i stvari, čvrsto povezan s određenom hijerarhiziranom koncepcijom društva: "U Fedru mit o cvrčcima razlikuje dvije kategorije bića: radnike koji dolaze spavati u sjeni u vrijeme kad cvrčci pjevaju te dijalektičare, odvojene od radnika slobodnim vremenom govora, živom i beskonačnom izmjenom govora." (Rancière, 2011: 94) Nemaju, dakle, sva tijela jednako pravo na riječ niti njihova riječ ima jednaku vrijednost istine: "Socijalna inferiornost manifestira se kao nedostatak dostojanstvena načina života koji je odvojen od istinitih modusa *viđenja i govorenja*." (ibid.)

U sistemu bez pisma nema slobodnih riječi, ali ne raspolažu svi istim brojem riječi, radnici ne mogu uživati u beskonačnoj izmjeni govora, te svačija riječ nema jednaku vrijednost istine. Društvena hijerarhija koja jednima omogućuje dokolicu koja, pak, omogućuje superiorne moduse viđenja i govora, te određena koncepcija odnosa između pripadnosti riječi, referenta i tijela, strogo su komplementare, pri čemu ne možemo ustvrditi da je raspodjela riječi tek odraz raspodjele stvari i djelatnosti, odraz uređenja zajednice: "Nije dovoljno da postoji vlast da bi bilo politike. Nije dovoljno ni ako postoje zakoni koji uređuju život u zajednici. (...) Politika je uspostavljanje posebne sfere iskustva u kojoj se određeni objekti posmatraju kao zajednički, a određeni subjekti se prihvataju kao sposobni da imenuju te objekte (...)." (Rancière, 2008: 7) Platonov je san stoga dvostruki san u kojem su i zadatci i pravo na riječ istine savršeno raspoređeni te tvore jedinstvenu "simfoniju zajednice" (usp. Rancière, 2004: 103).

Pismo, dakle, ne prijeti samo vezi *logosa* i govora, ono unosi nered u čitav društveni sistem, prijeti *ethosu* zajednice; kao iskaz-siroče, iskaz bez tijela koje bi za njega odgovaralo, ono otvara mogućnost da pogrešna tijela prisvoje riječi koje im ne pripadaju, da se zamuti granica između subjekata istine i subjekata rada: "Brkajući destinaciju živog govora, pisanje uvodi zbrku u odnos između načina činjenja, načina bivanja i načina govorenja čija je harmonija konstituirala, prema Platonu, zajednicu koju pokreće živa duša." (ibid.) Upravo će ovu zbrku koju donosi pismo te koja otvara statični prostor konvergencije između djelatnosti, tijela, riječi i istine, Rancière nazvati *literarnost* (usp. ibid.). Literarnost će, dakle, već u svojoj prvoj definiciji biti povezana s određenom koncepcijom nereda, nelegitimnog iskaza, otpora zatvaranju u hijerarhizirane strukture.

Neredu kojim pismo prijeti zajednici razbijajući njen *ethos* vrlo će se brzo suprotstaviti nov režim: režim reprezentacije. On će, umjesto da dopusti da nered pisma povezan s

književnom fikcijom dalje destabilizira hijerarhije govora, sistem književnosti pretvoriti u prostor reafirmacije reda. Kako bismo shvatili ovu kompenzaciju potrebno je razmotriti na koji način Rancière reinterpreтира Aristotelovu *Poetiku* te njen središnji pojam oponašanja ili *mimesisa*. On, naime, navodi kako *mimesis* nikad nije jednostavno označavao vjerno oponašanje objekta, binaran odnos referenta i znaka:

Jer riječi ne dobivaju svoju moć opisujući: one se imenujući, zazivajući, zapovijedajući, spletkareći, zavodeći, usijecaju u prirodnost postojanja, usmjeravaju ljude, udaljavaju ih i ujedinjuju u zajednice. Riječ može oponašati mnoge druge stvari osim značenja ili referenta: snagu govora koji ju stvara, (...) geste govora, efekte koje anticipira, adresata čije slušanje ili čitanje unaprijed imitira. (Rancière, 2004: 3)

Mimesis "nije normativno načelo koje kaže da umetnost mora da pravi kopije što liče na svoje modele" (Rancière, 2013: 147), on je kompleksan sustav koji određuje što se oponaša, što uopće može postati referent, kako se mora oponašati te, u svom kasnijem povijesnom razvoju, za koga se mora oponašati.

Prvo je, dakle, pitanje što se oponaša, što je predmet *mimesisa*. Rancière, čitajući Aristotela, nudi sljedeći odgovor: "U prvi plan, a na štetu *bića* slike, kopije što je ispitujemo o njenom modelu, dolazi činjenica pesme, proizvodnja zapleta koji sklapa radnje što predstavljaju delujuće ljude." (ibid.) Predmet *mimesisa* je, dakle, radnja; *mimesis* ne zahtijeva toliko da postoji odnos vjernosti između slike i modela, nego prvenstveno propisuje što uopće može biti model – ljudi u akciji, ljudi koji djeluju. Rancière će zatim naglasiti kako je ova definicija *mimesisa* kao *mythosa*, sklapanja radnji te predstavljanja ljudi u akciji, jasno prisutna unutar klasicizma, te je sada označena pojmom *inventio* – odabir sadržaja – koji će, pak, upravljati podređenim pojmovima *dispositio* – rasporedom dijelova, kompozicijom – te *elocutio* – pravilnim načinom ukrašavanja diskursa (usp. Rancière, 2011: 43). Odmah je, međutim, bitno naglasiti još jednu izravnu posljedicu ovakvog pristupa *mimesisu*: ako je, naime, pjesma definirana kao oponašanje te je oponašanje definirano kao prikaz radnje, razlikovno obilježje pjesme neće moći biti mišljeno kao jezična specifičnost: "Esenciju pjesme neće se pronaći u upotrebi više ili manje harmonične metričke pravilnosti, nego u činjenici da je ona imitacija, reprezentacija akcija. Drugim riječima, pjesmu se ne može definirati kao modalitet jezika" (ibid.: 44)

Ako su ljudi koji djeluju unutar reprezentacijskog režima upisani u temelj definicije književnosti, oni istovremeno služe kao temelj za žanrovski sistem, ali i kao hijerarhizacijski mehanizam: "Temeljno postoje dvije vrste ljudi (i dvije vrste radnji) koje se može oponašati:

veliki i mali. Isto tako postoje dvije vrste ljudi koji oponašaju – plemeniti duhovi i obični duhovi – te dva načina oponašanja – onaj koji uzdiže oponašani objekt i onaj koji ga snižava." (ibid.: 45) Veliki su ljudi prvenstveno junaci i bogovi, objekt oponašanja uzdižu ep i tragedija, a plemeniti duhovi postaju tragički ili epski pjesnici. Mali su ljudi, recipročno, materijal komedije, a nju pišu imitatori manje plemenitog duha (usp. ibid.). Vidimo, dakle, da hijerarhijska podjela među ljudima odmah implicira dvije daljnje podjele: podjelu na visoke i niske žanrove te podjelu na plemenite i manje plemenite pjesnike. Uz to višestruka sprega između književnosti kao *mimesisa*, *mimesisa* kao oponašanja ljudskih radnji, ljudi kao velikih i malih, žanrova kao visokih i niskih s obzirom na veličinu ljudi koje se oponaša te pjesnikovog duha kao plemenitog ili neplemenitog s obzirom na žanrove koje stvara, podrazumijeva i hijerarhizaciju jezičnih stilova, *elocutio*, s obzirom na ljude koje se oponaša te žanr:

Princip žanra (...) implicira treći princip koji ćemo nazvati principom dekoruma (*convenance*). Pjesnik koji je odlučio predstaviti bogove radije nego građane, kraljeve radije nego pastire, te je izabrao odgovarajući žanr fikcije, mora svojim likovima dati radnje i riječi prikladne njihovoj prirodi – a time i prikladne žanru pjesme. Princip dekoruma tako u potpunosti odgovara principu prema kojem se *elocutio* podređuje izmišljenoj fikciji. (ibid.)

Konvergencijom svih navedenih pravila nastaje reprezentativni režim te je unutar njega upravo ovaj koherentni i zatvoreni skup pravila zapravo referent književnog teksta: kad Voltaire kritizira stil govora princeze koja govori kao da je pariška građanaka on "poznaje visoko društvo dovoljno dobro da bi znao kako princeza (...) govori vrlo slično kao građanka, ako ne i pastirica. Ono što on želi reći jest da princeza u tragediji (...) ne bi smjela govoriti kao pastirica u eklogi." (ibid.: 46) Voltaire, dakle, ne traži odnos istine između slike i modela, ne traži da princeza govori onako kako bi govorila prava princeza u određenom povijesnom razdoblju, on traži pravilan međuodnos pojedinih hijerarhiziranih principa.

Ako je taj model u neku ruku samodovoljan, ako ne ovisi o realnom referentu, on će svejedno, kao što smo vidjeli, odrediti i vrijednosnu poziciju pjesniku kao nositelju više ili manje plemenitog duha. Uz to će on u svojoj idealnoj projekciji podrazumijevati i određen odnos autora te njegove publike. Rancière navodi kako već Voltaire sanjari o nestaloj publici Corneilleovih komada: "Prema Voltaireu, Corneilleovi gledatelji bili su prvenstveno Condé i Retz, Molé i Lamoignon; oni su bili generali, propovjednici i magistrati koji su dolazili na poduke iz lijepog i vrijednog govora, ne današnja publika koja se jednostavno sastoji od 'određenog broja mladih žena i muškaraca'." (ibid.: 47) Tako se otvara neprekinuta analogija

između autora, junaka i gledatelja: "Srodstvo se sastoji u tome da su (...) veliki autori kao i njihovi likovi, ljudi (...) aktivnog i lijepog govora. To također implicira da su njihovi prirodni gledatelji ne ljudi koji promatraju, nego ljudi koji djeluju, djeluju govorom." (ibid.) Vidimo, dakle, kako reprezentativni režim reafirmira podjelu na one koji djeluju govorom, koji su time i prirodna publika lijepog govora, te na one koji ne mogu djelovati govorom, koji mogu tek promatrati te zato nikad doista ne mogu potvrditi svoju poziciju unutar tog režima. Ako su dijalektičari u idealnoj projekciji zajednice bez pisma bili strogo odvojeni od radnika različitim modusom govora i viđenja koji je bio sposoban za istinu, u utopijskoj zajednici reprezentacijskog režima generali, propovjednici i magistrati odvojeni su od ostalih svojom sposobnošću da djeluju, aktivno interveniraju lijepim govorom.

Kao što možemo primijetiti, reprezentativni se režim, smještajući specifično mišljen *mimesis* u središte definicije književnosti, grana na čitav niz hijerarhija: hijerarhiju žanrova, hijerarhiju jezika, hijerarhiju likova, hijerarhiju autora, hijerarhiju publika. Uz to on pokušava u potpunosti anulirati mogućnost slobodne riječi, riječi koja bi lutala kao iskaz-siroče: jezik je s jedne strane na više nivoa – nivou autora, lika i gledatelja – uvijek mišljen kao sredstvo kojim djeluje aktivan subjekt, čovjek u akciji. S druge je strane već definicija *mimesis* postavljena tako da onemogućuje svako promišljanje književnog teksta kao specifičnog modusa jezika koji preispituje vlastitu problematičnu esenciju. Uz to, s obzirom na podređenost *elocutio inventio*, svakom liku pripada govor kakav mu smije pripasti: pastirica nikad neće smjeti prisvojiti govor princeze. U konačnici će Rancière napisati kako je "zdanje reprezentacije 'republika u kojoj svatko treba držati položaj u skladu sa svojim okolnostima'." (ibid.: 47) Dok je Platon neredu pisma suprotstavljao *ethos* zajednice, Aristotel će mu suprotstaviti kompleksan sustav *mimesis* koji će svoju reafirmaciju doživjeti kroz klasicizam sedamnaestog stoljeća.

Takav je, dakle, kontekst u koji Rancière smješta tihu revoluciju književnosti, a ona "ne samo da odbacuje formalna pravila *belles-lettres* već raskida sa samim njihovim duhom" (ibid.:43). Konture ovog raskida pratit ćemo kroz tri u uvodu zadane kategorije: promjenu modaliteta jezika, nastanak novog konteksta – estetskog režima – te otvaranje nove vrste povijesnosti.

Započnemo li od novog modaliteta jezika, uočiti ćemo da se temeljna promjena dogodila već u njegovom statusu: ako je definicija *belles-lettres* onemogućavala da se pjesmu promatra kao specifičan jezik, nova će umjetnost, literatura "u opoziciji prema ideji poezije kao fikcije proglasiti poeziju specifičnim modusom jezika" (ibid.: 36). Jezik će, dakle, u prostoru književnosti dobiti samostaliju ulogu; on neće više biti jednostavno sredstvo koje je uvijek vezano uz subjekt koji djeluje, nego samostalna pojava koja treba odrediti specifičnost jedne

umjetnosti. Uz to je možda potrebno ponovno naglasiti kako jezik u Rancièreovom sistemu uvijek, bez obzira na režim unutar kojeg se nalazi, zauzima specifičnu ulogu: on je uvijek mišljen kao odnos riječi i stvari, nikad kao čista autoreferencija, ali istovremeno on nikad nije mišljen jednostavno mimetički, on nikad ne odražava neutralno prethodno zadane stvari te njihove odnose nego omogućuje samo njihovo pojavljivanje. Revolucionarni jezik književnosti pojaviti će se, dakle, unutar tog sklopa problema:

Istorijska posebnost književnosti ne zavisi od naročitog stanja ili upotrebe jezika. Zavisi od nove ravnoteže njegovih moći, od novog načina na koji nam se prikazuje omogućavajući nam da vidimo i čujemo. (...) U pitanju je, dakle, jedan način uticanja na podjelu čulnog koja definiše svet u kojem živimo: način na koji je taj svet za nas vidljiv i način na koji taj svet dopušta da bude iskazan (...). (Rancière, 2008: 11)

Ako je za razumijevanje podjele čulnog kakvu podrazumijeva reprezentativni ili poetički režim bilo potrebno pažljivo razmotriti Rancièreovu redefiniciju pojma *mimesis*, novoj raspodjeli snaga u jeziku te novoj poziciji samog tog jezika možemo pristupiti od jednako nekonvencionalnog načina na koji on koristi pojam antimimetičnosti. Rancière se, naime, suprotstavlja književnokritičkim tezama koje su realistički roman promatrale kao trijumf *mimesisa* te u ovom trijumfu vidjele prevlast buržoaske koncepcije umjetnosti koja znak želi predstaviti kao prirodu:

Ono na što ukazuje Ponmarten je ono što je Rolan Bart označio kao efekt realnog (...): čemu taj barometar koji visi iznad klavira u njegovoj (Flaubertovoj) knjizi *Dobra duša?* (...) On je tu da, u krajnjoj liniji, obezbedi postojanje poretka sveta, poretka u kom dominira buržoazija. (ibid.: 43-44)

Ako je, međutim, *mimesis* definiran kao sustav koji se temelji na oponašanju radnje te aktivnog govora, ekscesni opisi, gomilanje detalja, težnja da se kaže sve, koji izmještaju aktivni subjekt iz središta književnog djela djelovat će upravo *antimimetički*:

'Realističko' izobilje ljudi i stvari ima suprotno značenje od onog kakvo će imati u doba Barta i Sartra. To izobilje predstavlja propadanje te vrste *celine* (reprezentativnog režima) koja je bila u skladu sa stabilnošću društvenog tela. Ponmarten tačno određuje princip tog propadanja: gubitak poetske dimenzije koja je bila strogo vezana za društvenu hijerarhiju. (ibid.: 44)

Vratili smo se, dakle, prethodno spomenutoj potrebi književnosti da se kaže sve te je sada vrijeme da joj pokušamo približe ocrtni značenje. Potreba da se kaže sve u Rancièreovom

je teorijskom radu tijesno povezana s procesom "okamenjivanja jezika" (usp. *ibid.*: 11). Okamenjivanje jezika s jedne strane implicira izmještanje ljudskog subjekta u odnosu na književno djelo. Već suvremenici zamjeraju Flaubertu "strast prema detaljima i nedovoljno interesovanje za humano značenje radnji i likova, zbog čega je materijalne stvari smatrao onoliko važnim koliko i ljudska bića" (*ibid.*: 12). Posljedice ovog izmještanja su, međutim, radikalne: podjela na kojoj se temeljio čitav reprezentacijski režim bila je podjela na velike i male ljude. Ako čovjek više nije temelj djela, podjela ljudi po tipovima ne može više upravljati čitavim zdanjem književnosti, hijerarhijom žanrova, ali ni hijerarhijom *inventia* i *elocutio*; u trenutku u kojem čovjek nestaje iz središta djela, jezik se osamostaljuje u odnosu na radnju te postaje moguć potpuni obrat svih prethodno ustanovljenih principa:

U opoziciji prema primatu fikcije nalazimo primat jezika. U opoziciji prema podjeli na žanrove antigenerički princip jednakosti svih predstavljenih sadržaja. U opoziciji prema principu *decoruma*, indiferentnost stila u odnosu na sadržaj. U opoziciji prema idealu govora u akciji, model pisanja. (Rancière, 2011: 50)

S druge strane, izmještanje čovjeka te njegovog govora u akciji iz središta književnog sistema dovest će do toga da on prestane biti jedini subjekt koji govori; područje jezika proširit će se na čitav svijet stvari te će ovo širenje predstavljati drugi vid okamenjivanja jezika:

Klasični poredak predstavljanja stvari vezivao je značenje sa voljom za označavanjem. (...) Književnost uvodi novi režim označavanja. Značenje nije više odnos volje prema volji. Značenje je odnos znaka prema znaku, odnos ispisani na nemim stvarima i samom telu jezika. Književnost je širenje i dešifrovanje tih znakova koji su napisani na nemim stvarima. Pisac je arheolog ili geolog koji omogućava nemim svedocima zajedničke istorije da govore. (...) Princip je u razvijanju novog režima jednakosti između značenja reči i vidljivosti stvari, u otkrivanju sveta prozne realnosti kao ogromnog platna znakova na kojem je ispisana istorija jednog doba, civilizacije ili društva. (Rancière, 2008: 19)

Ako značenje s književnom revolucijom postaje odnos znaka prema znaku, to nije stoga što se jezik povlači u autoreferenciju, nego stoga što se njegovo polje širi u beskraj: svaka je stvar već znak, kamen je znak za određen kemijski sastav te određene geološke procese, a svi predmeti nastali unutar određene kulture funkcioniraju kao znakovi preko kojih se može iščitati njena istina (usp. *ibid.*: 20). Jasno je, međutim, da u tom tkanju znakova *logos* koji volju za značenjem pretpostavlja dešifriranju samog značenja ne može igrati nikakvu ulogu;

književnost te nov odnos riječi i stvari koji ona afirmira pretvaraju čitav svijet u demokratski nered pisma.

