

JELA SABLJIĆ VUJICA

**KRITIKA TIJELA I TIJELO KRITIKE
DEKONSTRUKCIJA EPOHALNOGA DISKURSA
U LIKU LUCIJE STIPANČIĆ**

Jela Sabljic Vujica
Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru
Maticе hrvatske b.b.
BiH 88000 Mostar
jelena.sabljicvujica@ff.sum.ba

UDK: 821.163.42.09Novak,V.
Prethodno priopćenje
Ur.: 2020-4-30

Svaka ozbiljna rasprava o prozi Vjenceslava Novaka uzima činjenicu nemogućnosti njezina smještanja u unaprijed zadani diskurzivni okvir kao normu. Od Frangeša do Nemeca, književna će kritika i teorija u Novakovim djelima s pravom uočavati elemente koji istovremeno potvrđuju i potiru nazore epohe. Ovaj će se rad, na primjeru ambivalentnoga tretmana lika Lucije Stipančić u romanu *Posljednji Stipančići*, baviti analizom upravo tih elemenata. Nema sumnje kako se kroz Lucijin lik prelamaju proturječni individualni i društveni motivi. Ono što izaziva pozornost jest točka prijeloma: kritika postaje moguća tek u trenutku kada njezina realizacija više nije moguća.

Koristeći epistemološke uvide Foucaulta, Bachelarda i nazore performativne feminističke kritike (Butler), ali i Novakove estetske preokupacije (*Čemu se uči teorija glazbe*), u radu će se pokušati odgovoriti na pitanje u kojoj je mjeri moguće govoriti o umjetnički svjesnom činu subvertiranja epohalnoga jezika, a u kojoj je mjeri riječ tek o simptomatičnim ideološkim i diskurzivnim impulsima inherentno nazočnima u svakom jezičnom iskazu.

Ključne riječi: epistemologija, kritika, Lucija Stipančić, tjelesnost, Vjenceslav Novak

Uvod

Odgovor na pitanje podrijetla i pripadnosti konkretnoga umjetničkoga djela odavno prerasta prosudbeni autoritet jedne privilegirane i isključive estetske sfere. Već će Dilthey u *Izgradnji povijesnog svijeta u duhovnim znanostima* govoriti o *životnom obzoru* u kojem je "čitava kultura jednog perioda usredsređena na samu sebe"¹ i "u kojoj ljudi jednoga doba žive prema

¹ W. DILTHEY, 1980, 239.

mišljenju, osećanju i htenju toga doba".² Umjetničko djelo postaje *diskurs*, pasivno agresivna kulturna činjenica čiji se značenjski sastav može analizirati, a onda i smjestiti, unutar određene epohe. S druge strane, ono postaje povijesna činjenica, stalno upućena na prethodne životne obzore iz kojih crpi iskustvo za različite egzistencijalne modalitete. Dvostruko uvjetovan,³ umjetnički diskurs ipak nalazi svoju univerzalnost, i to u predodžbi povijesnoga kontinuiteta: u sebi samome on nalazi opazajnu i doživljajnu snagu, a u pogledu unatrag nalazi kritičku i prosudbenu snagu. Tako se u konačnici njegovo podrijetlo i pripadnost određuju kao sustav uzročno-posljedičnih veza. U međuvremenu je predodžba povijesnoga kontinuiteta dokinuta, i samim time, sustav uzročno- posljedičnih veza koji određuju pripadnost i podrijetlo diskursa. Tendencija se izokreće, tvrdi Adorno u *Negativnoj dijalektici*, sistemski pritisak postaje toliko jak da je iz njega nemoguće razlučiti bilo kakav kauzalni karakter: "Konačno postoji tolika mjera sistema – društvena natuknica za to je integracija – da je zbog univerzalne ovisnosti svih momenata o svima, govorenje o kauzalnosti zastarjelo; potraga za time što bi unutar nekog monolitnog društva moglo smatrati uzrokom, jest uzaludna ... Kauzalnost se tako reći povukla u totalnost; unutar sustava totalnosti ona se kao nešto razlikovano gubi."⁴ Adornova je dijagnoza značajna iz najmanje dva razloga: ona je, naime, ujedno i kritika i priznanje postmodernoga stanja.⁵ Diskontinuitet postaje jedina mjera kauzaliteta, a diskurs zastaje u sinkronijskom vakuumu. Diltajevski životni obzor postaje epistemološka formacija, nerazmršiva mreža kodova koji epohu opskrbljuju dovoljnom količinom informacija o vlastitoj postojanosti.⁶ U takvim je okolnostima bespotrebno govoriti o diskurzivnoj pripadnosti. Diskurs je epohalan sve dok uvjerljivo proizvodi epohalnu epistemu, a njegova je performativnost jedini jamac autentičnosti. Drugim riječima, diskurs *pripada* određenom razdoblju samo pod uvjetom da je njegov jezik već uobličen, štoviše, bez te uobličenosti, on i nema prilike za

² Ibid.

³ Za Diltheya je za dvostrukost osnovno načelo svake diskurzivnosti. U drugoj studiji *Uvoda o duhovnim znanostima* on će izložiti strukturu predmetnoga razumijevanja kao dvostruke ovojnice oko čina opažanja i doživljavanja: "Dvostranost je određena time što je sud s jedne strane zasnovan u datome, dok sa druge strane, on eksplicira to što je u datome sadržano samo implicitno, samo kao nešto nedokučivo." (Ibid., 190)

⁴ T. ADORNO, 1979, 222.

⁵ O paradoksalnoj strukturi Adornove kritike više u: J. HABERMAS, 1988, 104–116.

⁶ O epistemološkim formacijama i sinkronijskom imperativu postoji opsežna literatura, o njima pišu i zastupnici i kritičari postmoderne, od Foucaulta i Bachelarda do Schmidta i Habermasa. O tome više u: G. BACHELARD, 2002; M. FOUCAULT, 1972; J. HABERMAS, 1988; B. SCHMIDT, 1988.

konkretizaciju. Epoha stvara i modelira diskurs u stalnim i zamršenim procesima posredovanja, ali mu ujedno pruža iluziju stvaralačke samostalnosti jer se jedino kroz njega, i u njemu, može otjeloviti. Diskurs je medij postmodernog stanja.⁷ Upravo se na tom mjestu stvaraju proturječja koja se ne mogu primiriti pojmom performativnosti. S obzirom na to da se utjelovljuje u diskursu, postmoderna epoha mora stalno poništavati materijalni kontekst diskurzivne proizvodnje kako bi što učinkovitije nametnula tekstualnu narav vladajuće episteme. Tek će u svevlasti teksta postmoderna doseći stanje epistemološke uvjerljivosti.⁸

