

Vanja Radaković
Recepcija
dekonstrukcije u
američkoj teoriji
književnosti



UVOD

Već u prvoj polovini dvadesetog veka javile su se težnje ka radikalnim promenama u književnoj teoriji i kritici. Pojavom ženevske škole filozofija na mala vrata ulazi u krug književne teorije, čiji se predstavnici sve više pozivaju na predstavnike filozofske misli. Veliki uticaj Huserla i fenomenologije, oličen u delima ženevskih kritičara, nije samo odraz afiniteta pojedinih autora, već potreba da se lice književne teorije promeni. Ona postaje Janus sa dva lica. Kritika više nije shvatana kao nauka, već kao umetnost, kao književnost sama. Prenebregavanje naučne disciplinovanosti vidno je u delima pojedinih ženevskih teoretičara, tim pre što oni ne 'objašnjavaju', nego 'opisuju' književno delo, kao što se opisuje slika ili kompozicija. Njihova kritika nastojala je da postane "samosvest književnosti".

Budući da kritičar zahteva da njegovo delo bude tumačeno isto kao i književno, bilo je nužno stvoriti novu vrstu diskursa, koja bi bila "objašnjenje opisivanja". Logično je usledilo da taj novi diskurs bude upravo filozofski. Kritika sa kvalitetom filozofskog diskursa uspostavila je granicu između "naučne kritike" i "kritike kao književnosti o književnosti", kojoj su težili teoretičari fenomenološke orijentacije. Oni su književnost posmatrali kao deo autentične svesti, a kao svoj cilj postavili apstrahovanje te svesti. Kritika kao "književnost o književnosti" podrazumevala je "kritiku identifikacije", "poetiku pogleda sa distance", i mnoge druge vidove kritičkog čina, oličene u individualnim teorijama predstavnika ženevske škole. Svaki njen pripadnik je na poseban način književnu teoriju i kritiku približio filozofiji.

Posle snažnog i naglog prodora filozofije u teoriju književnosti, i posle njenog ograničavanja, došlo je konačno do rušenja svih mogućih barijera, do infiltriranja filozofije u samo tkivo književne kritike. To je omogućeno pojavom ženevske škole, ali je do kraja sprovedeno tek sa teorijom dekonstrukcije.

Dekonstrukcija, kao velika *Teorija*, i Derida kao njen predstavnik, ne uzimaju u obzir bilo kakva ograničena područja. Za njih ne postoji ni književna teorija, ni lingvistika, ni filozofija, već je sve to deo *Teorije*. Do kraja sprovodeći i zaoštravajući ideju nastalu u okviru ženevske škole, dekonstrukcija stvara filozofske kritike književnih dela. To više nisu imanentne analize, već potpuno slobodne asocijacije nastale na osnovu dela. Birajući i vadeći iz konteksta ideje drugih autora, dekonstrukcionista ih predstavljaju kao inicijalne misli u stvaranju svojih teorija. Tako doslovno i nastaje "književnost o književnosti" koja ne uvažava metode, principe i pravila, čak ni one koje sama uspostavlja.

Sredstvo na koje se oslanja dekonstrukcija je jezik, tačnije retoričnost. Iako često bez ozbiljnih i validnih argumenata, dekonstrukcija svojim jezikom uvek učini da izgleda kao da je u pravu. Zato Derida i izjavljuje u jednom intervjuu: "Uistinu nije moguća kritika onoga što činim." Nije moguće kritikovati teoriju koja se ne poziva ni na šta, koja smatra da nastaje *ex nihilo*, koja se do te mere poigrava retorikom da joj i smisao izmiče. To više nije ni književna kritika ni filozofija, to je 'slobodna igra' jezika i značenja.

Sloboda u tumačenju, koju su uveli fenomenološki kritičari, i njihovo povezivanje književne teorije sa filozofijom u dekonstrukciji je otišlo predaleko. Ono što dekonstrukcija donosi, kako filozofiji, tako i književnoj kritici, jeste svojevrstan ćorsokak. Dekonstruktivno čitanje nikako ne može biti shvatano kao pojava *ex nihilo* jer već se i Derida zalaže da je svako pisanje, kao i čitanje, samo *jedno u nizu* pisanja-čitanja. Stoga, nemoguće je osporiti ili opovrgnuti tradiciju metafizičkog, logocentričnog čitanja. Ipak, Žak Derida je jedan od retkih filozofa koji ne želi da bude upisan u neku školu, pa ni u dekonstrukcionističku. Iako problematici kojom se bavi ne prilazi utabanim stazama svojih prethodnika, gotovo svi njegovi savremenici bi se pobunili protiv njegovog shvatanja filozofije, smatrajući da još uvek ima nade za poslednju fi-

lozofsku reinterpretaciju postojećih reinterpretacija, ne bi li se došlo do velike bezvremene, samopotvrđujuće istine. Derridini tekstovi tumače uvlače u pojmovni lavirint, i na kraju ih ostavljaju da se sami suoče sa konačnom aporijom.