"Reći sve" podrazumijeva, dakle, više aspekata. Disocijacija jezika i čovjeka koji djeluje ukida prvenstvo radnje koje je prethodno upravljalo izborom svih motiva teksta; jednom kad je to prvenstvo ukinuto, detalji mogu preplaviti književnost, ne može se više postaviti jasan kriterij prema kojem bi neke riječi u tekstu bile suvišne. S druge strane "reći sve" implicira beskonačno širenje samog jezika, reći sve je moguće jer sve govori. Pretpostavka da sve govori, međutim, u beskraj ne širi model živog govora, volje za značenjem, nego pisma. Ako, pak, pismo postaje opći model svijeta, gubi se svaka mogućnost da se govore hijerarhizira, da princezi odgovara njen vlastiti govor naspram govora pastirice; ako je "zdanje reprezentacije" bilo strogo hijerarhizirano, jezik književnosti, osamostaljujući se te generalizirajući model pisma, otvara radikalno demokratsko polje: "To okamenjivanje zaokružuje demokratsku logiku pisma bez učitelja i odredišta, veliki zakon jednakosti svih tema i dostupnosti svih izraza, koji pokazuje kako apsolutizovani stil potvrđuje svačiju sposobnost da se svako domogne bilo kakvih reči, rečenica ili priča." (ibid.: 26)

Odmah će se, međutim, pojaviti i sljedeći problem: ako je književnost unutar reprezentacijskog režima bila mišljena kao neka vrsta specifičnog umijeća unutar općeg polja umijeća (usp. Rancière, 2013: 147), unutar estetskog režima ona će biti mišljena kao specifičan jezik. S obzirom na to da ona, međutim, taj modus jezika kao pisma oslobođenog svake intencije nameće cijelom svijetu, uvijek postoji opasnost da će se izgubiti razlika književnosti, da će se ona sama poništi unutar općeg polja jezika. Tako će Rancière primjerice naglasiti kako su marksistički i freudijanski kritičari dvadesetog stoljeća na književnost primijenili potpuno iste hermeneutičke mehanizme koje je ona primijenila na vlastite objekte opisa te su u njoj pronašli nesvjesno kodirane zakone društvene strukture, stanje borbe između klasa, tržište simboličkih dobara itd. (usp. Rancière, 2008: 27). Ako književna hermeneutika dopušta da kamen postane nesvjesni znak određene geološke povijesti, ona isto tako dopušta da književni tekst postane nesvjestan znak određene društvene povijesti; u konačnici između književnog teksta i njegovog okruženja nije moguće uspostaviti jasne distinkcije, književni tekst postaje još jedan od znakova unutar jezične mreže koju je sam otvorio.

Na tom mjestu problematika novog jezika književnosti, problematika književnog teksta koji djeluje određenom silom te problematika konteksta konvergiraju. Ako ulogu konteksta u Rancièreovom sistemu igraju režimi, bit će potrebno pratiti kako se estetski režim mora oslanjati na demokratski nered književnosti, ali i sustavno kompenzirati to opće jednačenje jezika kako bi očuvao njenu specifičnost. Uz to će se ovakve kompenzacije seliti u sam

književni tekst te će recipročno utjecati na njegov jezik. Kontekst će dakle djelovati na književni tekst i njegov jezik. S druge strane, Rancière posve jasno naglašava kako novost književne revolucije nije u tome što tekst počinje odražavati, svjesno ili nesvjesno, društvo koje mu je suvremeno, već u tome da načinom primjene jezika otvara samo polje u kojem je ovakva interpretacija moguća. On, dakle, otvara mogućnost vlastitog konteksta: "Kad Marks poziva čitaoca da se s njim udubi u pakao kapitalističke proizvodnje koji nauka razotkriva ispod banalnosti trgovačke razmene, u podtekstu toga je Danteova *Božanstvena komedija*. Ipak, hermeneutički postupak koji on sprovodi pozajmljen je iz Balzakove *Ljudske komedije*." (ibid.: 26) Rancière uz to naglašava kako se tu posudbu ne može tumačiti jednostavnim modelom utjecaja, kako se radi o općem procesu: "Ovde se ne radi o uticaju jednog autora na nekog drugog. Radi se o poetskom i metapolitičkom modelu koji je uvela književnost kao takva i kojem naše društvene nauke u velikoj meri duguju svoj postupak interpretacije." (ibid.: 27) Ako se, dakle, u ovom trenutku naizgled odmičemo od specifičnog jezika književnosti prema kontekstu estetskog režima, istovremeno moramo imati na umu da su ti fenomeni konstitutivno neodvojivi, da se ne može uspostaviti prvenstvo jednog pred drugim te da će nas svaki od njih u konačnici vratiti onom drugom.

Prvi impuls kojim se otvara estetski režim Rancière identificira u radu Giambattiste Vica na homerovskom pitanju. Rancière naglašava: "Vico je promijenio status poezije. Poezija više nije aktivnost koja stvara pjesme; ona je kvaliteta poetskog objekta. Poezija je definirana poetičnošću: stanje jezika, specifičan način na koji misao i jezik pripadaju jedno drugom, odnos između onoga što misao zna ili ne zna i onoga što jezik kaže ili ne kaže." (Rancière, 2011: 59) Vico, pokušavajući odgovoriti na homerovsko pitanje – je li Homer postojao? - potpuno obrće teorijske postulate reprezentativnog režima postavljajući tezu da je fikcija mišljena kao zaplet, *mythos*, zapravo način govora, govorna figura (usp. ibid.: 57). Priča i likovi ne određuju više pravilne oblike govora – oni su i sami oblik govora koji je povezan s određenim stadijem u razvoju ljudske misli: "Figurativni modus jezika izražava spontanu percepciju stvari koja ne razlikuje još doslovno i preneseno značenje, koncept i sliku, stvari i naše osjećaje. Poezija je jezik koji govori o stvarima kakve jesu za nekoga tko se tek budi u jezik i misao." (ibid.) Vico pretpostavlja kako je čovjek u ranom stadiju razvoja tumačio svijet te svoju poziciju u njemu pomoću figura:

On vidi nebo i označi Jupitera koji govori (...) jezikom gesta, koji kaže što želi i istovremeno to utjelovi znakovima groma i munje. Originalne su figure pjesničke umjetnosti i retorike geste kojima čovjek označava stvari. One su pogrešne ako ih

promatramo kao reprezentacije bića stvari, ali istinite s obzirom na to da izražavaju njegovu poziciju među njima. (ibid.. 58)

Poezija je, dakle, "jezik djetinjstva" (usp. ibid.), jezik kojim se čovjek služi prije nego što razvije sposobnost apstraktnog razmišljanja; Homer stoga nije morao postojati, Ilijada i Odiseja jednostavno predstavljaju svjedočanstvo o tom stadiju ljudskog razvoja, one su "glas antičke Grčke, jeka božanskog govora, glas gomile koji ne pripada nikome" (ibid.: 59).

Pjesma je time postala modalitet jezika, ali je taj jezik, postajući samostalan, istovremeno postao čvrsto povezan s određenim razdobljem te duhom određenog naroda. Rancière navodi kako su za Vica Homer i antički pjesnici bili "teolozi i osnivači nacija" (ibid.: 58) te kako su njihove pjesme imale isti status kao i oltar ili urna, ratnikov mač ili vaga pravde; one su: "instrumenti i amblemi, institucije i spomenici zajedničkog života" (ibid.: 59). Specifični modalitet jezika time, paradoksalno, nikad nije odvojiv od konteksta, od određenog društva te načina mišljenja. Rancière će isti taj kompleksni odnos pronaći i kod Novalisa. Kad Novalis piše da je esencijalno svojstvo jezika da je zaokupljen samo samim sobom (usp. ibid.), Rancière tu rečenicu ne čita kao jednostavan iskaz o autoreferencijalnosti, već naglašava:

Važno je uvidjeti da ova 'autoreferencijalnost' jezika nikako nije formalizam. Ako jezik nema razloga da bude zaokupljen ničim osim samim sobom, to nije zato što je on samodovoljna igra, nego zato što već sadrži, unutar sebe, iskustvo svijeta i tekst znanja, jer govori samo to iskustvo pred nama. (ibid.: 62)

Specifičan modus jezika književnosti koji Vico identificira proučavajući antičku poeziju, preuzimaju, dakle, njemački romantičari te se on upisuje u središte estetičkog režima; Rancière će Novalisove pretpostavke u konačnici sažeti na sljedeći način: "On (jezik) nije instrument komunikacije jer je već ogledalo zajednice." (ibid.: 63) Jezik se tako, unutar estetskog režima, odvojio od govorećeg tijela, ali je to odvajanje kompenzirao dobivši vlastito tijelo; on ne odražava nego "već predstavlja, na svom vlastitom tijelu fizionomiju onoga što kaže" (ibid.).

Rancière naglašava da se jezik književnosti tako odvaja od Platonovog modela lošeg pisma te se približava njegovom drugom pismu, dobrom pismu. U *Fedru* Rancière ističe prizor u kojem Sokrat egipatskim hijeroglifima suprotstavlja svoje pretke koji su "slušali proročanstva boga koji se izražavao zvukom vjetra u hrastovima Dodone" (Rancière, 2004: 106). To je pisanje suprotstavljeno kaosu demokratskog pisma, ono božanskom intervencijom upisuje istinu u sam okolni svijet, "nije zapisano na papirus, pergament ili papir, nego je upisano u samu teksturu stvari kao stvarna modifikacija perceptibilnog svijeta." (ibid.) Pismo književnosti bit će zapisano na papir, ali će na samom svom tijelu nositi istinu genija, naroda,

duha ili civilizacije kao što Platonove stvari na svojoj površini nose božansku istinu. Estetski će režim time uspostaviti nov kompleksan sustav. Za njega će cijeli svijet postati pismo, priroda će postati pjesma (usp. *ibid.*: 84), svaka će stvar na sebi nositi svoju istinu koja više nije božanska nego istina određene povijesti i civilizacije, ali istovremeno će sama riječ dobiti "meso", jezik će dobiti tijelo koje nosi istinu na isti način kao i stvari; mogućnost nereda uvijek će biti anulirana nužnom konvergencijom između duha, jezika i društva:

Poetička znanost propisivala je što pjesme moraju biti kako bi zadovoljavale one čija je vokacija bila da ih prosuđuju. Mjesto definirano ovom relacijom između umijeća stvaranja i norme ukusa odsad će biti zauzeto analogijom između duha, jezika i društva. Više nema razloga da se brinemo o tome što bi pjesma trebala biti kako bi zadovoljila autorizirane sudce. Pjesma je ono što bi trebala biti kao jezik duha vremena, naroda i civilizacije. (*ibid.*: 66)

U estetskom se režimu, dakle, jezik književnosti ne utapa u općem jeziku jer je on različit od jezika stvari po tome što je doista jezik, ali je i različit od ostalih upotreba jezika jer kao i stvari koje nose istinu na svojoj površini, podrazumijeva određen motiviran odnos prema značenju; on dobiva vlastito tijelo na kojem nosi istinu duha i društva. Nestanak označavajućeg tijela nadomješta novo tijelo jezika. Nužno je, međutim, prisjetiti se kako je književna revolucija, proglašavajući stil indiferentnim prema svakom sadržaju, nastala upravo radikalnim raskidom svake veze između riječi i stvari. Rancière će naglasiti kako taj temeljni paradoks – krajnje motiviran jezik naspram krajnje indiferentnog stila, nijemo pismo bez tijela naspram "hiperpisma" istine – nikad neće biti razriješen unutar estetskog režima: "koncept pisma raspolučen je: ono može biti govor-siroče kojem nedostaje tijelo koje bi ga moglo pratiti i potvrditi ili, upravo suprotno, ono može biti hijeroglif koji svoju ideju nosi na vlastitom tijelu." (*ibid.*: 36)

Književnog tekst unutar kojeg Rancière lako pronalazi sve navedene paradokse je Balzacov roman *Seoski župnik*. Zaplet tog romana može se lako sažeti: Véronique, kći sakupljača metala, udaju za starijeg, nezainteresiranog muža. Nesretna u braku, ona s radnikom Tacheronom planira ubojstvo starog škrtca te bijeg. Tacheron izvrši zločin, ali biva otkriven i smaknut a da pri tome ne izda Véronique. Nakon njegovog smaknuća, ona se razboli te zamalo umre, a nakon bolesti se povlači na selo gdje se do kraja života bavi radovima za dobrobit zajednice da bi na samrtni javno priznala svoju umiješanost u zločin. Rancièreu je, međutim, najzanimljivije kakvu ulogu unutar tog zapleta igraju književnost i pismo. S jedne strane on naglašava kako je Tacheron "bio poznat po svojim besprijevakornim običajima i ponašanju"

(Rancière, 2004: 96) dok je Véronique bila "mala djeвица predgrađa" (ibid.: 97). S druge strane Rancière pita što je uzrokovalo njihovu propast, što ih je učinilo sposobnima da počine zločin. Odgovor je – lutajuće pismo. Mladost Véronique presudno je obilježila činjenica da je za vrijeme nedjeljne šetnje kupila knjigu *Paul et Virgine*, ekstremno čednu knjigu koja će svejedno upropastiti njenu egzistenciju: "Véronique sanja o tropima i čednoj ljubavi. Ona uživa promatrajući otok preko puta svog prozora. Preimenuje ga u otok Paula i Virginie, Ile de France. Ona fabricira roman i zamišlja se kako uzdiže do visina svog idealnog svijeta jednog od mladih radnika koji prolaze ispod prozora kuće Sauviatovih." (ibid.: 98) S obzirom na to da stvarni svijet nikako ne može zadovoljiti maštanja potaknuta knjigom, Véronique će u konačnici potaknuti mladog radnika koji treba sudjelovati u njenom idealnom svijetu da izvrši zločin.

Rancière, međutim, naglašava kako topos knjige koja mijenja sudbinu protagonista u razdoblju u kojem izlazi Balzacov roman postaje opće mjesto jednog drugog tipa književnosti – radničke književnosti (ibid.: 101). Polazeći od primjera *Mémoires d'un enfant de Savoie*, romana koji je napisao dimnjačar te u kojem se također pojavljuje prijelomna epizoda protagonistovog prvog susreta s knjigom, izvodi opće pravilo:

Ta je bajka (o susretu s knjigom) izvor značenja u tim neizbježnim scenama autodidaktove pripovijesti gdje nam jednostavno dijete iz naroda pripovijeda priču, uvijek istu, o svom prvom susretu s knjigom (...). Sve te otočke priče o knjizi i o knjizi-otoku previše slične jedna na drugu da se u njima ne bi prepoznali *muthoi* u Platonovom smislu riječi, pripovijesti sudbine. (ibid.: 99)

Dok će za autodidakta prvi susret s knjigom igrati presudnu emancipacijsku ulogu, u Balzacovom će romanu on biti temeljni zločin, neka vrsta moderne verzije Platonove noćne more o pismu:

Zločin nije uzrokovan samo pričom o sretnom otoku koji knjiga Bernardinea de Saint-Pierrea opisuje. On ne dolazi samo od utopije kako je obično zamišljamo, od sna o dalekom otoku na kojem bi svi odnosi bili čisti i transparentni. Zlo dolazi od knjige općenito, od tog paralelopipeda koji sadrži pismo koje staje na put životu koji je samo želio nastaviti svojim putem. Ono dolazi od tog otoka (...) stvorenog od riječi koje su odvrćene od upotrebe jezika prikladne za one muškarce i žene koje očekuje život rada. (ibid.: 102)

Implicitna tema Balzacovog romana je, dakle, opasnost demokracije pisma, upravo one demokracije koju je književnost otvorila. Balzac će, međutim, u dijelu romana koji tematizira Véroniqueino pokajanje, ponuditi i protuotrov za tu opasnost. Rancière naglašava kako taj dio "ne kontrastira moralnost i porok ili stvarno i imaginarno. On kontrastira dvije geografije (...): dva načina na koje se pisanje ucrtava u prostor." (ibid.: 100) Ako je, naime, lutajuće pismo knjige uzrokovalo zločin, iskupljenje će također morati biti vrsta pisma, ispravnog pisma koje na vlastitom tijelu nosi biljeg zajednice. Upravo kao primjer takvog pisma Rancière tumači sistem navodnjavanja koji Véronique gradi. On naglašava snažan utjecaj Saint-Simonovih doktrina na razdoblje nastanka romana te navodi kako su saint-simonisti svoje inženjerske radove često opisivali upravo kao pismo, kako su primjerice tvrdili da će svoje argumente *ispisati* na geografsku kartu (usp. ibid.: 107). Sistem navodnjavanja je, dakle, dobar oblik pisma, pismo koje je urezano u krajolik, koje ne luta te označava zajednicu i pomaže zajednici istovremeno; mogli bismo reći kako je sistem navodnjavanja upravo metafora jezika književnosti kako su ga koncipirali različiti teorijski pravci unutar estetičkog režima.

Zaključak koji se nameće bio bi otprilike sljedeći: Balzac u svom romanu na figurativan način rješava dilemu koju su različiti kritičari artikulirali nakon raspada sistema *belles-lettres*. On prepoznaje opasnost demokracije otvorene novim sistemom pisma, opasnost da pogrešna tijela posegnu za pogrešnim riječima u razdoblju kad je stil potpuno indiferentan prema sadržaju te odmah nudi i odgovor na tu opasnost – jezik koji na vlastitom tijelu već nosi biljeg zajednice. Rancière, međutim, naglašava kako bi takvo tumačenje u najmanju ruku bilo površno. S jedne strane njegova analiza pokazuje kako upravo temeljna kontradikcija dvaju pisama djeluje produktivno: ona potiče pripovijedanje, strukturira specifičan kronotop, onemogućava narativno zatvaranje, upravlja perspektivama likova itd. S druge strane, on naglašava kako Balzac tu kontradikciju nikako ne može razriješiti:

Čim književnost pokuša svoju apsolutnu moć pretvoriti u princip plemenitosti ili u novo svećeništvo, ona otkriva uzajamnost ove apsolutne umjetnosti i demokratskog nereda literarnosti. Jer, za koga, na kraju krajeva, piše novi junak književne aristokracije? Esencijalno za one muškarce i žene koji *ne bi trebali* čitati. (ibid.: 108-109)

I tu dolazimo do temeljne razlike jezika književnosti u odnosu na način na koji su jezik književnosti definirali teoretičari estetskog režima. Svi su oni, naime, htjeli razriješiti kontradikciju koju je taj jezik otvorio: dok su ga jedni odbacivali kao demokratski nered koji razara svaku vezu između riječi i stvari, drugi su ga afirmirali kao jezik koji je sam postao stvar.

Sami književni tekstovi, međutim, nikad ne razrješuju tu kontradikciju, oni se kreću unutar nje te je koriste kao produktivnu snagu stvarajući skeptičnu umjetnost koja se igra vlastitom idejom te stvara djela iz vlastitih kontradikcija (usp. Rancière, 2011: 37):

Književnost ima nesreću da na raspolaganju ima samo jezik pisane riječi kako bi prikazala mitove pisanja s onu stranu pisanja, svugdje upisane u meso stvari. Ova nesreća obavezuje je na skeptičnu sreću riječi koje stvaraju privid da su više od riječi te istovremeno same kritiziraju taj privid. Tako je tok nediferencirane i demokratske tinte, prikazujući rat pisanja, paradoksalno postao utočište konzistentnosti umjetnosti. (ibid.: 175)

Jezik koji sustavno fingira motiviranost znaka te naglašava krajnju nemotiviranost znaka, otvorit će, dakle, kontradiktorne mogućnosti interpretacije fenomena književnosti, a one će postepeno izgraditi kontekst estetskog režima. Književnost će zatim koristiti pretpostavke tog režima, nuditi njihove figurativne ili doslovne prikaze, ali će im uvijek pristupati produktivno te će dovoditi u pitanje njihovu pertinentnost. Možemo, dakle, uočiti da književnost otvara prostor vlastitog konteksta, da taj kontekst zatim definira što je književnost, da bi ona, tako definirana, prisvojila, integrirala i osporila njegove pretpostavke stvarajući upravo time nova djela koja će pripasti kontekstu književnosti. Ni jednostavna esencija ni jednostavna konvencija ne mogu odrediti književnost unutar Rancièreovog sistema, ona se uvijek nalazi u toj kompleksnoj međuigri teksta i konteksta, relativizma i apsolutizma.