Takav ustroj nameće sljedeće pitanje: ako je sve tekst, ako se sve upisuje i nad-opisuje, je li onda uopće moguća kritika? Radi se o dvostruko problematičnom konceptu. S jedne strane, kritika uvijek i svugdje djeluje kao kontekst, inače nije kritika - čak i kada dubinski pristupa tekstu, ona ga mora uspoređivati s drugim tekstovima, mora zaći *iza* teksta. Kritika, dakle, podrazumijeva razmak koji performativna praksa ne dopušta. S druge strane, i diskurs uvijek i svugdje djeluje kao kontekst, inače nije diskurs. Nema diskursa bez kritike i nema kritike bez diskursa, riječ je tek o kvalitativno različitim fazama stvaranja. Max Bense u svojoj *Estetici* piše: "Unutar kritike neprestano se ostvaruje osebujno nastavljanje umjetničkog djela u estetiku i metafiziku, to jest, recepcija tematike njezina bitka. Odnos prema kritici pojavljuje se u prvoj fazi umjetničkog djela, dakle, u toku nastajanja, u mediju eksperimenta. Umjetničko djelo u načelu nastaje eksperimentalno i u eksperimentu zadržava varijaciju mogućnosti koje obilježavaju njegov modus, a kritičar ih svjesno ubacuje u igru."⁹ Ovo pitanje nameće još dva, međusobno povezana, pitanja: kako se, naime, u kontekstu sveobuhvatnosti, mnoštvenosti, heteronomnosti postmodernoga stanja *utjelovljuje* kritika? Ima li ona svoje tijelo unutar tjelesnosti svijeta ili implicira odvojenost od svijeta, i samim time, jednu čisto nematerijalnu egzistenciju? Naposljetku, ima li kritika subverzivni naboj koji prijeti prevrednovanjem postojećeg poretka ili je tek dijagnostički instrument koji služi negativnoj potvrdi jednoga te istog svijeta? Postmoderna teorija izbjegava dati odgovor na ova pitanja, točnije, ona ih obezvrjeđuje smještajući ih u sferu retorike. Za nju, pluralnost svijeta postulira bestemeljnost kritike: bestjelesna u svojoj biti, ona ne dotiče svijet, već ga rezignirano promatra. Tako se kritika bespovratno

⁷ O diskursu kao mediju piše već Heinrich von Kleist u mnogočemu proročkom eseju o marionetskom kazalištu. Usp. H. V. KLEIST, 1972, 22–26. Na istoj se zamršenoj putanji nalazi i zreli Derrida u svojim predavanjima na Kalifornijskom sveučilištu u Riversideu, usp. J. DERRIDA, 2002.

⁸ O performativnosti kao epohalnoj učinkovitosti više u: J.F. LYOTARD, 2005.

⁹ M. BENSE, 1978, 15.

izvrće u retorički instrument, apologiju. Fukoovska moć, lakanovska žudnja, deridijanska aporija, sve su to bestjelesni i bestemeljni pseudokritički pojmovi koji upućuju na nemogućnost prevrata, uzaludnost otpora. Postaje jasno kako je postmoderna apoteoza mnogostrukosti svijeta zapravo apologija neizmjenjivosti svijeta, ovjerena u pojmu performativnosti.

No, promjena se ipak događa. Predmet ovoga rada bit će, postmodernoj teoriji usprkos, ustanoviti kako se ta promjena događa unutar umjetničkoga diskursa kao primjera eksperimentalne i kritičke prakse *par excellence*. Pokazat će se zatim kako ta umjetnička praksa uvijek i svugdje zalazi iza teksta, kako se ovjerava, potvrđuje i, napokon, utjelovljuje u kritici. Konačno, pokazat će se kako je pripadnost i podrijetlo konkretnoga umjetničkoga djela nemoguće odrediti bez kritičkoga udjela u njegovoj eksperimentalnoj praksi. Upravo je postmoderni eklekticism dokaz kako se kategorije pripadnosti i podrijetla, a sukladno time i kritike, gube u diskursu kao Adornova sustavna razlika. Za primjer će se uzeti *Posljednji Stipančići* Vjenceslava Novaka, točnije, problematizirat će se višeznačan tretman lika Lucije Stipančić unutar tijela teksta. Takav je odabir opravdan već na razini književno-teorijske recepcije. Krešimir Nemeć, najkoncizniji tumač Novakova opusa, na više mjesta bilježi osobitost njegove poetike u kojoj se prelamaju realistički, naturalistički i modernistički elementi, "bez vidljivijeg traga utjecaja bilo kojeg stranog pisca, literarne škole ili pravca."¹⁰ Nema sumnje kako osobitost Novakove poetike predstavlja izazov teorijskoj prinudi kategorizacije. Ako epoha modelira diskurs, njegova se osobitost već unaprijed mora svrstati u njezine epistemološke obrasce. Preostaje vidjeti kako se tekst kritički odupire toj prinudi.

Teorijske postavke

Prije nego se pristupi analizi Novakova diskursa, potrebno je detaljnije razmotriti predodžbu povijesnog diskontinuiteta kojom suvremena teorija rješava problem diskurzivne pripadnosti. Foucault se u trećem i najvažnijem poglavlju *Riječi i stvari* pita: "što znači ne moći više misliti određenu misao? Ili uvesti novu misao?"¹¹ Ma koliko je Foucaultovo pitanje uvjerljivo i dalekosežno, osobito u kontekstu njegove arheologije znanja, osobito ako se želi učiniti kakav-takav prijelaz preko obzora diskursa, zapanjuje lakonski karakter odgovora koji slijedi već rečenicu poslije: "Diskontinuitet... vjerojatno počinje erozijom izvana, iz prostora koji je, za misao, s druge strane, ali u kojem misao postoji od

¹⁰ K. NEMEĆ, 2009, 9.

¹¹ M. FOUCAULT, 2002, 56.

samog početka."¹² Foucault će tako, jednim potezom, premostiti razmak između epistemoloških figura.¹³ Promjena počinje izvana i stoga je lišena misaonosti, ona je opna u kojoj svaka epistema počiva prije nego što bude dostupna razumu. Neodređenost Foucaultove argumentacije nije slučajna. Za njega je pitanje promjene kao mjere otpora jednostavno od drugorazredne važnosti. Foucault, naime, upravo strateški negira svaku autentičnost promjene. Ljudski je pogled uvijek i svugdje *namješten*, predodređen epistemološkim obzorom kao vlastitom sudbinom. Kritika postojećega stanja, stoga, nije ništa drugo do znak propadanja diskursa kao vezivnoga tkiva zajednice, procijep u kojem se otkriva namještenost pogleda, ali ne u prostoru emancipacije ili autentičnosti, već u prostoru diskontinuiteta: kratkoročni paradoks, zastoj u diskurzivnoj proizvodnji epohalnoga značenja. Upravo se u tom procijepu nalazi proturječje Foucaultove misli. Epohalni jezik, inače učinkovit i zasićen značenjem, ovdje zastaje, položen u kritici i sumnji. Foucault se ne bavi mnogo ovim trenutkom, on za njega predstavlja tek zastoj, radikalnu i stoga nepojmljivu točku diskontinuiteta. Ionako se, trenutak potom, pogled opet namješta. Elementi koji se u njegovoj epistemologiji opiru postojećem poretku, premda intuitivno, imaju status protu-diskursa, i stoga je njihova subverzivna snaga sasvim autonomna: "Ipak, kroz devetnaesto stoljeće pa do današnjih dana – od Hölderlina i Mallarmeja do Artauda – književnost doseže samostalnu egzistenciju, odvajajući se dubokim rezom od ostalog jezika, uobličujući se u neku vrstu protu-diskursa."¹⁴

Bachelard, s druge strane, uvodi pojam epistemoloških prepreka. Za njega je problem prijelaza u cijelosti interni problem znanja i zahvaća cijelo područje određene diskurzivne formacije. "Ustroj stvarnosti", napisat će u *Oblikovanju*

¹² Ibid., 56.