Pitanje povijesti i povijesnosti na više je nivoa integrirano u tu shemu odnosa. S jedne strane možemo primijetiti da već odnos teksta i konteksta kakav smo pokušali opisati podrazumijeva svojevrsan neprekidni retroaktivni pomak, "novost tradicije". Rancière, vraćajući se čitavom nizu primjera, naglašava kako je estetski režim i nastao redefinicijom tradicije:

Estetski režim umetnosti nije počeo odlukama o umetničkom prekidu. Počeo je odlukama o reinterpretaciji toga šta ili ko čini umetnost: Viko, otkrivajući 'istinskog Homera' (...); Hegel, označavajući pravu temu holandskog slikarstva (...); Helderlin, iznova izmišljajući grčku tragediju (...); Mendelson koji ponovo izvodi *Pasiju po Mateju*, itd. (Rancière, 2013: 150-151)

Kao što možemo primijetiti, takav odnos prema tradiciji ne samo da je lako moguće dokazati primjerima, on je i strukturno nužan: kako bi iznio svoje teze, estetskom je režimu potreban prethodno napisan tekst na osnovu kojeg će ih iznijeti; sljedeći će tekst, međutim, u svoj

predmet moći pretvoriti upravo te iste teze te će, dovodeći ih u paradoksalan položaj, kao što je Balzac primjerice učinio s koncepcijama pisma u *Seoskom župniku*, zahtijevati nove teze koje će, pak, kao estetsku generalizaciju biti moguće primijeniti i na tekstove koji su nastali prije onog koji je te teze zahtijevao itd. U trenutku u kojem se slomila jednostavna logika *belles-lettres*, logika pravila i praktične realizacije tih pravila te logika općevažećih modela, tekst i kontekst počinju se u beskraj međusobno redefinirati, a upravo ti stalni povratci stvaraju ritam novog: "U estetskom režimu umetnosti, budućnost umetnosti, njen raskorak sa sadašnjošću neumetnosti, ne prestaje da postavlja prošlost na scenu." (ibid.: 150)

Istodobno, revolucija književnosti te estetskog režima ne utječe samo na povijest književnosti ili umjetnosti. Perspektiva što je otvara književna revolucija, u kojoj svaka stvar već predstavlja znak te svjedoči o vlastitoj povijesti kao simptomu povijesti određene civilizacije, postaje jedan od ključnih mehanizama moderne historiografske interpretacije:

Preći sa velikih događaja i ličnosti na život anonimnih ljudi, pronaći simptome jednog vremena, društva ili civilizacije u sićušnim detaljima iz običnog života, objasniti površinu podzemnim slojevima i rekonstituisati svetove počev od njihovih ostataka, taj program je književni pre nego što postane naučni. (ibid.: 159)

Suprotstavljajući se događajnoj povijesti, nova povijest, postaje, dakle, moguća tek nakon književne revolucije, ona od književnosti preuzima model interpretacije.

Uz to, međutim, ni događajna povijest ne ostaje neoštećena neredom književnosti. Rancière, vraćajući se slavnom Aristotelovom izvodu, naglašava kako je reprezentativni režim mogao, polazeći od poezije kao *mimesisa*, uspostaviti jasnu distinkciju između povijesti i fikcije – empirijskog nizanja događaja, onog što se dogodilo te izgrađene nužnosti, onog što se moglo dogoditi (usp. ibid.: 163). Antimimetičnost estetske revolucije razbit će tu pertinentnu podjelu:

Svedočanstvo i fikcija pripadaju istom režimu značenja. S jedne strane, 'empirijsko' nosi znake istinitog u obliku tragova i otisaka. Dakle, ono što se desilo pripada neposredno režimu istine, režimu sopstvene nužnosti. S druge strane, 'ono što bi moglo da se desi' više nema samostalan i linearan oblik sklopa radnji. Poetska 'istorija' od tada artikuliše realizam koji nam pokazuje poetske tragove upisane neposredno u stvarnost, i artificijelizam koji pravi složene mašine razumevanja. (ibid.)

Književnost će, dakle, otvoriti prostor nužnosti neposrednom svjedočanstvu stvari, atribut nužnosti će od fikcije prijeći prema svjedočanstvu. Ona će, međutim, istovremeno pokazivati

kako su ta nužna svjedočanstva uvijek uklopljena u priču koja se, gubeći nužnost sklopa radnji, pokazuje kao proizvoljna i artificijelna. Zbrku između polova svjedočanstva i fikcije, artificijelnog i nužnog, zbrku koja je još jedna posljedica raspada klasičnog *mimesisa*, Rancière će u konačnici vrlo jasno sažeti: "Stvarno mora fikcijski da se obradi kako bi bilo promišljeno." (ibid.: 164) Bitno je, međutim, naglasiti kako se ne radi samo o tome da književnost, posuđujući narativne ili figurativne uzorke historiografskom pripovijedanju, podsjeća na fiktivnost svake povijesti, radi se i o tome da književnost otvara upravo prostor stvarnog koje se mora fikcijski obraditi:

Nije stvar u tome da se kaže da je sve fikcija. Stvar je u tome da se ustanovi da je fikcija iz estetskog doba definisala modele povezivanja predstavljanja činjenica i oblike razumljivosti koji zamagljuje granicu između razloga činjenica i razloga fikcije, i da su te moduse preuzeli istoričari i analitičari društvene stvarnosti. Pisanje istorije i pisanje priča pripadaju istom režimu istine. To nema nikakve veze sa bilo kojom tezom o stvarnosti ili nestvarnosti stvari. (ibid.)

Od povijesti književnosti, preko mikropovijesti i nove povijesti stigli smo, dakle, do povijesti općenito.

U ovom bismo trenutku mogli sintetizirati sve oblike nereda koji literarnost oslobođena sistema reprezentacije generira te se vratiti paradoksima koje smo skicirali u uvodu. Prvo nam se nametnuo paradoksalan modalitet jezika – jezik koji se oslobađa djelatnog subjekta te uspostavlja slobodu apsolutnog stila, ali i jezik koji sustavno fingira motiviranu vezu između označitelja i označenog, koji se predstavlja kao da na vlastitom tijelu nosi duh i civilizaciju. Zatim nam se nametnuo paradoks estetskog režima: on se može smjestiti tek u prostor koji je književnost otvorila, iz te pozicije mora odrediti granice književnosti da bi ih zatim ona sustavno prelazila kako bi doista bila književnost. Taj odnos redefinicije i transgresije vodio nas je zatim do povijesti književnosti kao komplementarnog odnosa tradicije novog i novosti tradicije, ali i do destabilizacije samih načina poimanja fikcije, svjedočanstva, stvarnosti i povijesti. Literarnost je, dakle, višestruka kriza: ona je kriza jezika koji se kao rat pisama odvaja od svakog subjekta i volje za značenjem, kriza metadiskursa koji ne može obuhvatiti vlastiti predmet te kriza povijesti koja se suočava s činjenicom da je njeno polje istine otvorila književna fikcija.

Promjena značenja riječi "književnost" čiji je manifest Rancière prepoznao u djelu Madame de Staël iz 1800. godine, doista daleko nadmašuje jednostavne probleme semantike; ako uzmemo u obzir da literarnost prema Rancièreu izmješta djelatni subjekt, sprečava

legitimnu cirkulaciju značenja, destabilizira institucionalne definicije te povijesnu istinu, postaje nam jasno na koje je sve načine ona u njegovom sistemu povezana s konceptom demokracije. Zadnju će povijesnu funkciju književnosti Rancière možda upravo zato promatrati kao eksplicitno političku. On s jedne strane podsjeća kako je politika uvijek pitanje podjele čulnog, pitanje uspostavljanja granice između smislenog govora i krika, subjekata rada i subjekata istine, određivanje zajedničkih objekata te onih koji ih imaju pravo imenovati. Književnost, međutim, konstitutivno ne može pripadati nijednoj podjeli čulnog, ona je uvijek nered unutar ovakve podjele te preuzima pol značenja riječi "utopija" koji Rancière definira na sljedeći način: "Utopija je nemesto, krajnja tačka polemičkog preoblikovanja čulnog, koja razbija kategorije očiglednosti. (...) 'Fikcije' umetnosti i politike tako su pre heterotopije nego utopije." (ibid.: 166)

III Michel Foucault: (raz)gradnja diskursa

Michel Foucault opisat će u *Arheologiji znanja* diskurs na sljedeći način:

On se pojavljuje kao dobro – završeno, ograničeno, poželjno, korisno – koje ima svoja pravila pojavljivanja, ali također i svoje uvjete prisvajanja i primjene; dobro koje posljedično postavlja, od trenutka svog pojavljivanja (...), pitanje moći; dobro koje je, prirodno, objekt borbe, i to političke borbe. (Foucault, 1969: 158)

Ponovno se, dakle, krećemo unutar teorijskog polja koje jezik ne smatra neutralnim sredstvom reprezentacije, koje ne vjeruje kako postoji jednostavan binarni odnos između riječi i stvari. Književnost će, međutim, biti jedini fenomen za koji Foucault eksplicitno smatra da se nalazi izvan diskursa: "Zapravo, događaj koji je stvorio ono što zovemo 'literatura' u strogom smislu samo je površno interiorizacija; on je puno prije pitanje prolaska 'izvan': jezik bježi diskurzivnom načinu postojanja." (Foucault, 1998: 148) Odmah se otvaraju dva pitanja: treba li književnost smatrati svojevrsnim neutralnim područjem koje, kao esencijalno različit modus jezika izmiče pitanjima moći i političke borbe, te, možda još temeljnije – što bi uopće bio jezik koji izmiče diskursu? Ova će nas pitanja, kao što se već može nazrijeti, voditi prethodno uspostavljenoj trijadi problema: specifičnom modusu jezika, odnosu teksta i specifično mišljenog konteksta te odnosu književnosti i povijesti.

Ako je analizi Rancièreovog sistema bilo nužno pristupiti polazeći od analize fenomena kojima se unutar estetičkog režima redefiniрана književnost suprotstavlja – etičkog i reprezentativnog režima – Foucaultovoj ćemo teorijskoj shemi pristupiti na analogan način: u prvom ćemo koraku pokušati odrediti što bi uopće bio diskurs iz kojeg jezik književnosti pokušava pobjeći. Foucault naglašava kako diskurs nije jednostavno skup verbalnih izvedbi ili znakova te ga pokušava preciznije odrediti: "diskurs je konstituiran skupom sekvenci znakova, utoliko što su one iskazi, utoliko što im možemo dodijeliti specifične moduse postojanja." (Foucault, 1969: 141) Primjećujemo, naravno, kako je takva definicija naizgled paradoksalna – diskurs nije skup jezičnih izvedbi, ali jest skup iskaza, a iskaz je, u uobičajenom smislu riječi, upravo jezična izvedba. Kako bismo se, dakle, približili značenju diskursa, morat ćemo pokušati objasniti kakvo je specifično značenje pojam "iskaz" dobio za Foucaulta. On, naime, naglašava kako, s jedne strane, iskaz jest elementarna jedinica diskursa (usp. *ibid.*: 107), ali kako je, s druge strane, gotovo nemoguće odrediti jasne granice te jedinice. Iskaz ne mora biti rečenica: "Kad u latinskoj gramatici nađemo seriju riječi raspoređenih u niz: *amo, amas, amat*, ne radi se o rečenici nego o iskazu različitih fleksija indikativa prezenta glagola *amare*." (*ibid.*: 109) Uz to ga ne mogu obuhvatiti logički kriteriji (usp. *ibid.*: 107) ali ni kriteriji govornog čina (usp. *ibid.*: 110).

Iskaz, međutim, nije ni naprosto bilo koja nakupina znakova. Foucault naglašava kako izlivena slova koja služe za tisak knjige, premda neosporno jesu materijalna skupina znakova, nisu iskaz (usp. *ibid.*: 113). S druge strane niz slova A, Z, E, R, T naveden u daktilografskom priručniku kao primjer rasporeda slova na francuskoj tastaturi jest iskaz. Vidimo, međutim, da je taj niz slova ponovno vrlo daleko od gramatike, logike ili analize govornog čina. Foucault stoga odustaje od pokušaja da nađe minimalan strukturni element koji bi odredio iskaz te ga definira kao funkciju:

Iskaz, dakle, nije struktura, (...) on je funkcija postojanja koja pripada znakovima te počevši od koje možemo odlučiti (...) imaju li oni smisla ili ne, prema kojim se pravilima nadovezuju ili jukstaponiraju, čega su znakovi, koja je vrsta čina izvršena njihovom formulacijom (usmenom ili pisanom). (*ibid.*: 115)

Funkcija iskaza povezuje niz znakova s četiri domene. Foucault prvo analizira domenu "korelativa iskaza"; on navodi kako "serija znakova postaje iskaz pod uvjetom da uspostavlja specifičan odnos s 'nečim drugim'" (*ibid.*: 117). Taj se odnos, međutim, opet ne može tumačiti kao lingvistički odnos označitelja i označenog; Foucault, primjerice, naglašava kako rečenice "Zlatna planina nalazi se u Kaliforniji." ili "Trenutni francuski kralj je ćelav." ne samo da

nemaju isti referent ovisno o tome nalaze li se u fikcionalnom kontekstu (primjerice kao iskazi u romanu) ili ne, nego se, ovisno o tom kontekstu radi o potpuno različitim iskazima (usp. *ibid.*: 188). Lingvistička analiza ne dopire do tog sloja primjene, ona se bavi općim načinom upotrebe riječi te zanemaruje kako iskaz, za razliku od same imenice, ovisi o specifičnijem kontekstu: "imenica je definirana svojom mogućnošću ponavljanja. Iskaz postoji izvan svake mogućnosti ponavljanja; i odnos koji uspostavlja s onim što iskazuje nije identičan nizu pravila primjene." (*ibid.*: 118) Rješenje koje Foucault nudi jest da se "nešto drugo" na što se iskaz mora odnositi kako bi bio iskaz definira kao specifičnu domenu unutar koje se uopće mogu pojavljivati određeni referenti: "On (iskaz) je povezan prije s određenim 'referencijalnim' koje se uopće ne sastoji od 'stvari', 'činjenica', 'stvarnosti' ili 'bića', nego od zakona mogućnosti, pravila postojanja za objekte koji su u njemu imenovani, određeni i opisani, odnosa koji se tamo afirmiraju ili negiraju." (*ibid.*: 120) Tako će iskaz primjerice biti povezan sa znanstvenim traktatom, romanom, govorom luđaka, opisom sna, a svaka će od ovih domena, ne pripadajući lingvistici u strogom smislu, već uspostavljati specifičan skup mogućih ili nemogućih referenata te mogućih ili nemogućih odnosa među objektima.

Druga je domena koju podrazumijeva funkcija iskazivanja domena subjekta. Foucault naglašava: "Iskaz se razlikuje (...) od bilo kakve serije jezičnih elemenata činjenicom da on sa subjektom ulazi u determiniran odnos." (*ibid.*: 121) Ne treba, međutim, misliti da se pri tome radi o reafirmaciji subjekta koji svojom intencijom odgovara za iskaz; taj odnos treba misliti počevši od iskaza i diskursa, ne od subjekta: "Ono (mjesto subjekta) je određeno i prazno mjesto koje mogu zauzeti različiti pojedinci (...). Ako sud, rečenicu ili skup znakova možemo nazvati iskazom, to nije zato što je postojao, jednom, netko tko bi ih bio izgovorio (...), to je zato što im može biti pripisana pozicija subjekta." (*ibid.*: 126)

Ako je funkcija iskazivanja podrazumijevala određeno polje objekata uspostavljenih diskurzivnim podjelama, ona također podrazumijeva druge iskaze koje Foucault naziva "pridruženom domenom". To polje, pak, podrazumijeva čitav niz međuodnosa. Ono "sadrži seriju drugih formulacija unutar kojih se iskaz upisuje te unutar kojih čini element (igra replika koje stvaraju konverzaciju, arhitektura demonstracije (...), niz afirmacija koje konstituiraju pripovijedanje)." (*ibid.*: 129) Uz to ona nudi iskazu modele, formulacije koje može preuzeti ili modificirati, ali podrazumijeva i prostor iskazivanja koje će se moći izgraditi polazeći od iskaza koji se u ovo polje upisao modificirajući prethodno zadane modele (usp. *ibid.*: 130).

Četvrta i posljednja karakteristika funkcije iskazivanja jest da iskaz mora imati određenu materijalnost: "Iskaz je uvijek dan kroz materijalnu gustoću, čak i ako je (...), tek što se pojavio, osuđen da nestane." (*ibid.*: 132) Ne samo da iskaz podrazumijeva materijalnost, ta

će materijalnost odrediti i sam iskaz; Foucault primjerice naglašava da ista rečenica istog semantičkog sadržaja iz perspektive diskursa potpuno mijenja identitet ovisno o tome je li izgovorena unutar razgovora ili otisnuta, primjerice, u romanu (usp. *ibid.*). Stvari se, međutim, dodatno kompliciraju: materijalnost iskaza ne postoji kao takva, kao svojevrсна neutralna materija, ona je i sama određena diskurzivno. Tako će primjerice materijalnosti prvog izdanja nekog romana, originalne oporuke ili teksta ustava te njihovih reprodukcija, bez obzira na podudarnosti, imati različit status: "Iskaz se ne identificira kao fragment materije; njegov identitet varira ovisno o kompleksnom režimu materijalnih institucija." (*ibid.*: 135)

U ovom se trenutku možemo vratiti definiciji diskursa kao sekvenci znakova kojima možemo dodijeliti specifične moduse postojanja – ti bi modusi podrazumijevali domenu mogućih objekata, poziciju autora, pridruženu domenu iskaza te institucionalno određenu materijalnost. Diskurs bi, dakle, bio niz jezičnih izvedbi utoliko ukoliko one podrazumijevaju te elemente te o njima ovise. Uz to je, međutim, važno naglasiti dvije stvari. S jedne je strane bitno naglasiti (premda se ona već nazirala kroz prethodne analize) produktivnu snagu diskursa. Kao što smo vidjeli, subjektna je pozicija strogo određena diskursom, ne individualnom voljom, materijalnost je institucionalizirana te također određena diskursom, nikad nije prirodna i neutralna, nikad mu ne prethodi, polje iskaza u koje se pojedinačna jezična izvedba uklapa *a priori* pripada diskursu, a objekti su također određeni počevši od diskurzivnih podjela i djelatnosti. Foucault će, primjerice, naglasiti: "Jedinstvo diskursa o ludilu nije utemeljeno na jedinstvu objekta 'ludilo' ili na jedinstvenom, zajedničkom horizontu objektivnosti; to je bila igra pravila koja je, unutar određenog razdoblja, omogućila da se pojavi objekt (...)." (*ibid.*: 46)

S druge strane je bitno uočiti kako ne postoje jezične izvedbe koje bi jednostavno bile izvan diskursa, koje bi se smještale u neku neutralnu domenu koja izmiče svim navedenim poljima: "ne postoji iskaz općenito, slobodan iskaz, neutralan i nezavisan; nego uvijek iskaz koji čini dio serije ili skupa, koji igra ulogu među drugim iskazima, naslanjajući se na njih i razlikujući se od njih: on uvijek sudjeluje u igri iskazivanja u kojoj ima svoju ulogu, koliko god ona bila malena." (*ibid.*: 130) Pokušamo li Foucaultove teorijske pretpostavke prevesti na Saussureov rječnik te se vratimo distinkciji između *langue* i *parole*, jezika i govora, vidimo kako se govor za Foucaulta uvijek pojavljuje kao diskurs, ali da upravo zato podliježe čitavom skupu normi i pravila koja čine dio njegovog bića te istovremeno ne pripadaju saussurijanski mišljenom jeziku. Paradoks se, međutim, zaoštava uzmemo li u obzir da je jezik kao apstraktan sistem moguće opisati tek polazeći od niza iskaza, od diskursa koji nikad nije čista i jednostavna primjena tog sistema; može se, dakle, pretpostaviti da čitav opisani sklop diskurzivnih elemenata onemogućuje da se ikad doista pojavi čisti govor na osnovu kojeg bi

bilo moguće opisat čisto biće jezika. Kao što ćemo pokušati pokazati analizirajući *Riječi i stvari*, jezik je zapravo samo još jedan od objekata diskursa, on i sam pripada domeni "korelativa iskaza" te je izložen svim artificijelnostima koje ta domena podrazumijeva.