¹³ U predgovoru engleskog izdanja *Riječi i stvari* Foucault odgovara na kritičke primjedbe o njegovu nijekanju mogućnosti promjene. Za Foucaulta je proces preoblikovanja trostruko problematičan: kao prvo, nastupa iznenada i temeljito čime se dovodi u pitanje mit o kontinuitetu promjena; kao drugo, objektivni manjak ili nedostatak obuhvatnih metodoloških instrumenata dovodi u pitanje mit o kauzalnosti promjena; kao treće, iznimna zgusnutost epistemoloških figura dovodi u pitanje mit o subjektivnosti promjena. (Usp. M. FOUCAULT, 1994, 9–15). Foucault će, uz veća ili manja odstupanja u teorijskom rasporedu figura znanja, zastupati tezu o nemogućnosti autentične, bitne, oslobađajuće promjene. Za njega ona predstavlja nerješivu zagonetku prosvjetiteljskog mita. Od *Arheologije znanja*, kao prvog znaka metodološkog pomicanja od strukturalizma ka poststrukturalizmu, do televizijske debate s Chomskim, Foucault inzistira na sudbinskoj sljepoći svakog emancipatorskoga pothvata. Njihova utopijska intonacija pripada humanističkoj tradiciji koju jednostavno treba nadići novim, oporijim, rigoroznijim jezikom. Umjesto povijesti govorit će se o diskurzivnim formacijama, pravila tih formacija čine "uvjete postojanja ... u danoj diskurzivnoj podjeli." (M. FOUCAULT, 1972, 38)

¹⁴ M. FOUCAULT, 1994, 43–44.

znanstvenog duha, "jest svjetlo koje uvijek i posvud baca sjenu."¹⁵ Na taj se način znanje o stvarima raspolučuje u sebi samome. Premostiti prepreku ili, preciznije, prodrijeti kroz nju, znači "staru misao misliti u terminima nove misli",¹⁶ što opet znači "konstruirati teoriju objektivnog protiv samoga objekta."¹⁷ Ni to objašnjenje nije dovoljno jasno. U naličju Bachelardove epistemologije nazire se mit o objektivnom znanju, bez obzira na to što je dobro prekriven slojevima analitičke i pragmatičke filozofije. Nema otpora jer nema proturječja, točnije, otpor je unaprijed uračunat u konfiguraciju episteme, još točnije: on sâm je figura episteme, jedna od brojnih. Nova misao premašuje staru već u samom pružanju episteme, njezina se invencija nužno pretvara u konvenciju: promjena je tekst koji se iznova dopisuje.

Neodređenost u teorijskom razumijevanju diskontinuiteta ili prijelaza, dakle, predstavlja nužan strateški korak u suvremenom rasporedu figura znanja. Ona je rezultat uvjerenja o prevladanosti svega i svačega, simptom postmodernoga stanja kojeg Lyotard naziva stalnim: "Delo ne može postati moderno ako prvo nije postmoderno. Tako shvaćen postmodernizam nije modernizam na svom kraju nego u stanju nastanka, a to je stanje konstantno."¹⁸ Ono što se stalno nalazi u stanju nastanka ne može biti određeno jer je već prevladano, ne može se opirati jer se već potiskuje u epistemološku figuru, ne može biti kritično jer je već upisano u tekstualnost svijeta. Tu neodređenost svakako treba razlikovati od nejasnoća idealističkoga podrijetla, ali ih je uputno usporediti zbog posljedične sličnosti njihove racionalizacije.

Postoji još jedan razlog za navedenu usporedbu: na taj će se način zaoštriti prijepori oko problema određenja pripadnosti i podrijetla Novakova diskursa. U njegovim se muzikološkim zapisima nalazi sljedeća misao: "Ideju prišapne čovjeku anđeo."¹⁹ Novakovi radovi iz glazbene teorije i pedagogije²⁰ važni su jer

¹⁵ G. BACHELARD, 2002, 24.

¹⁶ Ibid., 248.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ J. F. LYOTARD, 1995, 21.

¹⁹ V. NOVAK, 2005, 9.

²⁰ O značaju Novakovih glazbenoteorijskih radova tek se počinje govoriti. Za Tihomira Petrovića nema dvojbe kako je u "stručnom i koncepcijskom" smislu riječ o "prvim originalnim radovima" iz područja glazbene teorije u Hrvatskoj (usp. T. PETROVIĆ, 2005, 6). Sanja Majer-Bobetko nalazi u Novakovim radovima i još jednu dimenziju, onu sustavnu: "od glazbene kritike preko teorije, pedagogije, metodike, organologije i estetike glazbe, do glazbene historiografije" Novak razotkriva "široku paletu svojih profesionalnih zanimanja" što autora čini "vodećim glazbenim piscem s prijeloma 19. i 20. stoljeća." (S. MAJER-BOBETKO, 2019, br. 3.) Osim toga, Novakova nikad objavljena *Povijest glazbe* "unatoč (pre)brojnim nepreciznostima opetovano

predstavljaju gotovo jedini dokaz o autorovim poetičkim stavovima. Navedena misao je zapravo Haydnov citat, ali nedvojbeno upućuje na nejasnoću kojom idealistička doktrina obavlja stvaralački čin. Ideju, impuls, iskru stvaranja dobivamo odnekud izvana, iz nepristupačnih i nedokučivih regija spekulacije. Novak nastavlja: "ostvarenje te ideje podaje iskustvo, to jest znanost. Iskustvo je znanje, koje kaplju po kaplju sabire vrijeme i slaže ga u knjige."²¹ To je već epistemološka misao. Iskustvo ne samo da otjelovljuje ideju, već je i čini razumljivom, podešenoj potrebama i nazorima vremena. Drugim riječima, iskustvo privodi i sabire, "kaplju po kaplju", i naposljetku *pretvara* ideju u epohalni diskurs. Tim se činom pretvorbe Novakov diskurs rascjepkuje. S jedne strane, on se nedvojbeno i odlučno odmiče od romantičarske diskurzivne prakse: za romantičare jezik nadahnuća nije moguće prevesti.²² No, s druge strane, Novakov diskurs ostaje bitno neodređen. Iskustvo ne predstavlja jednu konkretnu ideju stvarnosti i svijeta, Novak će tu ideju tek prevesti u mediju koji nikako nije oblikovan u stvarnosti.

U svakom slučaju, ostaje nerazriješeno u kojim je uvjetima moguće misliti novu misao. Ako su predodžbu anđela u međuvremenu smijenili tehnički rigorozniji pojmovi, to ne znači da se aporičnost samoga procesa može ili čak mora previdjeti. Novakov šapat odozgo, Foucaultova erozija izvana, Bachelardov govor iz pukotina i sjena, svi oni ostaju znakovito nijemi pred prizorima koji proturječe zadanom poretku stvari. Ipak, oni se odvijaju usprkos strateški podešenoj neodređenosti.

Analiza diskursa Posljednjih Stipančića

Rascijepjenost spomenuta u prethodnom poglavlju mora se uključiti u raspravu o pitanju podrijetla i pripadnosti Novakova umjetničkoga diskursa. Pritom se neće govoriti o djelatnim poveznicama umjetnika i njegova doba, o tome su kritika i književna povijest izrekli svoj sud. Krešimir Nemeč s pravom uočava kako je Novakov izraz u najvećoj mogućoj mjeri lišen sentimentalnih

otkriva golemi i nedovoljno istican muzikološki potencijal svoga autora." (S. MAJER-BOBETKO, 1993./1994., 40/41, 3–4)

²¹ V. NOVAK, 2005, 9.

²² U Shelleyjevoj *Obrani pjesništva* stoji: "... kad stvaranje započne, nadahnuće je već pri zalasku, i najznamenitije pjesništvo ikad prenijeto svijetu zacijelo je slaba sjenka izvorne pjesnikove zamisli." (P. B. SHELLEY, 2014, 64) Romantička metafizika i njezini agonizirajući motivi ne podnose predodžbu svjetovnog iskustva. Ono se u njezinim rukama rasplinjuje u sjenku. Od Chateaubriandove *Atale* do Keatsove grčke urne pogled se uporno odvrća od svijeta. Iskustvo je nedostojno ideje.

sižea kojima je provizorni termin "hrvatska realistička književnost" zahvaćen cijelim svojim obujmom.²³ Umjesto toga, govorit će se o uvjetima u kojima je uopće moguća artikulacija izraza, i što je još važnije, pokušat će se uvidjeti koliko je ta artikulacija proturječna u odnosu na uvjete koji je omogućuju: je li ovdje riječ tek o pukom refleksu podvrgavanja ili se ipak može govoriti o otporu.

Novakov opus, kako je rečeno, sadrži elemente koji odstupaju jedni od drugih i nesumnjivo upućuju na zaključak o razvojnom procesu složenoga stvaralačkog čina, no oni istovremeno svjedoče o nazočnosti kritičke prakse u mediju umjetničkoga eksperimenta. Promjena o kojoj je ovdje riječ jest diskontinuitet u kontinuitetu, ali ne kao proizvodni zastoj, trenutačna smetnja, epistemološki jaz ili kriza, već kao proizvodni alteritet: samo utjelovljenje prevrata. Kritika utoliko nije bez tijela: upravo je promjena tijelo kritike. Diskurs se mijenja, razvija, opire ustaljenom poretku, već u sebi samome. *Posljednji Stipančići* su, nesumnjivo, jedan takav primjer. To je, s jedne strane, kako tvrdi Nemeč, najbolji roman hrvatskog realizma.²⁴ Već njegov podnaslov,²⁵ piše Nemeč, "upućuje da je posrijedi žanr *obiteljsko - genealoškog romana*, no on je istodobno i kombinacija psihološkoga i socijalnoga romana: agonija plemstva analizira se iznošenjem intimnih biografija članova senjske patricijske obitelji Stipančić."²⁶ Ne može se poreći nazočnost biografskih, psiholoških i socijalnih elemenata u Novakovu romanu. Svi su oni utisnuti u cjelinu koja se može razumjeti kao prostor realnosti, točnije: kao iskustvo koje sabire i sažima samu ideju realnosti. Na taj se način, kako primjećuje Šicel, epohalni diskurs prepoznaje u sebi samome: "*Posljednji Stipančići* doista su roman u kojem nema ničeg bespotrebnog: ni ispraznog sentimentaliziranja, ni nemogućih fikcionalnih zapleta, ni podilaženja čitatelju jeftinim pseudoromantičnim efektima ili trivijalnim zapletima. Sve je gruba stvarnost, faktografija."²⁷ S druge strane, besprijekorno sročena struktura romana očito oponira polimorfnim nazorima epohe koja je tada na vlasti. Realistička forma buja poput života, dok je ovdje vitalistički nagon suspregnut za volju nečeg puno snažnijeg, nečeg što odolijeva složenoj fiziologiji stvarnosti. Dubravko Jelčić primjećuje: "Početi roman njegovim završetkom, otvoriti ga prizorima kojima se romaneskna radnja zapravo završava, a onda, gotovo

²³ "Za razliku od Kovačića, Kumičića pa i Gjalskoga, Novak kao pisac nije bio osobito sklon »romantičkim maglama«, igri mašte, stvaranju bizarnih zapleta i izvještačenih fabularnih konstrukcija." (K. NEMEC, 2009, 6)

²⁴ Usp. K. NEMEC, 2009, 15.

²⁵ "Povijest jedne patricijske obitelji" (op.a.)

²⁶ K. NEMEC, 2009, 15.

²⁷ M. ŠICEL, 2005, 206.

nepримjetno, sredinom trećeg poglavlja prevesti priču na njezin početak, pri čemu se čitatelj ne upozorava na to a on to ipak odmah shvaća, to ne znači samo vladati građom nego i vladati formom."²⁸ Utoliko se Novak čini bližim Flaubertu, no Balzacu.²⁹ Prva tri poglavlja, vremenski i sintaktički zgusnuta i dramatična u intonaciji, uvode u središnji razvedeni dio romana kao glazbena uvertira, da bi se u finalu, izvedenom u smirenijem tempu, otkrili kao lajtmotiv koji svojim intenzitetom natkriljuje ostale motive. Takav ustroj u sebi sadrži prevratnički naboj. Svi su elementi, dakle, nazočni: i biografski i psihološki i socijalni, ali su raspoređeni tako da se opiru ustaljenom poretku - kronika propadanja tako postaje drama propadanja. Ako je kronologija, sa svojim obaveznim biološkim i objektivističkim referencama rasta i propadanja, pogonsko načelo realizma, onda je formalna zaokruženost *Posljednjih Stipančića*, gdje se početak i kraj dodiruju, načelo epohe koja tek treba dobiti svoje ime. Osim toga, realizam ne priznaje dihotomiju privatnoga i javnoga, jedno proizlazi iz drugoga posve kauzalistički. Stanari pansiona gospođe Vauquer govore i čine samo ono što moraju, ništa manje, ništa više. Njihove su misli, misli epohe, i zato se Balzacovi prizori iz privatnoga života sudbinski nadovezuju na prizore iz pariškoga ili političkog života. Analizirajući početne rečenice *Oca Goriota* Auerbach primjećuje: "U cjelokupnom opusu, kao i u ovom odlomku, Balzac osjeća *milieux*, u svim svojim pojavnostima, kao organsku, štoviše, demonsku cjelinu, tražeći načine kako taj osjećaj otkriti čitatelju ... za njega svaki milje postaje moralna i tjelesna atmosfera koja oploduje krajolik."³⁰ Balzacov »atmosferski realizam«³², dakle, jednakom snagom upija i privatni i javni jezik, oni su u isto vrijeme "i dijelom i rezultatom atmosfere"³³ koja njegove protagoniste pretvara u društvene životinje.³³ Snaga

²⁸ D. JELČIĆ, 1996, 35.

²⁹ Tvrđnju, dakako, treba uzeti uvjetno, baš kao što Frangeš tvrđnju o "minijaturnom hrvatskom Balzacu" uzima uvjetno. Frangešova argumentacija tiče se prije svega sadržajnog sklopa: "Dovoljno je sjetiti se skupine Balzacovih romana koji prikazuju 'prizore iz provincijskog života. Teški, sumorni počeci Balzacovih 'provincijskih' romana u kojima se živi zatvoreno i povučeno, u kojima trunu mlada bića željna života, u kojima se gase izmučene, pretežno ženske egzistencije; proslovi romana koji od prvoga 'takta' najavljuju tragedije sakrivene iza visokih zidova i neprijazno zakračunatih vrata; sve to, i mnoge druge pojedinosti, govori o legitimnosti analogije." (I. FRANGEŠ, 1996, 13)

³⁰ E. AUERBACH, 1953, 473.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ U svojevrsnom prologu *Ljudske komedije* nazvanom *Avant-propos* (1842.) Balzac, uz dozu suspregnute ironije, razvija tezu o analogiji biologije i društva. Ta će teza činiti osnovni uzorak njegova atmosferskog realizma. O tome više u: A. GALPIN, 1943, 16/3, 213–222.