Kako bi pokazao da je vrijednost svakog zatvorenog sistema znanja relativna, Foucault u *Riječima i stvarima* analizira tri episteme – renesansnu, klasicističku i modernu – te pokazuje kako svaka od njih tvori potpuno koherentan sustav, kako je svaki od tih sustava potpuno inkompatibilan s preostala dva te kako se povijesne lomove koji uvjetuju prijelaze iz jednog u drugi ne može tumačiti nikakvim shemama prikrivenog kontinuiteta. Jedan je od tri povlaštena elementa na osnovu kojih Foucault ocrta pravila episteme jezik: unutar renesansne episteme on tvori dio znakovnog sustava "proze svijeta" (usp. Foucault, 1971: 100-101), u klasicističkoj je epistemi sveden na neutralnu reprezentaciju, da bi unutar moderne episteme dobio samostalnu organizaciju. Želimo li odrediti književnost kao susret s ogoljenom moći govora te čistim bićem riječi, kao fenomen koji iz perspektive diskurzivne analize ne postoji, bit će potrebno pobliže opisati kako ta tri diskursa (renesansni, klasicistički i moderni) definiraju jezik te u kojem se trenutku i na koji način književnost može suprotstaviti njihovim definicijama.

Unutar renesansne episteme svijet je definiran kao beskonačno tkivo znakova: "Prostor neposrednih sličnosti postaje velika otvorena knjiga; ona je išarana grafičkim znacima; po čitavim stranicama vide se neobične figure koje se ukrštaju i ponekad ponavljaju. Treba ih samo dešifrovati: 'Zar nije tačno da sve trave, biljke, drveće i ostalo što potiče iz zemljine utrobe sačinjava veliku knjigu magijskih znakova?'. Veliko, mirno ogledalo u čijem se dnu stvari ogledaju i međusobno odražavaju svoj lik, ispunjeno je, u stvari, riječima." (ibid.: 94) S druge strane, međutim, unutar svijeta mišljenog na takav način sâm jezik ne može se izdvojiti kao zaseban fenomen odvojen od prirode, on jednostavno pripada svijetu kao još jedan od nositelja značenja – ako je svijet knjiga, knjiga u takvom svijetu nema specifičan status: "Između oznaka i reči ne postoji razlika (...). Svuda postoji samo ista igra, igra znaka i onoga što mu liči, i zato se priroda i reč beskrajno ukrštaju, obrazujući tako, za onoga ko zna da čita, veliki jedinstveni tekst." (ibid.: 101) Za Foucaulta će jasan primjer ovakvog razmišljanja predstavljati *Historia serpentum et dracorum*: ona će unutar istog prostora obuhvaćati bilješke o anatomiji zmija, o njihovoj prehrani, habitatima itd., ali i podatke o mitološkoj i heraldičkoj funkciji zmija, legendama u kojima se one pojavljuju itd. (usp. ibid.: 106). Unutar iste se studije, dakle, susreću elementi koji su iz moderne perspektive potpuno inkompatibilni: "Kad treba da izradimo *istoriju* jedne životinje, nepotrebno je i nemoguće izabrati između poziva

prirodoslovca i kompilatora: treba sakupiti u isti oblik znanja sve što je *viđeno* i *čuveno*, sve što je bilo *ispričano* od strane prirode ili ljudi, jezikom svijeta, tradicije ili pjesnika." (ibid.)

Nediferenciran odnos između jezika i svijeta s jedne strane već unutar Foucaultove teorijske sheme sadrži određen afinitet prema književnosti. On naglašava kako se radikalan lom unutar zapadne kulture, jači od onog koji označava prelazak iz klasicizma u modernitet, događa u sedamnaestom stoljeću te se temelji upravo na pojavi jasne distinkcije između označitelja i označenog, a ona smjenjuje renesansnu strukturu koja je sličnost koncipirala istovremeno kao formu, ali i sadržaj znaka te je time onemogućavala jasnu binarnu podjelu između označitelja i označenog, svijeta i jezika:

To je ogromna reorganizacija kulture u kojoj klasicizam predstavlja prvu, a možda i najvažniju etapu, jer je on odgovoran za taj novi raspored koji obuhvata i nas – pošto nas upravo epoha klasicizma odvaja od jedne kulture u kojoj značenje znakova nije postojalo, jer je ono bilo apsorbovano u vrhunskoj kategoriji Sličnog; ali u kojoj je zagonetno, monotono, uporno, izvorno biće znakova blistalo u beskrajnoj disperziji. (ibid.: 109)

Izvorno biće znakova pojaviti će se, međutim, barem kao odbljesak, kad na scenu stupi književnost: "Ni u našem znanju ni u našoj misli nema više ničeg što bi nas moglo podsjetiti na to biće. Ništa, osim možda literatura." (ibid.) Približavamo se, dakle, prvoj karakteristici bića jezika te, posljedično, jezika književnosti: kako bi se pojavilo biće jezika, potrebno je urušiti jasan binarni odnos između označitelja i označenog te ga zamijeniti neprekinutim tkanjem unutar kojeg svaki element istovremeno može zauzeti poziciju kako označitelja, tako i označenog.

S druge strane možemo uočiti vrlo jasnu analogiju tih teza s Rancièreovim opisom "kamenog" jezika književnosti – čitavu se književnu revoluciju koju on opisuje može promatrati upravo iz perspektive Foucaultove renesansne episteme koja svoje odbljeske dobiva unutar moderne književnosti. Rancièreove analize, naime, kao što smo pokušali opisati, pokazuju kako romani Balzaca, Flauberta ili Prousta svijetu pristupaju kao beskonačnom skupu znakova unutar kojeg i književno djelo postaje samo još jedan znak; oni, dakle, reproduciraju situaciju svijeta-knjige i knjige-u-svijetu koju je Foucault uočio analizirajući renesansnu epistemu. Književna revolucija, dakle, počevši od realističkog romana, uvodi zbrku ne samo u hijerarhiziran sustav govora, nego i u preglednu strukturu znaka.

Bitno je, međutim, naglasiti kako postoji i značajna razlika između jezika renesanse i jezika književnosti. Foucault naglašava:

Počev od XIX vijeka, književnost vraća jezik njegovom biću: ali ne onakvom kakvo je izgledalo krajem renesanse. Jer sad više nema one izvorne riječi, apsolutno početne, koja je započinjala i ograničavala beskrajni pokret govora; odsad će jezik rasti bez početka, bez ograničenja i obećanja. I upravo ulaženjem u taj uzaludni i suštinski prostor ispisuje se svakodnevno tekst literature. (ibid.: 110)

Izvorna će riječ unutar renesansnog sistema, naravno, biti riječ Božja:

Jezici se prema svijetu nalaze više u odnosu analogije nego značenja; bolje rečeno, njihova vrijednost znaka i njihova funkcija podvostručavanja se nadovezuju; one izražavaju nebo i zemlju čije su slike upravo one; u svojoj najmaterijalnijoj arhitekturi one reprodukuju krst, čiji dolazak najavljuju – dolazak koji potvrđuju Pismo i Riječ. (ibid.: 104)

Renesansni je jezik, dakle, s jedne strane neodvojiv od stvari svijeta; isto tako stvari svijeta čine jezik te taj recipročni odnos, ne dozvoljavajući da se uspostavi jednostavna struktura referencije, upućuje na biće jezika koje će karakterizirati književnost. Taj je splet, međutim, unutar renesanse čvrsto ukorijenjen u teološki sustav koji u konačnici stabilizira sva značenja te uspostavlja čvrstu točku posljednje referencije - riječ Božju. Renesansni jezik stoga nudi samo približan model za razumijevanje jezika književnosti; uspostaviti potpunu analogiju ostaje nemoguće.

Naspram velike otvorene knjige sličnosti koja domenu jezika proširuje na čitav svijet, klasicizam će pokušati potpuno izbrisati jezik pretvarajući ga u transparentan reprezentacijski medij:

Jezik više nije jedna od figura svijeta niti obilježje utisnuto u stvari još iz dubine vremena. Istina nalazi svoj izraz i svoj znak u jasnoj i očividnoj percepciji. Zadatak riječi je da izraze istinu ako mogu; ali riječi više nemaju pravo da budu njeno obilježje. Jezik se izvlači između bića da bi stupio u područje prozirnosti i neutralnosti. (ibid.: 120)

San o savršenom jeziku neće više biti san o prvom, Adamovom, jeziku u kojem sama materijalnost riječi odgovara materijalnosti stvari; u razdoblju klasicizma postat će to san o savršenom sistemu imenovanja:

U klasicizmu, pod univerzalnim jezikom nije se podrazumijevao primitivni govor, nenačet i čist, koji bi mogao vaskrsnuti, ako bismo ga pronašli s onu stranu zaborava, oblike sporazumijevanja prije Vavilona. U pitanju je jezik koji bi bio u stanju da

svakoj predstavi i svakom njenom elementu dadne znak pomoću kojeg bi mogli biti jednoobrazno obilježeni. (ibid.: 147)

Klasicizam, dakle, podrazumijeva dvostruku transparentnu strukturu komunikacije – s jedne strane postoji empirijski svijet prirode koji se zamjedbom pretvara u misaonu reprezentaciju, da bi se zatim ovu reprezentaciju moglo izraziti unutar savršeno analognog jezika, jezika koji ne sadrži nijedan samostalni element koji ne bi bio u službi imenovanja. Na osnovu tih premisa Foucault u konačnici može zaključiti kako bi se moglo "reći da klasicistički jezik i ne postoji" (ibid.: 142).

Klasicistički stav koji jeziku pristupa kao reprezentaciji čiju istinitost treba utvrditi Foucault će nazvati kritikom te će je suprotstaviti komentaru koji si postavlja nemoguć zadatak da "u sebi ponovi rađanje teksta" (ibid.: 144). Ako komentar podrazumijeva beskonačno međusobno nadovezivanje tekstova – komentar uvijek generira tekst koji i sam može biti komentiran – kritika će pokušati izreći jednostavan sud o istinitosti teksta te time pokušati zaustaviti beskonačan tok jezika. Uz to su pozicije komentara i kritike u odnosu na autoritet teksta kojem pristupaju oprečne: dok se kritika postavlja u nadmoćan položaj prema tekstu te ga "sudi i profaniše" (ibid.), komentar, "odražavajući jezik u prodoru ka svom biću i ispitujući ga u smjeru otkrivanja njegove tajne" (ibid.), sakralizira tekst kao nositelja intrinzične istine koju on sam, s obzirom na to da se ta istina nalaz u jeziku koji nije njegov, ne može nikad u potpunosti odraziti. Ako je komentar bio temeljno načelo renesanse, kritika će biti temeljno načelo klasicizma. Ti pristupi nisu, međutim, ograničeni na ta povijesna razdoblja te, jednom kad su uspostavljeni, postaju svojevrsni transhistorijski principi koji djeluju i unutar moderne episteme. Uz to, oni Foucaultu služe kako bi definirao određen odnos književnosti prema književnoj kritici ili teoriji: "Književnost, kao privilegovani predmet kritike, nije od Malarmea prestala da se približava onome što je jezik u samom svom biću i stoga ona traži neki pomoćni jezik koji neće biti u obliku kritike nego komentara." (ibid.) Možemo uočiti dvije vrlo ekonomično izražene teze unutar tog citata: s jedne strane postoji paradoksalna tendencija da se književnost kao područje koje, upotrebljavajući specifičan jezik, izmiče domeni kritike, pretvori upravo u "privilegovan predmet kritike", da metadiskurs o književnosti neutralizira biće jezika koje se u njoj pojavljuje. S druge strane možemo primijetiti da Foucault ispravnim odnosom književnosti i diskursa o književnosti smatra komentar. S obzirom, međutim, na činjenicu da i komentar i komentirano pripadaju istom polju – polju jezika – neće više biti moguće jasno razlučiti te hijerarhizirati jezik i metajezik. Književnost, dakle, osim što razara

binarnu strukturu referencije, zahtjeva i jezičnu reakciju koja će urušavati uredne podjele unutar diskursa.

Kako bi se, međutim, književnost uopće pojavila, potrebno je da unutar moderne episteme jezik ponovno počne postojati:

Ta nova analiza, od kraja XVIII. vijeka, usmjerena je ka istraživanju reprezentativnih vrijednosti jezika. Tu je još u pitanju govor. Ali već – kroz sistem fleksija – dolazi do izražaja dimenzija čiste gramatičnosti, tj., jezik više nije sastavljen samo od predstava i zvukova koji se međusobno slažu i usuglašavaju prema normama misaonih veza nego i od formalnih elemenata grupisanih u sistem i koji zvukovima, slogovima i korjenovima nameću režim koji više ne odgovara predstavama. Tako je u analizu jezika uključen element koji je nesvodljiv. (ibid.: 283)

Jezik je, dakle, dobio dimenziju koja nije svodiva ni na reprezentaciju stvari ni na reprezentaciju misli; otvorio se prostor koji će u konačnici dovesti do saussurijanske koncepcije jezika kao autonomne impersonalne strukture. Takva je koncepcija, naročito nakon afirmacije strukturalizma, najčešće povezana sa sinkronijskom analizom, ali Foucault pokazuje kako je jezik postao samostalan sistem upravo kroz pokušaje tumačenja njegovih dijakronijskih mijena. On naglašava kako se do kraja osamnaestog stoljeća promjene unutar jezika tumači izvanjskim faktorima – invazijama, migracijama, napretkom znanosti, političkom slobodom, ropstvom itd. (usp. ibid.: 281). Kada se, međutim jezici, "definišu načnom na koji međusobno povezuju čisto verbalne elemente od kojih su sastavljeni" (ibid.: 327-328) njihovu povijesnost počinju definirati upravo modifikacije tih unutrašnjih veza: "umesto da jezici budu podložni nekim vanjskim mjerilima, onim koja su u ljudskoj istoriji i koja treba da – prema klasicističkoj misli – objasne njihove promjene, oni sami u sebi nose princip evolucije." (ibid.: 332)

Jezik se osamostaljuje od reprezentacije u trenutku kad analiza pokaže kako njegove povijesne promjene uvjetuje autonoman sistem pravila, a ne izvanjski faktori koje treba odraziti. Time smo se vratili filologiji, filologiji kojoj će književnost biti osporavateljica te figura blizanka. Foucault vrlo jasno naglašava opskurnu važnost koju je filologija odigrala mijenjajući biće jezika:

Izdvajanje grupe indoevropskih jezika, stvaranje uporedne gramatike, proučavanje fleksije, formulisanje zakona o vokalnoj alternanci i konsonantskim mutacijama – jednom riječju, čitavo filološko djelo Grima, Šlegela, Raska i Bopa, ostaje na margini našeg istorijskog iskustva, kao da je ono samo osnovalo neku pomoćnu i ezoteričnu

disciplinu, kao da u tom djelu čitav jezik (pa i naš) nije izmijenio svoj način bivanja.
(ibid.: 326)

Filologija, međutim, neće samo dovesti do osamostaljenja jezika; inzistirajući na izgovorenom glasu kao njegovom temeljnom elementu, ona će također afirmirati mistiku govora suprotstavljenog pismu: "Tako se rađa čitava jedna mistika: to je mistika glagola, čistog poetskog praska, koji prolazi ne ostavivši traga osim kratkotrajne vibracije. U svojoj prolaznoj i dubokoj sonornosti, riječ dobija suverenu ulogu. Njene tajne moći, oživljene dahom proroka, u suštini se suprotstavljaju ezoterizmu pisma, koje pretpostavlja pritajenu postojanost tajne u okviru vidljivog lavirinta." (ibid.: 330-331) Dah proroka već implicira daljnju afirmaciju, nov i apsolutan suverenitet govorećeg subjekta:

U XIX vijeku jezik će u svojim najkompleksnijim oblicima dobiti ekspresivnu vrijednost koja je nesvodljiva. Pri tome je nikakva gramatička konvencija i nikakva proizvoljnost ne mogu izbrisati, jer ako jezik izražava, on to radi ne kao imitaciju stvari nego kao manifestaciju i transponovanje suštinskih htijenja onih koji govore.
(ibid.: 334-335)

Kad govori prorok, on, međutim, ne govori samo u svoje ime: "U jeziku – onaj koji govori, koji ne prestaje da govori nekom vrstom šapata što se ne čuje ali koji krije sav svoj sjaj, to je čitav *narod*." (ibid.) Ako je jezik filološkim istraživanjima i dobio određenu samostalnost, ona je unutar istih tih istraživanja odmah anulirana dahom, prorokom i narodom.

Vidimo, dakle, kako se, makar okvirno, teze Rancièrea i Foucaulta ponovno podudaraju: u trenutku kad se sustav reprezentacije, mišljen ili kao niz žanrovskih i drugih hijerarhija ili kao diskurzivna definicija jezika koja briše njegovo biće, slomi krajem osamnaestog stoljeća, javlja se slobodan prostor u koji se može smjestiti književnost. Taj će prostor, međutim, odmah pokušati zatvoriti nova koncepcija jezika koji nosi duh naroda i pojedinca na vlastitom tijelu. Rancière će zatim promatrati kako književnost i sama internalizira tu tezu te je neprekidno suprotstavlja ezoterizmu pisma koje čuva svoju tajnu: tako nastala kontradikcija dopustit će književnom tekstu da izbjegne kontekstualnim definicijama te trajno ostane skeptičan oblik umjetnosti koji ispituje uvjete vlastite institucionalnosti.