Posljednjih Stipančića, s druge strane, počiva upravo na dihotomiji privatnoga i javnoga. Minuciozno opisani detalji patricijskoga obilja i suptilno umetnuti dokumenti uspona i pada jednoga *homo politicusa* u izravnom su sukobu s tek naznačenim, grozničavim iskustvom privatnoga. Ono Bachelardovo svjetlo zbiljskoga jezika i ona tama privatnoga jezika ovdje stoje usporedno, ali ne kako bi se zrcalili jedno u drugome, već kako bi se sukobili.³⁴ Privatni jezik ovdje traži svoja prava, štoviše: on se opire zbilji zato što su mu ta prava uskraćena. On, dakle, ne potvrđuje zbilju, već joj proturječi. No to nikako ne znači da je taj otpor i tu kritiku nemoguće utjeloviti. Činjenica da privatni jezik u *Posljednjim Stipančićima* proturječi javnom jeziku ne znači da je on protivan zbilji.

Analiza lika Lucije Stipančić

Svi su likovi *Posljednjih Stipančića* izvrsno psihološki profilirani, s pravom tvrdi Nemeč, no, "iznad svih strši magistralni lik Lucije Stipančić, najprodubljeniji i najsloženiji ženski lik čitave hrvatske književnosti 19. stoljeća."³⁵ Ta je produbljenost nedvojbeno kritička oznaka. Slojeviti mehanizmi psihološkog profiliranja svjedoče o borbi unutar diskurzivne obrade. Psihičko raslojavanje književnoga lika rezultat je, s jedne strane, kritičkoga razlikovanja posebnih motivacijskih sklopova, a s druge, kritičkoga razmaka spram uopćene slike nutrine. Višeznačnost koja proizlazi iz takvog postupka ne ide u prilog tezi o sveobuhvatnoj neodređenosti i mnoštvenosti teksta, već naprotiv, radi se o sukobu sasvim određenih i kvalitativno različitih jedinica teksta - radi se o kontekstu. Taj sukob i taj kontekst čini ono odsutno središte Novakova romana, i to na barem tri razine.

Već se na prvoj, konceptualnoj ravni, stvari antagoniziraju. U službenoj literaturi postoji tendencija kategoriziranja ženskih likova u hrvatskoj prozi

³⁴ Dihotomija privatnoga i javnoga u *Posljednjim Stipančićima* nije uvijek u sukobu. Jurjeva pisma, cinična u tonu i lakonska u izvedbi, svjedoče o konvergirajućim aspektima privatno – javne identifikacije kakva nalazimo u klasicističkoj literaturi, primjerice u La Bruyereovim *Karakterima* i Moliereovim dramama. S druge strane, Novakova je pripovjedačka strategija u tim trenucima protomodernistička. Jedva primjetnim pomicanjima u fokalizaciji autor istupa iz realistički vrednovane pozicije prikazivača, i utoliko učinkovitije dokumentira moralnu fizionomiju jedne generacije. Evo pasusa koji razornom ekonomijom izraza svjedoči o autorovoj metodološkoj svijesti: "Sav dan zijevam od dosade kao svezano pašče i jedva čekam da se spusti mrak. Ne zaboravi poći Židovu da mi ne bi pravio neprilika. Ako ne bude pošlo milom, pokušaj naviti druge žice: ne zaboravi da sam mu posljednju mjenicu ispunio na tri stotine, a primio na ruku samo dvije. Na tri mjeseca! Tvoj György." (V. NOVAK, 1996, 158) I ovdje je Novak blizak Flaubertu.

³⁵ K. NEMEC, 2005, 17.

IX. stoljeća prema skupnim oznakama roda pa se one uglavnom percipiraju kao fatalne ili fragilne žene.³⁶ Problem takve kategorizacije nije samo u tipskom poopćavanju jedne ionako problematične diskurzivne kategorije (uostalom istu će tendenciju primjenjivati i književni autori), već u apriornom poništavanju kritičkog načela diskursa.³⁷ Tipiziranje književnoga lika, bilo u kritičko teorijskom, bilo u eksperimentalnom mediju, zanemaruje sve one elemente koji prethode poopćavanju, koji stoje neidentični u odnosu na proces identifikacije. Postmoderna će samo radikalizirati taj postupak, ona će samo ono opće diskursa izgnati na rub prepoznatljivosti - u ono *arche*. Tako se u konačnici briše konfrontacijski aspekt diskursa. Najsnažnije stranice Novakova romana svjedoče upravo o borbi koja se odvija između arhetipskih polova. Postoji cijeli niz prizora koji se u Novakovu romanu opiru onome što Helene Moglen naziva skrivenom funkcionalnošću realističkih narativa:³⁸

a) Prizor za obiteljskim stolom: "Kad je Luciji bilo šest godina, dozvoli otac da smije i ona sjediti za obiteljskim stolom. To je bila velika radost za Valpurgu koja bi u povjerljivom razgovoru s Veronikom znala reći: - Bože moj, zašto smo mi ženske na svijetu? Eto, sva briga očeva ide sina, a ova sirotica kao da i nije naše dijete."³⁹

Cijeli je prizor označen napetošću koja narušava familijarni karakter čina. Napetost popušta tek Lucijinim odbijanjem sudjelovanja u pasivno agresivnom ritualu. Odbijanje je prvi stadij otpora.

b) Prizor u sobi *pater familiae*: to je prostor autoritarne privilegiranosti u koji Lucija nerado ulazi. Otac traži vidjeti knjigu koju Lucija čita: "Oči joj gledahu očeve ruke što su nervoznom žurbom okretale listove, a u njezinim plamenim pogledima i zarudjelom licu bilo je gnjeva, gotovo

³⁶ Nemeć razlikuje četiri temeljna tipa: "u impresivnom inventaru ženskih likova hrvatske književnosti 19. stoljeća." To su: kućno anđeo/svetica, fatalna žena, krhka žena i subverzivna žena. (usp. K. NEMEĆ, 2002, 100–109) Za svaku od skupnih oznaka veže se definiran niz posebnih oznaka, od metaforičkih do psiholoških, a svima im je zajednička sklonost stereotipizaciji. Rad Dragana Buzova posvećen je analizi lika fragilne žene u hrvatskoj književnosti. Lik Lucije Stipančić uglavnom se tipski svrstava u tu kategoriju. (usp. D. BUZOV, 1996, 93–105)

³⁷ O tome pišu Kornelija Kuváč - Levačić i Ana Vulelija u radu koji problematizira nansijevski koncept ontološkoga tijela u kontekstu proze hrvatskih spisateljica prve polovice 20. stoljeća. I ovdje je riječ o pluralitetu diskursa, o tijelima zajednice, i samim time, o neodređenosti kao strateškoj oznaci. (usp. K. KUVAČ - LEVAČIĆ - A. VULELIJA, 2017, 173–193)

³⁸ "Na isti način kako realistički narativi čine da sakriju znakove klasne nejednakosti u ime buržuskog subjekta, tako i čine da sakriju, postupkom naturalizacije, znakove rodne nejednakosti." (H. MOGLEN, 2001, 6)

³⁹ V. NOVAK, 1996, 48.

prezira. Knjiga što ju je morala dati ocu nije bila *Povijest francuske revolucije* nego svezak njemačkih novela.⁴⁰ Lucija krišom čita njemačke novele, ali je iskustvo čitanja ne kvari, kako misli njezin otac, već joj pomaže da pronikne u praznu i formulaičnu sentimentalnost kojom su prožeta stanovita ljubavna pisma. Fokus je drugi stadij otpora.