Foucault će, međutim, poziciju književnosti propitivati iz možda još i radikalnije perspektive. Vratimo se sada na tezu da je književnost jezik koji izmiče diskursu. Diskurs je bio određen funkcijom iskazivanja te je podrazumijevao objekte, poziciju za subjekt, pridružena domena te materijalnost. Jezik je uz to bio jedan od objekata diskursa definiran kao tkivo znakova koje upućuje prema riječi božjoj, transparentna reprezentacija misli i stvari ili

autonomna organizacija koja izražava duh genija i naroda. Književnost će, dakle, morati, ne bi li jezik izašao izvan diskursa, dovesti u pitanje sve te kategorije: i mogućnost da se konstituiraju objekte; i mogućnost da subjekt zauzme poziciju; i mogućnost da se smjesti unutra polja već modeliranih iskaza; i teološku koncepciju jezika; i reprezentacijsku koncepciju jezika; i koncepciju jezika kao sredstva ekspresije pojedinca i kolektiva. Ako smo toliko opsežno analizirali Foucaultove teze vezane uz diskurs i različite definicije jezika, to je prvenstveno zato što se književnosti može približiti samo kao negativnom fenomenu, kao svojevrsnoj destrukciji tih datosti.

Kako bismo pokušali ocrtno pomake koji destabiliziraju diskurzivne kategorije, morat ćemo se približiti Foucaultovim analizama pojedinih književnih tekstova. Dstrukciji područja objekata te načina na koje ih se kombinira možemo pristupiti vraćajući se uvodu u *Riječi i stvari*. Foucault tu analizira slavnu kinesku taksonomiju životinja koju Borges iznosi eseju u "Analitički jezik Johna Wilkinsa". Najčešće se i Foucaultov uvod i samu taksonomiju jednostavno smatra pokazateljima relativne vrijednosti svakog misaonog ili znanstvenog sistema; taksonomija otprilike kao da govori: moguće je zamisliti perspektivu kojoj bi kategorije zapadne klasifikacije koje smatramo neproblematično istinitima izgledale jednako besmislenima kao što se nama besmislenom čini kineska podjela životinja. Foucault neminovno ističe taj aspekt te naglašava: "Zadivljeni tom taksinomijom, istog časa shvatamo, zahvaljujući bezazlenoj priči o egzotičnom šarmu jedne druge misli, ograničenost naše misli: golu nemogućnost da se *to* misli." (ibid.: 59) Odmah je, međutim, bitno primijetiti kako se ne radi doista o stranoj misli kojoj bi geografska pripadnost *a priori* pružila izvanjsku poziciju naspram čitave zapadne kulture; radi se o *priči* o egzotičnom šarmu jedne druge misli, priči koju se priča *unutar* zapadne kulture te koja, kao što ćemo vidjeti, kao motive koristi i objekte oblikovane zapadnim diskursom i odnose koji tim objektima omogućuju da se pojave – mogli bismo reći kako je predmet "Analitičkog jezika Johna Wilkinsa" upravo prvi aspekt funkcije iskazivanja, korelativ iskaza.

S jedne je strane Borges, prema Foucaultu, dobro svjestan kako Kina figurira kao objekt zapadnog diskursa:

Zar Kina u našim snovima nije upravo to privilegovano mjesto u prostoru? Za naš imaginarni sistem, kineska kultura je najbrižljivije uređena, sa najstrožom hijerarhijom (...) mi na nju mislimo kao na neku civilizaciju brana i nasipa pod vječnim licem neba; vidimo je rasprostranjenu i okamenjenu na čitavoj površini jednog kontinenta okruženog zidinama. (ibid.: 62-62)

Borges, dakle, ne koristi egzotičnost tuđe misli nego određenu zapadnu sliku egzotičnosti. On, s druge strane, kao predmet uzima tipičan postupak kojim se unutar zapadnog diskursa otvara prostor mogućih objekata i međuodnosa – klasifikaciju – te koristi tipičan način uvođenja reda među elemente – svakom dodjeljuje slovo abecede. Ponovno se, dakle, radi o elementu koji nije stran zapadnoj misli već je iz nje preuzet. Tek kad je taj element preuzet, do izražaja može doći monstroznost izmišljene taksonomije: "Nemoguće ovdje nije 'čudovište', jer je ono označeno kao takvo, nemoguće je to što se ono našlo svrstano uz pse na slobodi ili uz životinje koje izdaleka liče na muhe. Ono što prevazilazi svaku imaginaciju i misao uopšte, to je njihov alfabetski poredak (a, b, c, d) koji međusobno povezuje pojedine kategorije." (ibid.: 60) Monstruozan nije sadržaj taksonomije, monstruoza je činjenica da Borges doista nudi taksonomiju koja to ne može biti. On nudeći taksonomiju razara temelj taksonomičnosti, mogući zajednički prostor njenih elemenata:

Monstroznost koju Borges provlači kroz to nabranje sastoji se u činjenici da je zajednički prostor tih susreta porušen. Nemoguće više nije susjedstvo stvari, nego je nemoguće boravište u kome bi one mogle biti zajedno. Gdje bi se životinje i) koje se uzbuđuju kao ludaci, j) bez brojke, k) nacrtane tankom kičicom od devine dlake – mogle naći zajedno osim u nematerijalnom glasu koji izgovara njihovo nabranje, osim na stranici na kojoj su ispisane. (ibid.)

Kako bi eksces bio još gori, Borges ovu monstroznu heterotopiju smješta u utopijski prostor zapadne kulture *par excellence* – Kinu.

Treba, dakle, primijetiti da se u *Analitičkom jeziku Johna Wilkinsa* uopće ne radi o ilustraciji misli strane Zapadu; radi se o tome da se sustavno preuzme upravo objekte i odnose zapadnog diskursa te ih se postavi u takvu konfiguraciju da izgube svaku vrijednost i značenje. Jednom kad se takvu konfiguraciju postiglo, diskretno će se pojaviti biće jezika; prostor će moći biti koncipiran samo kao nematerijalni glas, stranica teksta: "Gdje se one (kineske životinje) mogu naći zajedno osim u *odsutnosti jezika*?" (ibid., kurziv A.P.) Borgesov esej ne nudi ilustraciju strane misli, on sam postaje svojevrсна ne-misao razarajući sponu između jezika i diskurzivnog polja mogućih objekata i odnosa. Moglo bi se, naravno, prigovoriti kako sve to ipak ostaje unutar benigne igre fikcije, kako je upravo fikcija prostor unutar kojeg se životinje koje se luđački tresu i neizbrojive mogu susresti. Kinesku klasifikaciju te čitav svoj esej Borges, međutim, *ne predstavlja kao fikciju*; on ponovno koristi formu zapadnog diskursa – esej – da bi zatim izigrao njena pravila. Ako Foucault naglašava kako "fundamentalni kodeks jedne kulture (...) fiksira na samom početku za svakog čovjeka empirijski red na koji će se on

pozivati i u kome će se pronalaziti" (ibid.: 64) Borgesov esej, koristeći taj kodeks, stvara nered koji onemogućuje svaku identifikaciju.

Već se ovdje možemo vratiti pitanju konteksta i jezika književnosti: možemo primijetiti da se ocrtava sličan odnos kao i u Rancièreovim teorijskim izvodima: kao što je književni tekst koristio elemente koje su mu nudili različiti režimi, tako sad koristi elemente koje mu nudi diskurs. On, međutim, te elemente postavlja u svojevrsan nemoguć odnos koji ima dvije posljedice. S jedne se strane destabiliziraju temeljni sistemi kulture kojoj književni tekst pripada; u Rancièreovom slučaju podjela čulnog, struktura koja omogućuje da objekti budu vidljivi i imenovani, u Foucaultovom slučaju epistema, temeljni kodeks koji otvara empirijski red. S druge se strane kroz taj nered pojavljuje specifičan jezik, jezik koji sam reprezentira vlastite kontradikcije, bilo kao nerazrješiv odnos motivacije i arbitrarnosti, bilo kao odnos zavisnosti i istovremenog oslobođenja od funkcije iskazivanja.

Kako bismo, međutim, pokazali sve aspekte oslobađanja književnosti od diskursa potrebno je analizirati kako ona unutar Foucaultove teorije razgrađuje i preostale elemente funkcije iskazivanja. Sljedeća ćemo dva elementa ove funkcije – poziciju subjekta te susjedno polje iskaza - promatrati kao jedinstven sklop. S jedne strane, Foucault naglašava kako je oduvijek postojao afinitet između književnosti, ili modusa jezika koji će u devetnaestom stoljeću postati književnost, i negacije smrti; on nudi čitav niz književnih primjera u kojima govor sprječava smrt – *Odiseju, Tisuću i jednu noć*, Borgesovu pripovijest "Tajno čudo". S druge strane se, međutim, unutar svih navedenih djela pojavljuje specifičan odnos jezika prema samom sebi, odnos koji će inaugurirati upravo smrt subjekta. Foucault, naime, kao središnju scenu *Odiseje* ističe epizodu u kojoj Odisej kod Feačana plačući sluša pjesmu slijepog barda Demòdoka, pjesmu koja govori upravo o njegovoj svađi s Ahilejem kao da su i jedan i drugi odavno mrtvi: "I kad, kao stranac među Feačanima, on (Odisej) začuje tuđi glas kako priča već tisuću godina staru priču o njemu, on kao da sluša svoju vlastitu smrt: pokriva lice i plače gestom žene kojoj donose tijelo mrtvog junaka poslije bitke." (Foucault, 1998: 89) Odisejevo će vlastito pripovijedanje biti usmjereno upravo protiv ove reprezentacije njegove smrti: "Odisej mora pjevati pjesmu svog identiteta i pričati o svojim nesrećama kako bi pobjegao sudbini koju mu nudi jezik prije jezika." (ibid.: 90) Umetnuta pjesma Demòdoka, međutim, nepovratno uništava svaku stabilnu poziciju iz koje bi se moglo pjevati vlastiti identitet, ona pokazuje kako *Odiseji* uvijek već prethodi pjesma o Odiseju, kako su Odisejeve riječi već umetnute u riječi slijepog barda za čiju su pjesmu, pak, bile nužne Odisejeve riječi: "to je pjesma barda koji je već pjevao o Odiseju prije *Odiseje* i prije samog Odiseja (s obzirom na to da Odisej čuje pjesmu), ali koji će pjevati o njemu i nakon Odisejeve smrti (s obzirom da je za

barda Odisej već kao mrtav)." (ibid.) Isti će *mise en abyme* biti prisutan i u *Tisuću i jednoj noći*; Foucault podsjeća na trenutak u kojem Šeherezada počinje prepričavati vlastitu priču te ističe kako "u svoje središte djelo smješta zrcalo (...) unutra kojeg se pojavljuje kao minijatura same sebe koja si prethodi s obzirom da prepričava svoju vlastitu priču kao još jedno od čuda prošlosti, među tolikim drugim noćima." (ibid.: 93) Drama, pak, koju Jaromir Hladnik dovršava za vrijeme godine koja mu je udijeljena pred streljačkim vodom, završava početnim riječima prvog prizora: "posrijedi je kružno bunilo koje se beskonačno obnavlja u Kubinovoј svijesti" (Borges, 1985: 212).

Foucault iz ta tri primjera izvodi gotovo očit zaključak: ako je "govoriti tako da se ne umre zadatak neosporno star koliko i svijet" (Foucault, 1998: 89), mogućnost da se govor doista nastavi u beskonačnost bit će otvorena jedino ako jezik sam sebi postavi zrcalo:

Pred imanentnošću smrti jezik izvire, ali također i ponovno započinje, govori o sebi, otkriva priču u priči te mogućnost da interpretacija nikad ne završi. Krećući se prema smrti, jezik se okreće prema sebi; susreće nešto kao zrcalo; i kako bi zaustavio tu smrt koja bi ga zaustavila, on posjeduje samo jednu moć – moć da stvori vlastitu sliku unutar bezgranične igre ogledala. (ibid.: 90)

Vratimo li se subjektu i pridruženoj domeni, možemo primijetiti dvije stvari. Kako bi jezik doista izbjegao smrti, on se mora osloboditi svake "ontološke težine"; Foucault naglašava da je jezik koji se razvija u beskraj s jedne strane ekscesan – ništa ne može sputati njegovo "kružno bunilo" – ali da istovremeno pati i od manjka: "on rasipa svu svoju ontološku težinu; on je u tom trenutku ekscesan i tako male gustoće da je osuđen protezati se u beskonačnost, a da nikad ne zadobije težinu koja bi ga imobilizirala." (ibid.: 99) No, jezik koji ekscեսno izbjegava smrt ne nosi u svom središtu subjekt nego zrcalo: "Govor o govoru vodi nas (...) prema izvanjskosti unutar koje govoreći subjekt iščekava. Bez sumnje je zato zapadnoj misli trebalo tako dugo da promisli biće jezika: kao da je predosjetila opasnost koju golo iskustvo jezika postavlja pred samorazumljivost 'Ja mislim.'." (ibid.: 149)

S druge strane vidimo kako se tekst postavlja u takav položaj da sam sebi predstavlja susjedno polje: *Odiseja* se oblikuje prema već otpjevanoj *Odiseji*, *Tisuću i jedna noć* prepričava *Tisuću i jednu noć*; jezik koji se širi u beskraj uvijek se predstavlja kao ponavljanje samog sebe, kako iskaz koji samom sebi predstavlja model: "Unutar sebe, on (jezik) pronalazi mogućnost vlastite podjele, vlastitog ponavljanja, snagu da stvori vertikalni sistem zrcala, vlastitih slika, analogija." (ibid.: 100) Zatvarajući se u samog sebe, jezik književnosti međutim, istovremeno teži prisvojiti sav postojeći diskurs. Foucault navodi kako primjerice de Sade želi "reći sve"

(ibid.: 95), kako njegov projekt inkorporirajući u sebe "sve filozofije i priče osamnaestog stoljeća" (ibid.: 96) teži "podrediti svaki mogući jezik, svaki budući jezik suverenitetu tog jedinstvenog Diskursa koji možda nitko nikad neće čuti" (ibid.: 96). Emblem te težnje ponovno se može naći kod Borgesa, ovaj put u *Babilonskoj knjižnici*: "U Babilonskoj knjižnici, sve što je moglo biti rečeno, već je rečeno: ona sadrži sve moguće jezike (...), sve što je ikad izrečeno (...), čak i stvari bez značenja (...). A ipak, iznad svih tih riječi stoji rigorozan i suveren jezik koji ih obnavlja, priča njihovu priču te je zapravo odgovoran za njihovo rođenje (...)." (ibid.: 99) Foucault će u konačnici tu dilemu odnosa prema knjižnici postaviti kao središnji paradoks književnog teksta:

Ako napravimo knjigu koja govori o svima ostalima, hoće li ona sama biti knjiga? Mora li ona ispričati vlastitu priču kao da je još jedna knjiga među tolikim drugima? A ako ne ispriča svoju priču, što uopće može biti s obzirom da joj je cilj bio da bude knjiga? (...) Književnost počinje kad knjiga (...) prestane biti prostor u kojem govor zadobiva formu (...) te postane prostor unutra kojeg su knjige uhvaćene i uništene: prostor koji nije nigdje s obzirom na to da sve knjige prošlosti skuplja u jedan nemoguć 'svezak' čiji će žamor biti postavljen na policu među tolikim drugima – nakon svih drugih, prije svih drugih. (ibid.: 100-101)

S jedne strane, dakle, jezik koji izbjegava smrt ubija subjekt; s druge strane jezik koji se predstavlja kao da je modeliran prema samom sebi istovremeno postaje model svakog mogućeg jezika, on poništava vlastitu pridruženu domenu predstavljajući se kao potpuno autonoman, ali autonoman jer već u sebi sadrži čitav diskurs koji je omogućio njegov nastanak. Na takav način koncipirana pridružena domena nužno će dovesti u pitanje i institucionaliziranu materijalnost. S jedne će strane književno djelo postati potpuno ovisno o knjižnici ili arhivu; Foucault o *Iskušenju svetog Antuna* piše kako "imaginarno (...) raste među znakovima, od knjige do knjige, u međuprostoru ponavljanja i komentara (...). Ono je fenomen knjižnice." (ibid.: 106) S druge će strane ono, pokušavajući u svoj ekscesni jezik inkorporirati sve ostale knjige, htjeti uništiti upravo taj arhiv: "Napisavši *Iskušenje* Flaubert je stvorio prvo književno djelo čija je jedina domena domena knjiga: nakon Flauberta, Stéphane Mallarmé i njegova *Knjiga* postaju mogući, zatim James Joyce, Raymond Roussel, Franz Kafka, Ezra Pound, Jorge Louis Borges. *Knjižnica gori.*" (ibid.: 107, kurziv A.P.) Knjižnica i arhiv, međutim, u ovom slučaju ne pripadaju jednostavno fikciji. Foucault smatra da su kategorije djela i autora temeljne za individuaciju diskursa (usp. Foucault, 2015: 39), ali istovremeno naglašava kako u pitanje treba dovesti i sam integritet pojedine knjige: "Knjiga se uzalud nudi kao objekt koji

imamo pod rukom, uzalud se uvlači u taj mali paralelopiped koji je zatvara: njena je jedinstvenost varijabilna i relativna." (Foucault, 1969: 34). Jedinstvenost je knjige varijabilna jer njene margine nikad nisu prazne (usp. *ibid.*), ona se individualizira samo na osnovu intertekstualnih odnosa: "Roman Stendhala ili Dostojevskog ne individualizira se na isti način kao nastavci *Ljudske komedije*; a oni se, pak, ne razlikuju jedni od drugih na isti način na koji se *Uliks* razlikuje od *Odiseje*." (*ibid.*: 34) Vidimo, međutim, da jezik književnosti unosi konstitutivnu zbrku u same temelje tog sistema individuacije: smješta se unutar arhiva, unutar knjige koja pripada autoru i njegovom djelu koji pak jamče za njenu individualnost i genezu, ali istovremeno pokušava izbrisati granice svojih margina, integrirati kontekst, postati sama sebi kontekst, osloboditi se autora te otvoriti nov prostor; ona "sanja o drugim knjigama, svim drugim knjigama koje sanjaju i o kojima ljudi sanjaju – knjigama koje su preuzete, fragmentirane, izmještene, preraspoređene, izgubljene (...)." (Foucault, 1998: 107)

Sve aspekte funkcije iskazivanja zahvaća, dakle, isti paradoksalan odnos: književnost koristi objekte i konfiguracije njihovih odnosa kako bi ih izbrisala, govori protiv smrti kako bi ubila subjekt, zatvara se u sebe kako bi integrirala čitav kontekst, zatvara se u knjižnicu kako bi je spalila. Uz to, da bi se taj proces odigrao u svojoj punoj radikalnosti, na planu episteme mora doći do dvaju konstitutivnih promjena: s jedne strane filologija mora otvoriti područje autonomnog bića jezika, a s druge strane bogovi također moraju umrijeti:

Čini mi se da se promjena u odnosu jezika prema svom beskonačnom ponavljanju dogodila krajem osamnaestog stoljeća – gotovo se poklapajući s trenutkom u kojem su jezična djela postala ono što su danas za nas – književnost. Ovo je doba kad je Hölderlin (...) postao svjestan da može govoriti samo unutar prostora označenog nestankom bogova, i da se jezik može osloniti samo na vlastite snage kako bi smrt zadržao na distanci. (*ibid.*: 94)

Kad su ovi uvjeti ispunjeni, jezik može postati eksces, ali eksces koji je za razliku od renesansne beskonačne igre sličnosti zauvijek odvojen i od svijeta i od Riječi, koji je postavljajući ogledalo samom sebi te brišući subjekt napustio domenu reprezentacije misli te koji, povlačeći se u arhiv, gubi svaku vezu s dahom genija ili naroda. Ako je književnost za Rancièreu predstavljala heterotopiju koja remeti odnose unutar svakog režima – etičkog, poetičkog ili estetskog – za Foucaulta ona zloupotrebljava pojedine aspekte moderne episteme kako bi uvela nered u sve koncepcije jezika kao diskursa. Foucaultov se projekt u velikoj mjeri fokusira na različite procese kojima se unutar različitih razdoblja diskurs klasificira, hijerarhizira dodjeljuje

subjektima itd. Treba, međutim, naglasiti da gotovo i nema njegovog eseja o književnosti u kojem ona ne bi bila označena kao *žamor* – amorfni protupol urednih diskurzivnih podjela.

Ako smo otprilike ocrtali što bi bilo biće jezika te u kakav bi ono odnos ulazilo s kontekstom, preostaje još da odgovorimo na pitanje kakav bi odnos književnost mišljena na ovakav način uspostavljala s poviješću. S jedne strane možemo primijetiti kako je za Foucaulta sama povijesnost diskursa mišljena kao stalna redefinicija već rečenog:

Svaki iskaz pripada polju prethodno zadanih elemenata unutar kojeg se smješta, ali koje ima snagu reorganizirati i preraspodijeliti uspostavljajući nove odnose. On konstituira vlastitu prošlost, definira, unutra onoga što mu prethodi, vlastito porijeklo, redefiniira ono što ga čini mogućim ili nužnim, isključuje ono što s njim nije kompatibilno. (Foucault, 1969: 163)

Uzmemo li u obzir specifičan odnos koji književnost uspostavlja sa susjednim diskurzivnim poljem, moramo primijetiti kako ona i pripada ne pripada tom mehanizmu. S jedne strane književni tekst, predstavljajući se kao vlastiti model, raskida vezu sa svakim prethodnim iskazom. S druge strane on, pokušavajući reći sve, sažeti sav jezik, postati jedina knjiga, predstavlja upravo radikalnu redefiniciju cjelokupnog polja prethodno zadanih iskaza – on istovremeno raskida s novošću tradicije koja je postala opće diskurzivno pravilo, ali o njoj i u potpunosti ovisi.

Već specifična povijesnost književnosti, dakle, dovodi u krizu svaki povijesni sustav koji se temelji na opreci loma i kontinuiteta. S druge strane je, međutim, važno razmotriti kako unutra Foucaultovih teorijskih izvoda funkcionira odnos povijesti i subjektivnosti te kako se književnost postavlja naspram tog sistema. Foucault naglašava:

Treba obrnuti tradicionalni problem. A ne više postavljati pitanja: kako sloboda subjekta može prodrijeti u dubinu stvari i dati joj smisao?, kako ona iznutra može pokrenuti pravila jezika i tako ukazati na njemu svojstvene ciljeve? Umjesto toga valja postaviti sljedeća pitanja: kako se, pod kojim uvjetima i u kojem obliku nešto poput subjekta može pojaviti u poretku diskursa? Koje mjesto subjekt može zauzeti u svakom tipu diskursa, koje funkcije može imati i kojim se pravilima pritom podvrgava? Ukratko, subjektu (...) valja oduzeti njegovu ulogu izvornog temelja i analizirati ga kao promjenjivu i složenu funkciju diskursa. (Foucault, 2015: 63)

Ako je subjektu potrebno oduzeti ulogu temelja, također treba odrediti kako mu je ta uloga uopće dodijeljena. Time se vraćamo pitanju povijesti; Foucault, naime, kontinuirano i sustavno

naglašava kako su upravo tradicionalni oblici historiografije odigrali ključnu ulogu unutar procesa kojim je subjektu dodijeljena utemeljiteljska funkcija. On u *Arheologiji znanja* navodi:

Kontinuirana povijest je neophodan korelat utemeljiteljskoj funkciji subjekta: jamstvo da mu sve ono što mu je pobjeglo može biti vraćeno; (...) obećanje da će sve stvari koje razlika drži na udaljenosti subjekt jednog dana moći – unutar forme povijesne svijesti – iznova prisvojiti, nad njima uspostaviti svoju nadmoć te unutar njih naći ono što bismo mogli nazvati njegovom nastambom. (Foucault, 1969: 22)

Iste će teze Foucault jasno artikulirati u svom odgovoru Epistemološkom krugu: "Želja da se povijesnu analizu učini diskursom kontinuiteta te da se ljudsku svijest učini izvornim subjektom svog znanja i prakse, dvije su strane istog sistema misli. Vrijeme je zamišljeno kao totalizacija, a revolucija kao osvješćivanje." (Foucault, 1998: 301)

Jednom kad je ta esencijalna veza između subjekta i povijesti uspostavljena, možemo uočiti nekoliko stvari. Kao prvo, ona sustavno zatvara prostor radikalno Drugom, totalnoj inovaciji, koje je Foucault, na kraju krajeva, i definirao u opreci prema potrazi za esencijom čovjeka; ako je revolucija unutar te koncepcije tek osvješćivanje, ona je samo još jedan korak unutra logičnog razvoja svijesti te može biti obuhvaćena horizontom očekivanja. Gotovo da bi se moglo reći kako je čitav Foucaultov teorijsko-politički projekt usmjeren prema razaranju te veze između povijesti koja ne može bez subjekta te subjekta koji ne može bez povijesti. Kao drugo, prostor unutra kojeg je ta veza već dvostruko prekinuta jest prostor književnosti. Foucault u "Načinima pisanja povijesti" ističe da je Blanchot "učinio mogućim odnos autora i teksta koji do tad nije bio moguć" (ibid.: 287), odnos koji se temelji na brisanju, destrukciji, izmještanju funkcije subjekta (usp. ibid.). Čitav smo taj sklop problema pokušali ocrtati analizirajući pomak književnosti prema izvanjskosti diskursa, ali potrebno je naglasiti kako se on sad eksplicitno pojavljuje u Foucaultovom eseju koji nije više posvećen književnosti nego povijesti – Blanchot je postao svojevrsan protupol sprezi subjekt-povijest.

Pojava bića jezika te nestanak subjekta nisu, dakle, bezazlene formalne igre – one dovode u pitanje cijeli jedan sistem promišljanja čovjeka i povijesti. Uzmeo li uz to u obzir da, kao što smo vidjeli, povijest književnosti onemogućuje da se jasno misli povijesni kontinuitet, ali i diskontinuitet, počinje se ocrtavati njen radikalni pomak: s jedne strane destrukcija subjekta, a s druge destrukcija povijesti – oba su lica jedinstvenog sistema misli povijest-subjekt dovedena u pitanje. Možda se upravo zato za književnost unutra Foucaultovog teorijskog rada veže iznimno afirmativna retorika, ona je eksplicitno definirana kao svojevrsna pukotina unutra kontinuiranog prostora normi zapadne kulture:

Vidimo, dakle, da taj 'povratak' jeziku nema u našoj kulturi vrijednost iznenadnog prodora; to uopće nije otkriće neke odavna skrivene evidentnosti; nije to ni obilježje misli koja se vraća samoj sebi pokretom kojim se oslobađa svakog sadržaja, niti literarnog narcizma koji se oslobađa svega što bi literatura trebalo da iskaže, kako bi govorila samo o činjenici da je ona jedino do temelja ogoljen jezik. U stvari, u pitanju je *dosljedno kršenje normi u zapadnoj kulturi* početkom XIX vijeka prema zadatcima koje je sama postavila. (Foucault, 1971: 422, kurziv A.P.)

Ako smo s jedne strane pokušali odgovoriti na pitanje što bi bio jezik izvan diskursa, u ovom trenutku možemo ponuditi i odgovor na drugo pitanje koje se nametnulo na početku analize Foucaultovog odnosa prema književnosti – izlazak iz diskursa ne znači izlazak u neutralno područje čiste forme, "literarnog narcizma", koji se oslobađa diskursa kao sfere moći i političke borbe; on za Foucaulta ima inherentno i temeljno političko značenje: ako je osnovna politička zadaća pokušati misliti totalnu inovaciju, književnost na više razna toj zadaći nudi model.

IV Jacques Derrida: granice institucije

Pokušali smo pokazati kako je "reći sve" povezano s književnošću unutar teorija Jacquesa Rancièrea i Michela Foucaulta te kako ono dovodi do analognih zaključaka – književnost govoreći sve, nijemim jezikom stvari ili sažimajući čitav arhiv, ostaje na granici svake raspodjele čulnog te svake episteme. Sada nam preostaje da odgovorimo na pitanje kako "reći sve" funkcionira unutar Derridinog sistema te dovodi li ono do analognih zaključaka.

"Reći sve" unutar Derridinog je rada neodvojivo od pitanja institucije književnosti te ćemo prvo morati razmotriti njene efekte. Tu instituciju Derrida definira kao specifičnu "socijalno-juridičko-političku garanciju" (Derrida, 1992: 40) koja pretpostavlja da se autora neće smatrati odgovornim za fikcionalne iskaze pripovjedača ili lika, da on smije reći sve. Istovremeno ona podrazumijeva snažan odnos pripadnosti teksta autoru te je neodvojiva od koncepta autorskih prava i individualnog potpisa (usp. *ibid.*). Uz to institucija književnosti nije odvojiva od samog teksta, ne predstavlja jednostavno njegov izvanjski okvir: "Iako institucionalni ili društveno-politički prostor književne produkcije nije star izum, on ne okružuje jednostavno djela, on utječe na samu njihovu strukturu." (*ibid.*) S druge je strane institucija književnosti koja za Derridu igra ovu presudno važnu ulogu sustavno definirana oksimoronskim konstrukcijama: Derrida piše o "instituciji bez institucije" (*ibid.*: 42), o

prostoru koji je "istovremeno institucionalan i divlji" (ibid.: 58), o "instituciji koja se preljeva preko granica institucije"(ibid.: 36) , "institucionaliziranoj fikciji ali i fikcionalnoj instituciji" (ibid.).

Preko paradoksa institucije književnosti prelamat će se gotovo sve stalne Derridine preokupacije vezane uz pisanje; započnemo li analizu od njegove možda krovne distinkcije između singularnosti i iterabilnosti, odmah nailazimo na problem institucije:

Svaki književni tekst 'izdaje' san o novoj instituciji književnosti. Prvo ga izdaje razotkrivajući ga: svaki je tekst jedinstven te tvori instituciju sam za sebe. Ali također ga izdaje uzrokujući njegovu propast: utoliko što je jedinstven, on se pojavljuje unutar institucionaliziranog polja (...): *Uliks* se pojavljuje kao još jedan roman koji stavljamo na policu i upisujemo u genealogiju. (ibid.: 74)

Kako bi se književni tekst pojavio, on, kao jedinstveno djelo, mora raskinuti sa svim prethodnim modelima – stvoriti vlastitu instituciju. Bilo bi, međutim, pogrešno smatrati da ovu težnju teksta jednostavno onemogućuje prethodno zadana institucija književnosti koja mu dodjeljuje određen modus cirkulacije (određuje mu mjesto na polici) te, identificirajući mu podrijetlo, poništava njegovu radikalnu novost; bilo bi pogrešno odnos između teksta i institucije tumačiti kao binarnu shemu u kojoj je tekst nositelj singularnosti, dok institucija tu singularnost privodi iterabilnosti. Sama će institucija književnosti, naime, inzistirati upravo na jedinstvenosti teksta.

Derrida unutar eseja "Ispred zakona", pokušavajući odgovoriti na pitanje što uvjetuje da se Kafkinu pripovijest istog naslova percipira kao književnost, navodi nekoliko institucionalnih kriterija koji stvaraju predodžbu o tekstu kao nositelju singularnosti. Kafkinom tekstu pristupamo polazeći od pretpostavke da on posjeduje jedinstven, cjelovit identitet. Tu predodžbu, međutim, ne uzrokuje svojevrsna priroda teksta, ona ne nastaje spontano, već je uvjetovana skupom konvencionalnih i povijesno promjenjivih zakona: "Pretpostavljamo da taj tekst, za koji smatramo da je jedinstven i samoidentičan, postoji kao originalna verzija inkorporirana u svoje rodno mjesto unutra njemačkog jezika. (...) Sve je to sada zajamčeno zakonom, skupom legalnih akata koji imaju vlastitu povijesnost, čak i ako diskurs koji ih opravdava često tvrdi da su ukorijenjeni u prirodnom zakonu." (ibid.: 185) Ovaj će skup zakona, kako bi funkcionirao, podrazumijevati određene norme: s jedne će strane tekstu morati biti dodijeljeno vlastito ime: "Naslov imenuje i jamči za identitet, jedinstvo i granice originalnog djela." (ibid.: 188) S druge strane će mu biti dodijeljen autor, stvarna osoba koja ga potpisuje (usp. ibid.: 185). Institucija književnosti, dakle, na tri razine zahtijeva singularnost:

singularnost samoidentičnog tijela teksta, singularnost imena teksta te singularnost autorovog potpisa; ona već sistemom vlastitih pravila tekstu postavlja aporetične zahtjeve: ako želi pripadati polju književnosti, on mora biti apsolutno jedinstven, što naravno podrazumijeva da ne pripada nijednom institucionalnom polju. "Institucija bez institucije", ali institucija koja je doista nositelj pravnog autoriteta, konstituira se, dakle, i prije nego što na nju počne djelovati sâm književni tekst.

Stvari, međutim, postaju još problematičnije uzmemo li u obzir to da inkompatibilne zahtjeve za singularnošću i iterabilnošću Kafkin tekst preuzima u vlastitu strukturu te ih postavlja u nov nemoguć položaj: "Priča, kao određena vrsta *odnosa*, povezana je sa zakonom koji pripovijeda, pojavljujući se ispred zakona koji se pojavljuje ispred nje." (ibid.: 191) Već njen naslov implicira određen metatekstualni komentar; ako je naslov predstavljao zakon, jamčio za identitet teksta, "određena je intriga primjetna u naslovu koji imenuje zakon (*Ispred zakona*), gotovo kao da je zakon dao naslov sam sebi ili kao da se riječ 'naslov' podmuklo umetnula u naslov" (ibid.: 189). S druge strane gotovo da čitav sadržaj Kafkine pripovijesti možemo tumačiti kao alegoriju zakona književnosti: kao što čovjek sa sela traži pristup zakonu za kojim teže svi ljudi (usp. Kafka, 1974: 146) da bi otkrio kako je zakon bio namijenjen samo njemu, tako i književni tekst mora odgovarati skupu općih zakona koji će ga proglasiti književnim tekstom, ali on ovom skupu zakona može pripadati samo ako je apsolutno autentičan, ako je taj zakon modeliran samo za njega. Taj će odnos, pak, biti povezan sa specifičnom ekonomijom pripovijedanja. Čovjek sa sela i zakon kojim teže svi ljudi, ali koji je tu samo za njega neće se nikad moći susresti; s obzirom na to da Kafkin tekst uspostavlja vrlo oštru topološku granicu – ulaz u zakon koji čuva stražar – te time naglašava potrebu za njenim prelaskom koji bi konstituirao temeljni događaj teksta, ali i da je taj prelazak zauvijek odgođen, Derrida može napisati kako je *Ispred zakona* "nemoguća priča o nemogućem" (ibid.: 200), simulakrum pripovijedanja (usp. ibid.: 199).

Nemoguća priča o susretu singularnosti i zakona implicira, međutim, unutar Derridine analize i mnogo širi problem – problem izvora zakona općenito. Derrida, naime, naglašava kako "autoritet zakona naizgled isključuje svaku povijesnost i empirijsku narativnost" (ibid.: 190), kako "čisti moral nema povijesti" te kako taj princip predstavlja "zakon zakona" (ibid.). Upravo će odvojenost zakona od svakog izvora, međutim, navoditi na stalnu potragu za njime:

Ući u odnos sa zakonom koji govori 'moraš' i 'ne smiješ' znači djelovati kao da on nema povijesti, ili kao da, u najmanju ruku, ni na koji način o njoj ne ovisi.

Istovremeno to znači dopustiti da nas mami, provocira i pozdravlja povijest ove nepovijesti. To znači iskušavati nemoguće: teoriju izvora zakona (...). (ibid.: 192)

Za Derridu, ogledan je primjer popuštanja iskušenju da se nađe teorija izvora zakona Freudov *Totem i tabu*. On će, međutim, upasti u istu kontradikciju kao i "Ispred zakona": središnji događaj *Totema i tabua* – ubojstvo oca – gotovo kao da se nikad nije dogodio: "S obzirom na to da je mrtvi otac moćniji nego kad je bio živ, mrtviji živ nego *post mortem*, ubojstvo oca nije događaj u običnom smislu te riječi. (...) Događaj bez događaja, čisti događaj u kojem se ništa ne događa." (ibid.: 198-199) Gubeći svoju jedinstvenu snagu, taj događaj istovremeno otvara dva pitanja na koja se nužno mora, ali i ne može odgovoriti: s jedne se strane postavlja pitanje Freudove intencije, a s druge pitanje referencije kao fikcionalne ili stvarne:

On (događaj) slični fikciji, mitu ili bajci te je njegov odnos strukturiran tako da sva pitanja o Freudovoj intenciji postaju nužna i besmislena istovremeno ('Je li on vjerovao u to ili nije? Je li smatrao da se doista radi o stvarnom povijesnom ubojstvu?' i tako dalje). Struktura je ovog događaja takva da smo pozvani da u njega vjerujemo i ne vjerujemo istovremeno. (ibid.)