- c) Prizor u spavaćoj sobi: to je prostor podređenosti, njega zauzimaju majka i kćer. Ovdje dominira ispovjedni ton, prikladan *ženskom pismu*.⁴¹ Pritom Valpurga igra ulogu posrednika, a Lucija zatočenika.⁴² U takvoj se podjeli uloga Lucija uči opiranju: "Majko, ne vrijeđajte me i vi! Ni riječi o tom ako me želite imati živu. Ja nemam oca, a ni brata. Da vidite druge kako ih braća miluju, a one se braćom ponose. Kad je pitao za me moj brat? Je li ikada dao povoda te bih osjetila s radošću da imam brata? Ne govorite mi! Još imam vas... i na svijetu već nikoga. Dakle nemojte da izgubim i vas, jer onda me već nema što da veže uz ovaj svijet."⁴³ Revolt je treći stadij otpora.

No jedinice otpora nisu nazočne tek u infrastrukturi Novakova romana. Da bi se aktualizirale, one moraju prerasti u diskurs, što znači da moraju zahvatiti svaku, pa i najudaljeniju točku proznoga ustroja. Samo tako treba cijelu čitati sentimentalnu aferu između Lucije i Alfreda pl. Ručića. Ona je izvana nametnuta makrostrukturi romana i izgleda kao persiflaža; u najboljem slučaju, ona se čini kao žanrovski ustupak realističkom obzoru očekivanja. Ideja sentimentalnoga vezivanja ni u jednom se trenutku ne prevodi u iskustvo, naprotiv: vegetira u međuprostoru romana kao iznuđena slika svijeta. Lucija nagađa o podrijetlu ljubavnih pisama i pritom misli "... u sebi na Alfreda čije ju oči gledaju požudno i žalostivo, pohlepom i zdvojnošću sentimentalnih junaka iz njezinih romana."⁴⁴ Zapanjuje koliko je Lucijina introspekcija daleka i strana tipiziranoj tankočutnosti junakinja realistične proze. Ako je i uronjena u određeni epistemološki ambijent,

⁴⁰ V. NOVAK, 1996, 103.

⁴¹ Ton koji dominira još od markize de Sévigné i njezinih pisama kćeri. Službena kultura isprva može podnijeti ograničen i strogo kontroliran unos rodne diskurzivne energije. Ako pišu, žene pišu pisma, ispovijesti, kičene mudrosti iz budoara. Njihova se literarna vrijednost, kao humanistička i stoga muževna instanca, može legitimirati tek nakon što se identificira njihova rodna pripadnost. O tome više u: P. A. MEYER SPACKS, 1975.

⁴² To je opet tipizirana podjela uloga. U povijesti književnosti, kako usmene, tako i pismene, posrednike gotovo uvijek igraju žene i djeca, a zatočenike gotovo uvijek žene. Takva podjela uloga seže sve do modernističke epohe. Muškarac, naime, traži: on je tragač u viteškom ruhu ili lualica u pjesničkom ruhu. Žena je zatočenik, nju se *zatiče*.

⁴³ V. NOVAK, 1996, 112.

⁴⁴ Ibid., 155.

slika iz Foucaultova pojmovnika, ona iz njega izranja nečuvenom lakoćom. Odmak je četvrti i posljednji stadij otpora. Upravo je odmak pogonski mehanizam druge, konfrontacijske razine Novakove proze. Odmak je nužan korak u složenoj dijalektici odnosa kritike i otpora. Ono što se opire mora se odmaknuti od same predmetnosti svijeta, inače postaje nediskurzivno: blizina svijeta prigušuje diskurs. Lucijin se otpor može razviti u kritiku samo pod uvjetom rastvaranja predmetnih kategorija stvarnosti koja se, samom svojom blizinom, nameće kao neprijeporna. Rastvaranje stvarnosti kritički je čin pomoću kojeg se otpor postojećem stanju stvari napokon razvija u diskurs.⁴⁵ Početak i kraj *Posljednjih Stipančića*, stoga, treba razumjeti kao kritički čin koji se dijalektički kondenzira iz središnjeg dijela romana i njegove opredmećene stvarnosti. Dokazi su sljedeći:

Lucija sjedi u zagušljivoj sobici, ispod prozora, dok se iza nazire svijet. To je prostor privatnosti ili mjesto koje joj u podjeli na zdrave i bolesne pripada. Bolesnik ne pripada svijetu.⁴⁶ U drugoj, nešto sretnijoj podjeli, pripadala bi joj ložnica ili kuhinja. Tu se, u prostoru privatnog, odvija druga razina borbe. Ako je izgnana u prostor privatnog i ako iz njega ne može istupiti, to ne znači da mu pripada. U odbijanju pripadnosti ona nalazi svoj kritički izraz. Sve počinje jednim uznemirujućim taktom, jednim rečeničnim udarom: "Ali Lucija je stala najednom da sumnja"⁴⁷, no riječ je o procesu koji nema ni početak ni kraj, koji se diskurzivno raspliće u stalnom kretanju. Lucija iznova čita pisma, ali ne više kao objekt zbivanja, kao zatočenica jedne te iste sentimentalne fraze, već kao kritički subjekt: "Čitala je pomno jedno za drugim i vraćala se opet k pročitanim da jedna s drugima ispoređuje. - Majko, ja počinjem sumnjati o Alfredu - reče naglo odlučnim glasom i pogleda smjelo, gotovo izazivajući majku."⁴⁸ Lucija počinje sumnjati o Alfredu, a ne u Alfreda, ona dovodi u pitanje konstitutivnu

⁴⁵ To vrijedi za sve predmetne kategorije stvarnosti, u konstruktivnom smislu pojma stvarnosti. Kako filozofija, osobito neokantovska, na pragu dvadesetog stoljeća, uzima stvarnost kao konstrukt, tako i feministička kritika, osobito treće generacije, uzima kategorije roda i spola kao konstruktivne. Tek se na ovoj razini feministička kritika postojećeg stanja stvari uzdiže u diskurs, osobito tvrdnjom koju Anne Cranny-Francis ističe na početku svoje knjige: "Spol se na neki način uzima kao nediskurzivan, izvan ili iza obuhvata diskursa." (A. CRANNY-FRANCIS, 1992, 22)

⁴⁶ O nediskurzivnom odnosu spram bolesti i smrti, naravno, piše Foucault u *Rađanju klinike*, Ivan Illich u *Medicinskoj nemezi*, ali i Susan Sontag u eseju *Bolest kao metafora*. Bolesnici su označeni bolešću i zato odstranjeni iz diskurzivne prakse: "Sve dok se pojedina bolest razumije kao zlo, nepobjedivi predator, a ne kao bolest, većina kanceroznih bolesnika bit će demoralizirana spoznajom da boluju od raka." (S. SONTAG, 1978, 7)

⁴⁷ V. NOVAK, 1996, 178.

⁴⁸ Ibid.

činjenicu same stvarnosti, a ne njezinu figuru. To nije epistemološka opsjena, to je kritika dovedena do ruba. "Ne vjerujem nikomu", reći će naposljetku svojoj majci, "nikomu i ničemu."⁴⁹ No, postoji još jedna prepreka koju treba premostiti. Ona počiva na lažnoj pretpostavci razmaka između unutarnjeg i vanjskog.⁵⁰ Ako se u prethodnoj fazi otpora kritika morala odmaknuti kako bi proniknula u svjetovni ustroj, ovdje mora ući u njega. Tek će na ovoj razini borbe kritika dobiti svoje tijelo. "Ta gledajte", apelira Lucija izvrćući svoj pogled, "Zar su to djevojačke ruke. Ovo djevojačke grudi?"⁵¹ Tijelo izloženo kritici, čak poruzi, udara na samu predodžbu jastva, predodžbu koja se u realističkom diskursu čini neprijepornom. Judith Butler prepoznaje političke učinke takve kritike, ona će reći: "rod je 'čin' otvoren za cijepanje, samoparodiju i samokritiku i ona hiperbolična izlaganja "prirodnoga" koja, u samom svom pretjerivanju, raskrivaju svoj bitno fantazmagoričan status."⁵² Lucijina kritika tijela je na ovoj razini borbe, bez ikakve dvojbe, kritika jastva koje se predstavlja kao priroda i nužnost: "Doista, razumjeti identitet kao praksu, i kao praksu označavanja, znači razumjeti kulturalno spoznatljive subjekte kao krajnje učinke diskursa vezanog za pravila, koji se uvlači u prožimljuće i svjetovne činove označavanja jezičnog života."⁵³ Drugim riječima, tijelo *jest* diskurs i njegova je kritika nužno i kritika diskursa. "Tijelo je kulturološki, politički i socijalni objekt *par excellence*," piše Elisabeth Grosz, "a ne pasivna, ahistorijska, akulturalna *tabula rasa*."⁵⁴ Međutim, ono što suvremena teorija uporno zapostavlja jest činjenica da je predodžba tijela kao političkog i socijalnoga objekta ujedno i kritika tijela kao teksta. Upisivanje diskurzivnih praksi u tijelo ne pretpostavlja i pasivnu izvedenost tijela. Kao diskurs, tijelo je kontekst. Kao kontekst, tijelo je kritika. I ova se kritika mora razumjeti kao proces, i to kao proces u kojem se nova misao opire staroj. Na taj se način, naposljetku, epistemološki jaz razotkriva kao iluzoran. Vrijeme je slabost episteme. U težnji da sve sinkronizira epistemologija strateški zapostavlja

⁴⁹ Ibid., 13.

⁵⁰ Ovu će dihotomiju Belma Bećirbašić naći u samom središtu zapadnjačke filozofije. Bećirbašić govori o filozofiji nejednakosti koja u dualističkom poimanju i razdvajanju duha i tijela s jedne strane stvara prirodne razlike, a s druge upućuje "da onaj ko se uklapa u zadate dualističke kriterije, prema čemu je nešto poželjno, a drugo nepoželjno, biva isključen. Ujedno, ako su žene (tijelo) prirodni remetilački faktor u doživljaju besmrtnosti (uma), one, dakle, zauvijek ostaju u svijetu ideja, formi, privida." (B. BEĆIRBAŠIĆ, 2011, 22)

⁵¹ V. NOVAK, 1996, 13.

⁵² J. BUTLER, 2000, 147.

⁵³ Ibid., 145.

⁵⁴ E. GROSZ, 1994, 18.

proturječja koja se javljaju u svakoj konfiguraciji znanja.⁵⁵ Ta se proturječja integriraju u jezik epohe, čineći ga povijesnim, i, zato, živim i konkretnim.

Lucijin otpor treba uzeti kao umjetnički i kao kritički dokument. On je i ideja i kritika ideje. Cijena ovog otpora je dvostruka. S jedne strane, kritika je moguća tek onda kada je njezin predmet otvoren pogledu. Čim je tijelo kritike ugroženo, nastupa kritika tijela. Catherine Belsey će u *Kritičkoj praksi* napisati: "Identitet, subjektivitet, je mreža subjekt-pozicija koje mogu biti nekonzistentne, čak i u kontradikciji jedna s drugom."⁵⁶ U tome se očituje tragika Lucijina lika. Ali kritika ne smije ostati samo na ovoj strani, inače nije kritika. Ona mora prijeći na drugu stranu, preko ruba obzora, preko onoga pojedinačnog i zaći u ono opće. Na tu nas činjenicu upozorava jedna Adornova rečenica na kraju *Negativne dijalektike*, a glasi: "Samo onda kada se ono što jest može promijeniti, ono što jest nije sve."⁵⁷ Lucijina kritika tijela ne služi tek poništavanju tijela, već i njegovoj preobrazbi. Njezina kritika mijenja svijet, nju samu, izvrće figure na epistemološkoj ploči.

Zaključak

Osobit položaj Novakovih *Posljednjih Stipančića* u kontekstu hrvatske književnosti, kao i osobit položaj lika Lucije Stipančić u kontekstu ženskih likova hrvatske književnosti, upućuju na potrebu prevrednovanja ustaljenih receptivnih i književno-teorijskih stavova o pripadnost i podrijetlu Novakova diskursa. Teškoće koje se pritom javljaju predstavljaju osnovni motiv rada. One su simptom problematičnoga odnosa između suvremene teorije i razvojnih procesa konkretne diskurzivne prakse. U nemogućnosti da pobliže odredi i objasni razvojne procese, postmoderna teorija pribjegava konceptu neodređenosti,

⁵⁵ Na ovaj će problem ukazati Derrida u *Pisanju i razlici*, no mnogo dalekosežniju argumentaciju nudi Habermas u *Filozofskom diskursu moderne*. Habermas će, naime, u samoj metodologiji genealoškog pisanja povijesti naći aporiju koja se uvlači u svaki pokušaj nadvladavanja moderne filozofije subjekta. Evo kako Habermas polemizira s Foucaultovim argumentima neprobojnosti disciplinarnosti moći svakog diskurzivnog obzora: "Ovaj bi argument sada mogao dostajati da se genealoško pisanje povijesti više ne koncipira kao kritika, nego kao taktika, kao sredstvo za vođenje rata protiv normativno nenapadljive formacije moći. No radi li se još samo o mobiliziranju protumoći, o borbama i konfrontacijama punim doskočica, tada se postavlja pitanje zašto bismo uopće ovoj sveprisutnoj moći koja cirkulira u krvotoku modernog društvenog organizma trebali pružati otpor, umjesto da joj se podajemo. Tada bi i borbeno sredstvo genealogije znanja bilo suvišno." (J. HABERMAS, 1988, 269) Na to pitanje Foucault znakovito izbjegava odgovoriti.

⁵⁶ C. BELSEY, 1980, 61.

⁵⁷ T. ADORNO, 1979, 324.

kao strateškom odgovoru na pitanja pripadnosti i podrijetla diskursa. Tako se, u konačnici, obezvrjeđuje mogućnost kritičkoga odnosa spram vladajućega kompleksa moći i znanja. Na primjeru konkretnoga umjetničkoga čina kao osobite kritičke i eksperimentalne prakse, u ovom se radu pokušalo ukazati na odnose koji aktivno nadilaze postmoderni koncept neodređenosti.