Vratimo li se sada "Ispred zakona", vidimo da se odnos između čovjeka sa sela i ulaza u zakon te paralizirano pripovijedanje koje on uzrokuje ne moraju tumačiti samo kao metafora kontradiktornih zahtjeva institucije književnosti – oni postavljaju gotovo filozofsko pitanje: pitanje zakona zakona. Time se, međutim, i referencija Kafkinog teksta raspada: postaje nejasno treba li se njegovu pripovijetku smatrati alegorijskim opisom nemogućeg izvora zakona, alegorijskim opisom kontradiktornih zahtjeva institucije književnosti ili jednostavnom fikcijom – mitom ili bajkom. Uz to treba uzeti u obzir kako su te tri instance referencije postavljene u hijerarhiziran niz – fikciju uvjetuju zakoni književne institucije, ona je "institucionalizirana fikcija" (ibid.: 58), ali te je zakone moguće uspostaviti tek polazeći od opće predodžbe zakona odvojenog od svakog izvora ili podrijetla. Kafkin tekst koji je, dakle, dvostruko uokviren zakonom unosi nered u tu hijerarhiju – on ne samo da propituje temelj svakog zakona, integrira u svoju strukturu najviši nivo hijerarhije; "Ispred zakona", za razliku od Freudovog ili bilo kojeg filozofskog teksta, istovremeno odbija razriješiti dilemu do koje to pitanje dovodi: "Tu ne znamo tko ili što je zakon, *das Gesetz*. Time možda započinje književnost. Filozofski, znanstveni ili povijesni tekst, tekst znanja ili informacije, nikad ne bi ime zamijenio stanjem neznanja (...)." (ibid.: 207) Unutar "Ispred zakona" odvija se, dakle, niz pomaka: najmanji član trostrukog niza – pripovijetka – integrira u sebe najveći – zakon zakona – te razotkriva njegovu strukturu koju nijedan tekst znanja ili informacije nije mogao objasniti

bez da se zaplete u kontradikcije: temelj svakog zakona je neznanje, tajna koju se ne može dešifrirati, ali koja zbog toga ne gubi svoju moć strukturiranja: "On (zakon) je uvijek kriptičan (...). Ova tajna nije ništa, ništa prisutno ili predstavljivo, ali ništa koje se mora dobro čuvati." (ibid.: 205) Ne možemo, međutim, reći da Kafkin tekst odnos tajne i izvora zakona eksplicira kao tezu; nedodirljivost tajne je, naime, upravo zakon koji strukturira samo njegovo pripovijedanje bez događaja: zakon kao vječno odgođena tajna prvenstveno je zakon samog Kafkinog teksta. Kako bi, pak, *Ispred zakona* mogao izreći vlastiti zakon, on se mora osloniti na zakone institucije, koje je također inkorporirao u svoj sadržaj. Derrida u konačnici taj niz *mise en abyme* unutar kojeg svaki član može uokviriti preostala dva – pripovijetka u svoju strukturu upisuje zakone institucije i zakon zakona, zakon zakona u sebe upisuje zakone institucije te tekst čije pojavljivanje oni određuju, institucija uokviruje pripovijest unutar koje se pojavljuje zakon zakona – na sljedeći način:

Književnost tako stvara zakon, pojavljujući se na onom mjestu na kojem je zakon stvoren. Stoga, pod određenim uvjetima, ona može koristiti legislativnu snagu jezične performativnosti kako bi zaobišla postojeće zakone od kojih, međutim, dobiva zaštitu i kojima duguje uvjete vlastitog pojavljivanja. (ibid.: 216)

Preko tog kompleksnog odnosa uokvirivanja možemo se vratiti određenoj povijesnosti te odnosu književnosti i njenog konteksta. S jedne strane, Derrida naglašava kako je "jezična performativnost" književnosti moguća tek počevši od niza normi koje je štite, koje omogućuju da se kaže sve; on ponovno nudi i popis tih normi:

Doista, tekst (primjerice takozvani 'književni tekst' te posebno ova Kafkina priča) pred kojom se mi čitatelji pojavljujemo kao pred zakonom, taj tekst zaštićen svojim vlastitim čuvarima (autor, izdavač, kritičari, akademici, arhivisti, knjižničar, odvjetnici itd.) ne može uspostaviti zakon osim ako za njega ne jamči moćniji sistem zakona (...), posebice skup zakona i društvenih konvencija koje legitimiraju sve te stvari. (ibid.: 214)

Tekstu, dakle, mora biti zakonom dozvoljeno da krši zakon, kako bi kršio zakon on mora imati niz čuvara čija je pozicija, kao što se sjećamo iz uvoda, povijesno određena, ona je utvrđena između kasnog sedamnaestog i ranog devetnaestog stoljeća. S druge strane, međutim, književni tekst ne samo da taj skup zakona i normi dovodi u pitanje, on dovodi u pitanje i same norme koje omogućuju te norme:

Ona (književnost) je institucija koja neprekidno krši i transformira te time proizvodi svoj konstitutivni zakon (...). Dok književnost dijeli određenu snagu i određenu sudbinu s 'jurisdikcijom', s juridičko-političkom produkcijom institucionalnih temelja, ustava država, temeljne legislative te čak i teološko-juridičkim performativima koji se odvijaju u temelju zakona, ona ih u određenom trenutku i nadilazi, preispituje, fikcionalizira. (ibid.: 72)

Taj bismo odnos mogli tumačiti gotovo kao svojevrsnu paralelu Rancièrevim tezama: zakon institucije književnosti, kao i estetski režim, podrazumijeva propast svake preskriptivne poetike. Ta ga činjenica, međutim, ponovno kao i estetski režim, otvara prema samom tekstu koji može iz njegovih zahtjeva stvarati produktivne kontradikcije. Te kontradikcije, pak, ne utječu samo na instituciju književnosti ili na estetski režim, one dovode u pitanje određene osnovne pretpostavke date kulture: podjelu čulnog ili temeljne teološko-juridičke performative. Slično funkcioniraju i Foucaultove teorijske pretpostavke: književnost je svojevrsno povlašteno polje uređenosti diskursa, ona je neodvojiva od jake funkcije autora, opusa, djela i knjige. Kao što smo, međutim, vidjeli, ona istovremeno razbija te kategorije te otvara prostor diskurzivnog nereda, amorfno žamora.

Sada se možemo odvažiti na svojevrsnu sintezu. "Reći sve" kod Derride, Foucaulta i Rancièrea podrazumijeva bitno različite procese: za Rancièrea "reći sve" znači odvojiti jezik od volje za značenjem te dopustiti da sve progovori; za Foucaulta "reći sve" znači pokušati sažeti arhiv, prisvojiti sav jezik, postati jedina knjiga; za Derridu "reći sve" znači biti zaštićen zakonom koji traži vlastitu transgresiju. Svi ti oblici "reći sve", međutim, dovode do analognih posljedica: oni odnos teksta i konteksta pretvaraju u svojevrsnu *mise en abyme*, igru unutar koje manji uvijek obuhvaća većeg, a ta igra djeluje destruktivno na opće, temeljne pretpostavke o jeziku koji, pak, nikad nije mišljen jednostavno mimetički: on bi trebao stvoriti institucije, raspodijeliti čulno, pozicionirati subjekt. Kako bismo, međutim, u potpunosti iscrpili taj sklop međuodnosa, bit će potrebno pobliže razmotriti kako dva preostala prohodna elementa naše analize funkcioniraju unutra Derridinog opusa: kako se očituje specifičnost jezika književnosti, jezika koji onemogućuje svaki govor o esenciji te kako funkcionira povijest književnosti koja započinje vlastitim krajem.

U temelju Derridinog pristupa jeziku književnosti nalazi se problem referencije te, s njime povezan, ali ne i potpuno izjednačiv problem konstativnog i performativnog iskaza. Jezik književnosti neće biti ni jednostavno referencijalan ni jednostavno autoreferencijalan, on će, zadržavajući strukturu referencije, u nju unositi "nabor" (usp. ibid.: 45) ili komplikaciju. Kao

što smo pokušali pokazati, već se "Ispred zakona" moglo čitati kao svojevrsan konstativni iskaz, metaforu o općem temelju zakona, alegorijski opis zakona. Istovremeno ga se moglo tumačiti kao izraz zakona koji strukturira samo Kafkino pripovijedanje što, pak, znači da "Ispred zakona" izvodi isto što i govori, da opisujući svoje pripovijedanje stvara upravo izvedbu koja njega samog pretvara u jedinstven književni tekst. Iz te bi perspektive "Ispred zakona" bio performativan, autoreferencijalan iskaz; Derrida će napisati: "Samim svojim činom tekst stvara i izgovara zakon koji ga čini nedodirljivim. On čini i govori, govoreći što čini čini što govori." (ibid.: 212) U konačnici će "Ispred zakona" biti "istovremeno alegoričan i tautologičan" (ibid.).

Taj je skup problema možda još jasnije izražen te eksplicitno povezan s problematikom temelja institucionalnosti unutar Derridine analize Pongeove pjesme *Fable*. Ona već svojom strukturom nudi vrlo zahvalan model za analizu problematike koja zanima Derride; njeni prvi stihovi glase:

Par le mot par commence donc ce texte

Dont la première ligne dit la vérité. (Ponge, cit. prem. ibid.: 319)

Kao što možemo primijetiti, ta naizgled banalna jezična doskočica u potpunosti urušava opreku između performativa i konstativa, referencije i autoreferencije. Tekst doista počinje riječju *par* da bi unutra istog pokreta tu riječ citirao te opisao vlastiti početak – izvedba početka i opis početka međusobno su nerazlučivi: "konstativni opis nije ništa drugo osim samog performativa. (...) Njegov (Pongeov) početak, invencija ili prvo pojavljivanje ne događa se prije rečenice koja opisuje upravo taj događaj. (...) Unutar jednog jedinog stiha (...) događaj iskaza miješa dvije apsolutno heterogene funkcije (...) heteroreferenciju i autoreferenciju, alegoriju i tautologiju." (ibid.: 323-324) Kao što vidimo, Derrida u Pongeovim stihovima pronalazi sasvim različito realiziranu jezičnu strukturu analognu "Ispred zakona" te, kako bi je opisao, koristi iste izraze: oba teksta govore što čine čineći što govore, oba su tautološka i alegorična istovremeno. Trebat će, međutim, utvrditi kakvu alegorijsku vrijednost ima Pongeov tekst te u kakav odnos njegova struktura ulazi prema instituciji.

Derrida naglašava kako je s jedne strane Pongeov tekst potpuno konforman jezičnim pravilima, "nijedna gramatika ne može ništa prigovoriti toj retorici" (ibid.: 333). S druge strane, on predstavlja eksces: "Beskonačno brza oscilacija između performativa i konstativa, jezika i metajezika, fikcije i ne-fikcije, autoreferencije i heteroreferencije itd. ne stvara samo esencijalnu nestabilnost. Ta nestabilnost konstituira sam događaj – recimo, djelo – čija invencija remeti (...) norme, statute i pravila." (ibid.: 326) Odnos između književnog teksta i jezika analogan je, dakle, odnosu književnog teksta i institucije: tekst, kao što je koristio zakone

institucije, koristi potencijale jezika koje definiraju gramatika, teorija govornog čina itd., ali ih pri tome dovodi u takav položaj da nijedna od tih teorija više ne može objasniti njihovo djelovanje: "On (Pongeov tekst) traži novu teoriju te konstituiranje novih statusa i konvencija koji bi, sposobni da bilježe mogućnost takvih događaja, bili sposobni da ih objasne." (ibid.) Uz to on, međutim, otvara i mogućnost da se nestabilnost koju je stvorio miješajući performativ i konstativ prenese na šire kulturno polje: "Uvjeren sam da se ista struktura, koliko god se paradoksalnom može činiti, također pojavljuje u znanstvenim i osobito juridičkim iskazima te da je se doista može naći u najtemeljnijima od tih iskaza, odnosno najinventivnijim od njih." (ibid.: 327)

Derrida neće ovu hipotezu ostaviti bez potvrde, on, analizirajući *Deklaraciju nezavisnosti*, doista temeljan dokument, pronalazi vrlo jasno izražen isti paradoks: suverenitet *Deklaracije nezavisnosti* u potpunosti ovisi o autoritetu slobodnog američkog naroda, slobodni je narod preduvjet *Deklaraciji*, ali se taj narod, paradoksalno, oslobađa – nastaje – upravo *Deklaracijom*: "Je li se dobri narod već oslobodio te samo izražava tu emancipaciju *Deklaracijom*? Ili se oslobađaju u trenutku *Deklaracije* i potpisivanjem *Deklaracije*? (...) Ta opskurnost, neodlučivost između performativne i konstativne strukture *nužna je* kako bi se postigao željeni efekt." (Derrida, 1986: 12) Derrida jasno naglašava izravnu vezu između uočenog paradoksa i Pongeovog teksta (usp. ibid.: 13), ali naglašava i određenu razliku; u *Deklaraciji* će se u konačnici ipak pojaviti vrhunski autoritet: "Oni (američki narod) potpisuju u ime prirodnih zakona i u ime Boga." (ibid.: 14) *Deklaracija nezavisnosti* pokazuje da je miješanje konstativa i performativa nužan preduvjet svake institucionalnosti, ali također pokazuje kako će utemeljiteljski dokument uvijek pokušati potisnuti nužnu neodlučivost uspostavljajući viši naprosto prisutan autoritet. Pongeov će jezik (ali i Kafkin) u svoje središte, pak, smjestiti tu kontradikciju, onemogućujući da je se na bilo koji način ublaži: jezik književnosti, njegovo nabiranje referencije, vratit će nas temeljima institucionalnosti te će ih ponovno dovesti u pitanje.

Opet se nameće djelomična paralela prema Foucaultu i Rancièreu. Sva će tri autora jezik književnosti vidjeti kao prostor temeljnih kontradikcija: za Rancièrea će on istovremeno biti prostor indiferentnosti stila, krajnje nemotiviranosti označitelja, ali i jezik-tijelo, jezik čiji označitelji nose značenje na vlastitoj materijalnosti; za Foucaulta će on biti usmjeren sam prema sebi, predstavljat će se kao vlastiti model, ali će se istim pokretom otvoriti prema beskonačnom polju intertekstualnosti; za Derridu će on biti uhvaćen u neprekidnu oscilaciju između performativa i konstativa. S obzirom na to da, kao što smo više puta naglašavali, jezik za sva tri autora nije svodiv na funkciju imenovanja, nego ima određenu produktivnu snagu,

navedene će kontradikcije izravno utjecati na institucije, episteme i režime. Derridaova, Foucaultova i Rancièreova teorija istovremeno se, dakle, u velikoj mjeri preklapaju, ali i razlikuju: oni svi vide spregu između jezika i konteksta, svi vide kako je jezik književnosti jezik kontradikcije te svi uočavaju kako on ima određene destruktivne efekte. Istovremeno se, međutim, način na koji jezik definira kontekst, način na koji jezik književnosti iskorištava vlastite kontradikcije te način na koji te kontradikcije djeluju na zapadnu kulturu bitno razlikuju unutar teorija ovih autora.

Iz Derridine analize Ponge možemo izvesti još jednu paralelu prema Foucaultovim pretpostavkama o jeziku književnosti, a ona će nas voditi prema odnosu književnosti i povijesti. Derrida, naime, naglašava kako nerazlučivost performativa od konstativa koju prvi stih *Fable* uspostavlja urušava opreku početka i ponavljanja – kako bi se konstativno moglo opisati performativ Pongeovog početka, potrebno je da on već bude izrečen, konstativ bi podrazumijevao svojevrsno ponavljanje performativa, ali je performativ koji dolazi kao apsolutno prvi u svom prvom pojavljivanju već citiran konstativom, već ponovljen:

To je proces bez početka i kraja koji bez obzira na to u beskraj počinje, ali pri tome nikad ne može početi jer je njegova prva rečenica već sekundarna, već nastavak prve koju opisuje i prije nego što se doista dogodila (...). Uvijek je potrebno iznova započinjati kako bi se konačno stiglo na početak i ponovno izmislilo invenciju. (ibid.: 334)

Ta je struktura u potpunosti analogna Foucaultovom jeziku koji je "podlo svinut nad samog sebe" (Foucault, 1998: 148), koji "unutar sebe nalazi mogućnost vlastite podjele, vlastitog ponavljanja", *Odiseje* kojoj je model *Odiseja*, koja, dakle, kao da počinje prvi put nakon što je *Odiseja* već ispričana, *Tisuću i jedne noći* koja prepričava *Tisuću i jednu noć*. Derrida će pak isti odnos pronaći i analizirajući Blanchotov tekst *La folie du jour* unutar kojeg će pripovjedač na zahtjev liječnika započeti pripovijedati točno onu priču koja je otvorila samo pripovijedanje, ponoviti prve rečenice, sada prvi put: "Je suis ni savant ni ignorant." (Blanchot, 1971: 1) Derrida naglašava: "*Ja* (Blanchotov pripovjedač) predstavlja početak, sam čin počinjanja (...). Od njega (...) se traži da počne i da ponovi, da izloži činjenice." (ibid.: 238)

Premda će Derrida, kao i Foucault, primijetiti kako ovakva struktura destruktivno djeluje na poziciju subjekta (usp. ibid.: 249), za našu je analizu u ovom trenutku važnije naglasiti da ona razbijajući opreku između događaja i ponavljanja unosi nestabilnost u samu strukturu trenutka. Ako je Blanchtova pripovijest, kao i Kafkina, bila "simulakrum pripovijedanja" (ibid.), Derrida će, nadovezujući se na analizu *Fable* naglasiti kako beskonačno

brza oscilacija između performativa i konstativa, između počinjanja i ponavljanja koju možemo uočiti i u *La folie du jour* stvara "simulakrum trenutka" (Derrida, 1986: 14): početak, prvo pojavljivanje književnog teksta čiju jedinstvenost, originalnost i samoidentičnost osigurava institucija, već se predstavlja kao ponavljanje; razlika između događaja teksta i njegovog ponavljanja postaje nerazlučiva, ponavljanje se uvuklo u sam trenutak. Derrida naglašava kako ta nerazlučivost djeluje na temeljnu koncepciju vremena zapadne kulture, kako ona mora "ponovno izmisliti budućnost" (ibid.: 337) te se "protegnuti s one strane prošlog prezenta koji je konstruirao – izmislilo, moramo reći – tehničko-ontološko-antropološko-teološki koncept invencije." (ibid.: 343)

U svom antologijskom eseju "Différance", Derrida će podsjetiti kako "znak predstavlja prisutnost u njenoj odsutnosti" (Derrida, 1982: 8) te je time zapravo uvijek podređen sistemu prisutnosti; znak služi kao svojevrsna "odgođena prisutnost" (ibid.: 9): "Ta struktura pretpostavlja da je znak koji odgađa prisutnost zamisliv samo na *temelju* prisutnosti koju odgađa te *krećući se prema* toj prisutnosti koju pokušava ponovno prisvojiti." (ibid.) Takva shema znaka ne tiče se samo lingvistike i književnosti: "Kadgod smo zaokupljeni govorenim ili pisanim znakom, monetarnim znakom, izbornim predstavničkim sustavom i političkom reprezentacijom, cirkulacija znakova odgađa trenutak u kojem ćemo susresti samu stvar, prisvojiti je, dodirnuti je, vidjeti je, intuirati njenu prisutnost." (ibid.) Uz to moramo primijetiti kako je sprega između sadašnjeg trenutka i prisutnosti apsolutno nužna; Derrida koristi riječ *le présent* koja istovremeno označava prisutnost stvari (*l'étant-présent*), ali i prezent u smislu temporalne oznake: znak se, dakle, ne može misliti osim s obzirom na prisutnost, a ona se, pak, ne može misliti osim s obzirom na nedjeljiv trenutak. Posljednji je, i možda krovni, član ovog lanca svjesni subjekt: "Svijest se nudi misli samo kao samoprisutnost, kao percepcija sebe u prisutnosti." (ibid.: 16) Svi znakovni sustavi – komunikacija, ekonomija politika itd., takoreći cjelokupna ljudska djelatnost - bili bi, dakle, uklopljeni u niz prisutnosti – prisutnost pošiljateljeve i primateljeve svijesti, prisutnost referenta, prisutnost trenutka – koje bi jamčile da "integritet smisla nikad ne bude ugrožen" (Derrida, 1982: 395).

S druge strane, međutim, Derrida naglašava kako je taj sustav iluzoran, kako znak ne upućuje na prezent trenutka i prezentnost stvari ili svijesti; oni se konstituiraju upravo počevši od strukture znaka, strukture odgode i razlike:

Différance omogućava pokret označavanja samo ako je svaki takozvani 'prisutni' element, svaki element koji se pojavljuje na sceni prisutnosti, povezan s nečim drugim što nije on sam, čuvajući tako unutar sebe oznaku prošlog elementa te već

dopuštajući da ga pokvari oznaka odnosa prema budućem elementu, pri čemu ovaj trag nije više povezan s onime što nazivamo budućnošću nego s onime što nazivamo prošlošću te konstituira prezent samim svojim odnosom prema onome što on nije: onome što on apsolutno nije, čak niti prošlost ili budućnost kao modificiran prezent. (ibid.: 13)

Polazeći od saussurijanske koncepcije znaka i jezika, Derrida trenutku prezenta te vremenu kao homogenom nizu prošlih i budućih prezenta unutar kojih bi samoidentična ljudska svijest mogla reflektirati sama o sebi, suprotstavlja prezent kao sintetički element, odnos prošlosti i budućnosti koji nikad nisu jednostavno aktualizirani.

Ako je Pongeova *Fable* na specifičan način dekonstruirala trenutak samoidentičnosti, Derrida će potvrdu svojoj koncepciji prezenta pronaći kod Mallarméa i na tematskoj razini; on gotovo opsesivno citira Mallarméov fragment koji opisuje pantomimu *Pierrot assassin de sa femme*: "tu anticipirajući, ondje se prisjećajući, u prošlosti, u budućnosti: *pod lažnim prividom sadašnjosti*" (Mallarmé, cit. prem. Derrida, 1992: 130). Mallarméov će tekst, međutim, i na strukturnom nivou uvesti nabor u strukturu referencije upućujući istovremeno na apsolutno siromaštvo značenja – materijalnost označitelja te bjelinu stranice – ali i pretjerano bogatstvo polisemije. Kao što sada, međutim, možemo primijetiti, kriza referencije uvijek dovodi do krize prezenta; ako znak u konačnici uvijek upućuje prema prisutnosti unutra trenutka, izigrati strukturu referencije značit će da se izigralo i sâm trenutak, da je prezent postao lažan privid sadašnjosti. Uz to moramo naglasiti da se i u Kafkinom i u Pongeovom i u Blanchotovom i u Mallarméovom tekstu ova destrukcija odvija upravo polazeći od pretpostavljene radikalne samoidentičnosti: tekst sam proglašava vlastiti zakon, opisuje sam sebe, citira vlastiti početak, svodi se na čistu materijalnost dok za njegov jedinstveni identitet jamči institucija književnosti.

S jedne smo se strane, dakle, vratili temeljnom odnosu koji smo pronašli i između književnosti i institucije te književnosti i jezika: zakon institucije koristilo se kako bi se ispitalo temelje zakona, jezična pravila koristilo se kako bi se izbjeglo analitičkim kategorijama, samoidentičnost se postuliralo kako bi se uvelo razliku u sâm trenutak. S druge je strane potrebno uspostaviti određenu paralelu između Derridine i Foucaultove koncepcije rada književnosti na povijesti koja će nas pak vratiti radikalno Drugom. Ako je Foucault inzistirao na tome da sprega između svijesti i homogene povijesti onemogućuje da se budućnost misli ikako osim kao ekstenziju sadašnjosti, Derrida gotovo istu spregu vidi između elemenata prezenta, prisutnosti i reprezentacije. Svaka je teleološka koncepcija povijesti u svom temelju zasnovana na vremenu mišljenom kao homogenom nizanju trenutaka sadašnjosti, koje zatim

samoprisutna svijest sama sebi može reprezentirati unutar vlastitog prezenta: time i prošlost i budućnost, mišljeni počevši od prezenta postaju kao reprezentacije buduće ili prošle prisutnosti, beskonačno dostupni mislećem subjektu. Temeljna je strategija dekonstrukcije, međutim, da pokuša uvesti drugost i heterogenost u "sâm događaj prisutnosti, u prisutnost prezenta" (Derrida, 2002: 99-100), a tu strategiju ona u potpunosti dijeli s književnošću; vratimo se analizi *Fable*:

Sâm trenutak tog fabuloznog ponavljanja može, miješajući slučaj i nužnost, stvoriti novost događaja. Ne samo jedinstvenom invencijom performativa, s obzirom na to da svaki performativ pretpostavlja konvencije i institucionalizirana pravila – nego svijajući ta pravila, s poštovanjem prema samim pravilima, kako bi *dozvolio drugome da dođe ili da najavi svoj dolazak* u otvoru te pukotine. (Derrida, 1992: 340, kurziv A.P.)

Ako je književnost za Foucaulta, izmještajući subjekt iz svake diskurzivno određene pozicije, stvarala pukotinu u sprezi između povijesti i svijesti te time predstavljala stalnu transgresiju ili misao izvanjskosti, za Derridu ona, unoseći niz lomova u sustav prezenta, prisutnosti i reprezentacije, također otvara prostor radikalno drugom te prevrednuje temeljne koncepte povijesti:

Ništa ne može biti 'povjesnije' (od književnosti), ali ta povijesnost može biti promišljena samo ako se stvari promijene, prvenstveno teza ili hipoteza o prezentu – što znači i nekoliko drugih stvari, zar ne? Nema ništa 'revolucionarnije' od te povijesti, ali 'revolucija' će se također morati promijeniti. (ibid.: 42)

Uz to je možda potrebno naglasiti kako Derrida ne inzistira u svojim izvodima o odnosu povijesti, književnosti te povijesti književnosti na jednostavnoj "tradiciji novog", na revolucionarnoj novosti književnog teksta koja bi prekidala vezu sa svakom genealogijom. On sustavno ističe pretpostavku da je književni tekst upravo prostor radikale citatnosti, rekontekstualizacije te razgradnje konteksta (usp. ibid.: 63-64) – procesa koji se oslanjaju na iterabilnost te na prethodeće tekstove. Citirajući, ponavljajući, tekst, međutim, neprekidno postavlja zahtjev za vlastitom autentičnošću. U slučaju Mallarméa, taj pokret polazi od djevičanske stranice kako bi završio beskonačnim nizom knjižica:

Postoji pisanje bez knjige unutar kojeg svaki put, u svakom trenutku, označavajući vršak bez prošlosti prelazi djevičanskom stranicom; ali također postoji, *simultano*, beskonačan broj knjižica koje zatvaraju druge knjižice te se smještaju unutra njih,

koje mogu nastati samo presađivanjem, uzorkovanjem, citiranjem, epigramima, referencama itd. (ibid.: 177)

Kod Joycea možemo pratiti zrcalno simetričan pomak. S jedne strane on unutar *Uliksa* sažima sve jezike, povijest, pisanje, enciklopediju kulture, znanosti, osjećaja (usp. ibid.: 291) te nudi "totalnu sumu totalne sume" (ibid.). *Uliks* je, dakle, svojevrsna monstruoza sinteza, apsolutan kontekst u koji su već presađene sve knjižice. S druge strane, Derrida kao protupol toj totalizacijskoj težnji ističe stratešku važnost riječi da unutar Joyceovog romana, riječi kojom započinje i završava monolog Molly Bloom. Da je, pak, specifična riječ: s jedne strane ona "ne označava ništa, nema referencije izvan označavanja" (ibid.: 297-298); s druge strane da ponovno otvara totalni kontekst, da uvijek dolazi kao odgovor te traži daljnju afirmaciju: "Molly kaže *da*, sjeća se *da*, *da* koje izgovara svojim očima kako bi tražila *da* itd. (...) *Da* uvijek upućuje na obraćanje drugom" (ibid.: 298-299)

Književni tekst u konačnici svoju singularnost duguje upravo kontradikcijama među navedenim elementima: Mallarmé doseže djevičansku bjelinu stranice jedino ako se zatvori u beskonačan niz knjižica; Joyce je već citirao sve, iscrpio kontekst, uklopio u svoje romane sve knjige (usp. ibid.: 265, 281), ali je istovremeno, oslanjajući se na specifičnost riječi da, diskretno razgradio taj kontekst, otvorio ga novoj afirmaciji te se otvorio čistom označavanju bez referencije. U Derridinoj koncepciji povijesti književnosti ne radi se, dakle, o jednostavnom nizu lomova i apsolutno jedinstvenih tekstova; radi se o sustavnoj razgradnji opreke jedinstvenosti i ponavljanja, o autentičnosti koju traži institucija kao citatu, o neodlučivosti između iterabilnosti i singularnosti, bjeline stranice i niza knjižica:

Snaga jezika (...) jest u tome da jedinstvenu oznaku učini ponovljivom, iterabilnom, kao oznaku. Ona se počinje razlikovati sama od sebe dovoljno da postane egzemplarna te time uključi u sebe određenu općenitost. Ta je ekonomija egzemplarne iterabilnosti sama formalizirajuća. Ona također formalizira i kondenzira povijest. Joyceov je tekst kondenzacija povijesti koju se jedva daje ograničiti. Ali ta kondenzacija povijesti, jezika, enciklopedije, ostaje neodvojiva od *apsolutno* jedinstvenog događaja, *apsolutno* jedinstvenog potpisa te stoga i datuma (...), autobiografske inskripcije. (ibid.: 43)

Heterogenost koju književni tekst unosi u trenutak neodvojiva je, dakle, od njegove vlastite heterogenosti, od pretvaranja citata u jedinstvenu izvedbu i jedinstvene izvedbe u citat. Koristeći se i dalje Derridinim vokabularom, mogli bismo reći kako književni tekst singularnost kontaminira iterabilnošću istovremeno iterabilnost kontaminirajući singularnošću

te da ta igra ima dvostruke reperkusije: s jedne strane ona svaki tekst navodi da postane institucija za sebe te time izađe izvan polja književnosti, istovremeno ga uvijek otvarajući tragovima budućih i prošlih tekstova; s druge strane ona i opću povijest uvlači u svoju formalizaciju te destabilizira sve kulturalne sisteme koji se žele utemeljiti na jedinstvenom trenutku i događaju ili jednostavnom kruženju znaka: suverenitet institucije, zakon, ali i svjedočanstvo kako ga Derrida analizira unutar Blanchotovog *L'instant de ma mort* ili logiku ekonomije čiji lom predstavlja *La fausse monnaie*.

Ako su nas Derridini izvodi o instituciji, jeziku i povijesti književnosti vratili problemu od kojeg smo i započeli – problemu singularnosti i iterabilnosti – sada možemo formulirati i određen odgovor na njega: gotovo bismo mogli reći kako postoje dvije singularnosti – s jedne strane postoji singularnost sankcionirana institucijom, bilo kao performativ, bilo kao jedinstveno djelo; s druge strane postoji singularnost samog književnog teksta koja, uvijek na različit način, izigrava pravila sankcionirane singularnosti te njena igra, u svojoj krajnjoj konzekvenci, ima eksplozivan učinak na temeljne pretpostavke zapadne kulture.

V Zaključak

Pokušamo li sada sintetizirati rezultate ponuđene analize, možemo primijetiti dva niza odnosa: odnose divergencije i odnose konvergencije. Konvergencija od koje smo započeli analizu – pretpostavka da književnost nastaje u precizno odredivom povijesnom trenutku – vodila je kod Derride, Rancièrea i Foucaulta do različitih skupova problema. Rancière je u središte svoje analize postavio odnos umjetnosti i metadiskursa o umjetnosti, on je kao presudne elemente odredio žanrovski sustav, preskriptivnu poetiku te specifičan aristoteijanski mišljen sustav *mimesis* da bi zatim pratio njihov raspad te iz tog raspada izvukao svojevrstne krajnje konzekvence: umjetnost, metadiskurs o umjetnosti, percepcija te politička organizacija unutra njegovog su sistema tvorili čvrst sklop međuovisnih elemenata bez nadređenog člana te je modifikacija jednog od njih imala radikalne posljedice za cjelokupnu organizaciju niza – estetska je revolucija implicirala jezičnu, znanstvenu, ali i političku revoluciju. Foucault je u središte svoje analize postavio "procedure kontrole, selekcije, reorganizacije i distribucije diskursa" (Foucault, 1994: 116) te je pokušavao odrediti, s jedne strane, kako one oblikuju subjekt, epistemu, povijest itd., te, s druge strane, na koji im način književnost sustavno izmiče pretvarajući red u žamor. Derrida je pak polazeći od vlastitog skupa normi – institucije, performativa, zakona itd. – pokušao pokazati kako književnost sustavno destabilizira čitav

zapadni sustav suvereniteta, nasljeđivanja i legitimnosti koji uvijek strukturno ovisi o postuliranom ali nedostižnom trenutku čiste samoprisutnosti.

Kao što vidimo, Derrida, Foucault i Rancière su, polazeći od književne revolucije, analizirali bitno različite skupove problema unatoč ponekad sličnoj retorici. Ako, međutim, razmotrimo temeljne odnose koje je njihova analiza uspostavila, nailazimo na gotovo potpuno poklapanje: kod sva tri teoretičara postoji skup normi – poetički i estetski režim, poredak diskursa i epistema, institucija i zakon – te se književnost pojavljuje kao fenomen ovisan o tim normama. Istovremeno ona, međutim, inkorporira navedene norme te ih unutra jedinstvene izvedbe teksta dovodi u svojevrstan nemoguć položaj, koristi paradokse koje one same generiraju kako bi izazvala kratki spoj. Književnost je stoga uvijek mišljena kao svojevrсна heterotopija, kao pokušaj da se stvori iskaz koji ne bi smio moći postojati unutar pravila dane kulture, ali koji se istovremeno od tih pravila nikad ne može u potpunosti emancipirati. Uz to taj proces, kod svakog teoretičara na različit način, modificira strukturu jezične referencije – ili kao indiferentnost stila i jezik-tijelo, ili kao citatnost i autoreferenciju, ili kao performativ i konstativ – te destabilizira dominantne koncepcije povijesti – povijest postaje ovisna o hermeneutici koju uspostavlja književni tekst, veza između povijesti i subjekta se slama te samo vrijeme postaje heterogeno.

S jedne strane, dakle, u radu Rancièrea, Derride i Foucaulta doista možemo pratiti niz konvergencija: književnost je za svu trojicu fenomen koji povijest, jezik i norme dovodi u krizu; ona je uvijek nemoguć iskaz koji ocrta granicu dane kulture te u nju uvodi heterogenost. Istovremeno je, međutim, bitno naglasiti kako se procesi koji uvjetuju da se književnost pojavi te koje ona zatim koristi kako bi uspostavila paradoksalan jezik, povijesnost i institucionalnost u velikoj mjeri razlikuju kod Foucaulta, Derride i Rancièrea.

Time dolazimo do potencijalne svrhe ovakve analize. Možda bi, naime, bilo moguće sanjati o nekoj vrsti analitičkog "supermodela": modela koji bi kombinirao pretpostavke sva tri teoretičara, koji bi dominantnu kulturu definirao i kao skup estetsko-političkih normi, i kao specifičan poredak diskursa, i kao metafizički sistem koji omogućuje da se pojave institucija i zakon, te bi zatim mogao odrediti do koje su mjere ti faktori međuovisni i komplementarni te do koje mjere već sami, unutar niza kompleksnih odnosa, generiraju kontradikcije. U trenutku kad bi kontekst na taj način bio vrlo iscrpno definiran, bilo bi moguće promatrati kako na sve njegove komponente djeluje književni tekst, koji element teksta djeluje na koji element konteksta, kako ti elementi zatim modificiraju cjelokupnu strukturu kako teksta tako i konteksta, imaju li određeni postupci višestruku vrijednost (*mise en abyme*, kao što smo vidjeli za Foucaulta osporava poziciju subjektu, a za Derridu razara trenutak) itd.

Čak i ako bi se pokazalo da takav model i sam ostaje svojevrsna heterotopija, da se njegovim zahtjevima ne može udovoljiti, da se među njegovim elementima ne može uspostaviti jasne veze ili da se on raspada u niz kontradikcija, paralelna analiza Rancièreove, Foucaultove i Derridine koncepcije rođenja književnosti može služiti kao podsjetnik na nekoliko važnih teza. Ona podsjeća na to da se odnos književnosti, jezika, povijesti i politike mora misliti dinamički. Svaki od navedenih elemenata uvijek djeluje na sve ostale, modifikacija jednog modificira sve, među njima se ne može uspostaviti skladnu hijerarhiju. Mogli bismo reći kako sva tri teoretičara teoriju odraza na različitim nivoima – jezik kao odraz misli, stvarnosti i percepcije, književnost kao odraz povijesne, socijalne ili političke situacije, politika kao odraz ekonomije ili materijalne stvarnosti, povijest kao ogledalo ljudskog razuma i svijesti – zamjenjuju derridijanski mišljenim *mise en abymeom*: procesom unutra kojeg naizgled najmanji član hijerarhije uvijek može obuhvatiti naizgled najveći; unutar kojeg književnost obuhvaća i modificira povijest u istoj mjeri u kojoj povijest modificira književnost; unutar kojeg jezik definira percepciju u istoj mjeri u kojoj percepcija definira jezik; unutar kojeg tekst obuhvaća zakon koji ga štiti, a politika je neodvojiva od utjecaja određenog "reći sve". Premda je takva koncepcija donekle neugodna jer onemogućava da se uspostavi bilo kakva pregledna, jednostavna struktura uzroka i posljedica, ona, nudeći niz minuciozno provedenih analiza, podsjeća na to da se književnost ne može jednostavno privesti povijesti ili politici, da povijesno ili političko promišljanje književnosti uvijek mora ponovno promisliti politiku i povijest s obzirom na utjecaj koji na njih vrši književni tekst.

VI Bibliografija:

1. Balzac, Honoré de (1931) *Le curé de village*. Pariz: Nelson.
2. Blanchot, Maurice (1973) *La folie du jour*. Saint-Clémentin-de-Rivière: Fata Morgana.
3. Borges, Jorge Louis (1985) *Sabrana djela, 1944-1952*. Albert Goldstein (ur.). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
4. Derrida, Jacques (1982) *Margins of Philosophy*. Alan Bass (prev.). Chicago: The University of Chicago Press.
5. Derrida, Jacques (1986) "Declarations of Independence". *New Political Science*, br. 15, str. 7-17.
6. Derrida, Jacques (1991) *Donner le temps*. Pariz: Galilée.
7. Derrida, Jacques (1992) *Acts of Literature*. Derek Attridge (ur.). New York, London: Routledge.
8. Derrida, Jacques (2002) *Sablasti Marxa*. Srđan Rahelić (prev.). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
9. Derrida, Jacques (2011) *De la grammatologie*. Pariz: Les Éditions de minuit.
10. Foucault, Michel (1969) *L'Archeologie du savoir*. Pariz: Gallimard.
11. Foucault, Michel (1971) *Riječi i stvari*. Nikola Kovač (prev.). Beograd: Nolit.
12. Foucault, Michel (1991) *Remarks on Marx*. James Goldstein i James Cascaito (prev.). New York: Semiotext(e).
13. Foucault, Michel (1994) *Znanje i moć*. Rade Kalanj (ur.). Zagreb: Globus.
14. Foucault, Michel (1998) *Aesthetics, Method and Epistemology*. Paul Rabinow (ur.), Robert Hurley (prev.). New York: New Press.
15. Foucault, Michel (2015) *Što je autor?*. Nataša Medved (prev.). Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
16. Rancière, Jacques (2004) *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Charlotte Mandell (prev.). Stanford: Stanford University Press.
17. Rancière, Jacques (2008) *Politika književnosti*. Marko Drča et. alt. (prev.). Novi Sad: Adresa.
18. Rancière, Jacques (2011) *Mute Speech: Literature, Critical Theory and Politics*. James Swenson (prev.). New York: Columbia University Press.
19. Rancière, Jacques (2013) *Sudbina slika/Podela čulnog*. Olja Petronić (prev.). Beograd: Centar za medije i komunikacije.