Analizom problematičnih sklopova Novakove proze, s posebnom pozornošću na one koje se tiču lika Lucije Stipančić, pokušalo se pokazati kako diskurzivna praksa uspijeva pružiti otpor ustaljenom poretku riječi i stvari, i tako dokazati nazočnost kritičke svijesti u stvaralačkom činu. Na toj se razini rasprave nametnula potreba problematiziranja odnosa teksta i konteksta, diskursa i kritike. U sveobuhvatnoj tekstualizaciji svijeta koja ne isključuje ni kategoriju tjelesnosti, u univerzalnoj ovisnosti i isprepletenosti svih momenata epistemološkog obzora, postmoderna teorija propušta uobličiti kritički jezik koji će prodrijeti u prostor neodređenosti. Izostankom kritičkog jezika izostaje i autentičnost postmodernoga stanja, bez obzira na to što je autentičnost kao pojam dovedena u pitanje. Predodžba teksta kao jedinoga tijela svijeta, a onda i predodžba tijela kao teksta u koji se upisuju diskurzivni nalozi i diktati, naposljetku priziva ono autoritarno stanje diskurzivne prakse koje postmoderna epoha prvotno uzima kao kritički zalag i opravdanje.

U drugom se dijelu rada, na primjeru Novakove proze, pokazuje u kojoj se mjeri prostor neodređenosti i prostor kritičke prakse razlikuju. Pritom se u liku Lucije Stipančić na osobito uvjerljiv način prelamaju proturječni diskurzivni motivi. U njezinom se liku, naime, kritika najsnažnije i najjasnije utjelovljuje: njezin je položaj kritički, njezine su radnje kritičke, njezine su riječi kritičke - njezino je tijelo kritika. Paradoksalna snaga je u tome što je i njezina kritika tjelesna i stoga osuđena na propadanje. Upravo će privremenost kritičke prakse obvezati diskurs na trajni otpor.

Literatura

I. Izvor

Vjenceslav NOVAK, *Posljednji Stipančići* (prir. i predgovor: Ivo Frangeš), Sysprint, Zagreb, 1996.

II. Knjige i članci

Theodor ADORNO, *Negativna dijalektika*, BIGZ, Beograd, 1979.

- Erich AUERBACH, *Mimesis: the representation of reality in western literature*, Princeton University Press, Princeton, New York, 1953.
- Gaston BACHELARD, *The formation of the scientific mind. A Contribution of the Psychoanalysis of Objective Knowledge*, Clinamen Press, Manchester, 2002.
- Belma BEĆIRBAŠIĆ, *Tijelo, ženskost i moć – upisivanja patrijarhalnog diskursa u tijelo*, Synopsis, Zagreb – Sarajevo, 2011.
- Catherine BELSEY, *Critical Practice*, Routledge, London and New York, 1980.
- Max BENSE, *Estetika*, Otakar Keršovani, Rijeka, 1978.
- Judith BUTLER, *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000.
- Dragan BUZOV, Progonjena nevinost i femme fragile, *Republika*, 5-6, 1996, 93–105.
- Anne CRANNY - FRANCIS, *Engendered Fiction: Analysing Gender in the production and reception of texts*, Kensington NSW Press, Sidney, 1992.
- Jacques DERRIDA, *Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb, 2002.
- Wilhelm DILTHEY, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, BIGZ, Beograd, 1980.
- Michel FOUCAULT, *The Archaeology of knowledge and the Discourse on language*, Pantheon books, New York, 1972.
- Michel FOUCAULT, *The order of things. An archaeology of the human sciences*, Vintage books edition, New York, 1994.
- Alfred GALPIN, A Balzac centenary: the Avant-propos of the Comedie humaine, *The French Review*, 16/3, 1943, 213–222.
- Elisabeth GROSZ, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Jürgen HABERMAS, *Filozofski diskurs moderne*, Globus, Zagreb, 1988.
- Dubravko JELČIĆ, *Posljednji Stipančići Vjenceslava Novaka*, Školska knjiga, Zagreb, 1996.
- Heinrich von KLEIST, On the Marionette theatre, *The Drama Review: TDR*, 16/3, 1972, 22–26.
- Kornelija KUVAC-LEVAČIĆ – Ana VULELIJA, Koncept ontološkog tijela u prozama hrvatskih spisateljica prve polovice 20. stoljeća, *Nova prisutnost*, Zagreb, 15, 2017, 173–193.
- Jean Francois LYOTARD, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005.
- Jean Francois LYOTARD, *Šta je postmoderna*, KIZ "Art press", Beograd, 1995.
- Sanja MAJER – BOBETKO, Glazbeno – spisateljska paleta Vjenceslava Novaka, *Hrvatska revija*, Zagreb, 3, 2019, 52–58.
- Sanja MAJER – BOBETKO, Povijest glazbe Vjenceslava Novaka, *Croatica*, Zagreb, 40/41, 1993/1994, 1– 12.

- Patricia Ann MEYER SPACKS, *The female imagination*, Random House, New York, 1975.
- Helene MOGLEN, *The Trauma of Gender: A Feminist Theory of the English Novel*: University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 2001.
- Krešimir NEMEC, Čuvarica ognjišta, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća, u: *Zbornik zagrebačke slavističke škole*, FF Press, Zagreb, 2002, 100–109.
- Vjenceslav NOVAK, Čemu se uči teorija glazbe, *Theoria*, Zagreb, 7/7, 2005, 8–10.
- Vjenceslav NOVAK, *Otrov u duši* (izbor i predgovor: Krešimir Nemeć), Mozaik knjiga, Zagreb, 2009.
- Tihomir PETROVIĆ, Vjenceslav Novak – utemeljitelj hrvatske glazbenoteorijske literature i koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas, *Theoria*, Zagreb, 7/7, 2005, 6–7.
- Burghart SCHMIDT, *Postmoderna – strategije zaborava: kritički izvještaj*, Školska knjiga, Zagreb, 1988.
- Percy Bysshe SHELLEY, Obrana pjesništva, u: Lucija STAMAĆ, *Metapjesnik: Percy Bysshe Shelley kroz tumačenje, prijenos i prijevod*, Meandarmedia, Zagreb, 2014.
- Susan SONTAG, *Illnes as metaphor*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1978.
- MIROSLAV ŠICEL, *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

CRITICISM OF THE BODY AND THE BODY OF CRITICISM
THE DECONSTRUCTION OF EPOCHAL DISCOURSE IN THE CHARACTER OF LUCIJA
STIPANČIĆ

Summary

Any serious discussion about Vjenceslav Novak's prose takes into account the fact of the impossibility of its placement into a predetermined discursive framework as the norm. From Frangeš to Nemeć, literary criticism and theory in Novak's works will rightly notice elements that simultaneously confirm and quash the opinions of the epoch. This paper, upon the example of the ambivalent treatment of the character of Lucija Stipančić in the novel *Posljednji Stipančići* (*The Last Stipančićs*), will deal with the analysis of precisely these elements. There is no doubt that contradictory individual and social motives are broken through Lucia's character. What attracts attention is the turning point: criticism becomes possible only at the moment when its realisation is no longer possible.

Using the epistemological insights of Foucault, Bachelard and the opinions of performative feminist criticism (Butler), as well as Novak's aesthetic preoccupations (*Čemu se uči teorija glazbe - Why music theory is taught*), the paper will try to answer the question of the extent to which it is possible to speak of an artistically conscious act of subverting epochal language, and to what extent it concerns merely the symptomatic ideological and discursive impulses inherently present in every linguistic utterance.

Keywords: epistemology, criticism, Lucija Stipančić, corporeality, Vjenceslav Novak