Premda nijedan kritičar do sada nije dao opštu teoriju kojom bi objasnio mnoge varijetete univerzalnog ćorsokaka dekonstruktivnog čitanja, očito je da postoje više od tri ili četiri verzije objašnjenja dekonstrukcionističke aporije. Svako od tih objašnjenja ne zalazi iza jezika, stoga i koristi koncepte i figure tradicije metafizike, koju teži da ospori. Kako Miller zaključuje, dekonstrukcija je aporija, ćorsokak, neudobnost u kojoj ne može ni da se sedi ni da se stoji. Svaki je prikaz teorije dekonstrukcije varljiv, ne zato što ne pogađa suštinu teorije dekonstrukcije ili jer samo parafrazira složene radove, već zato što sama logika tumačenja ili prikaza teži da se usredsredi na zaključke ili konačna stanovišta – pa time i na samopodrivanje, ili na aporiju.

DEKONSTRUKCIJA U KNJIŽEVNOJ TEORIJI

Pojavom dekonstrukcije shvatanje teorije književnosti kao sluškinje i drugorazredne delatnosti u odnosu na književna dela počelo se preispitivati, ali ne zato što se težilo odbrani teorije, već zato što se sam pojam teorije doveo u pitanje. Domen književne kritike ne razmatra se nikad usko u okviru književne teorije, već *Teorije* uopšte. Nije više presudno da li se interpretacija sprovodi u skladu sa konkretnom teorijom, već koliko se teorija uklapa u *Teoriju*. Povezanost književne teorije i filozofije postao je neprikosnoveni faktor za određivanje valjanosti bilo kog teksta. Teorija književnosti u *Teoriji* uopšte zauzela je središnju ulogu.

Ta nova *Teorija*, nazovimo je dekonstrukcijom, odbacuje razliku između književnosti i kritike. Odbacuje sve do tada poznate metode i pristupe, odbacuje čak i mogućnost da

bude teorija. "Dekonstrukcija je *delatnost* kojom se čovek ne može dosledno baviti – taj put vodi u ludilo – ali koja se ipak odlikuje jednom osobitom i neminovnom strogošću." (Noris, 13) Dekonstrukcija je postavila zahtev za novim načinom sagledavanja kritike i književnosti. Ona ne deluje kao *deus ex machina*, ne rešava i ne opovrgava do tada nastale probleme u kritici. Ona nije nastavak nečega već *delatna antiteza*. Iako je mnogi smatraju poststrukturalističkim pristupom, dekonstrukcija se samo delimično može sagledati kao reakcija na strukturalizam, i to prvenstveno jer hronološki dolazi posle strukturalizma. Žak Derida, ili dekonstrukcija u malom, tvrdi da je ona nastala u dominantno strukturalističkom kontekstu, te je pre možemo zvati antistrukturalističkom teorijom. On odbacuje pojmovna ograničenja strukturalizma, ali tvrdi da je upravo strukturalizam bio neophodna etapa ka dekonstrukciji koja ne može postojati nezavisno, kao zatvoreni pojmovni sistem, iako se radikalno razlikuje od svega promišljanog do tada.

Potrebu za različitošću, kao i fluidan pojam dekonstrukcije, možemo ilustrovati i Deridinom idejom da ona nije analiza, kritika, metoda, čin; da je nemoguće i uzaludno definisati je, jer i sama definicija bi podlegla dekonstruisanju. Možemo samo da kažemo: "Šta dekonstrukcija nije? – Sve! Šta dekonstrukcija jeste? – Ništa!" (Derida, 1992: 206). Pokušaj definisanja dekonstrukcije naveo bi na iscrpljujuću, prevashodno filozofsku raspravu, a ujedno bi izneverio njenu prirodu i ciljeve.

Dekonstrukcionistička kritika sama sebi postavlja granice, vremenske i prostorne. Ta kritika se nalazi između "mašte i filozofije", i u potpunosti otelotvoruje ideju ženevskih kritičara o kritici kao književnosti. Ona ukida granicu između književnosti i kritike, te prelazi "s onu stranu formalizma". Metodološki zahtevi strukturalizma u Evropi su već bili podvrgnuti kritici, kada francuske teorijske ideje sa Deridom stižu u Ameriku. Otvorenost prema 'deridijanstvu' nastala je usled zasićenosti formalističkim uticajem oličenim u metodama američke nove kritike.

Jedna važnija granica koja se prekoračuje pojavom dekonstrukcije nije ona na koju se eksplicitno referiše, već ona koja se prekoračila putem Deridinog stila i načina pisanja. Nije samo granica između kritike i književnosti svesno narušena, već i ona između književne kritike i filozofije. Deridini tekstovi prema konvenciji pripadaju filozofskom diskursu, utoliko što su teme kojima se bave filozofske. Takođe, Deridini tekstovi sprovode kritički dijalog sa delima koja su već uvrštena u filozofska (Platonova, Huserlova, Hajdegerova dela danas čitamo kao filozofiju, a ne kao književnu kritiku). Međutim, Derida tvrdi da je *retorička* analiza, kakvom se on služi u tumačenju književnih tekstova, primenjiva i na sve ostale vrste diskursa, pa tako i na filozofski. U tom pogledu, Deridini tekstovi sličniji su književnoj kritici nego filozofiji.

"Njegovo [Deridino – prim. V.R.] delo donelo je potpuno novi skup moćnih strategija zahvaljujući kojima je kritičar postao ne samo ravnopravan sa filozofom, već i uspostavio sa njim jedan složen odnos (suparništvo) zbog čega su filozofske tvrdnje postale podložne preispitivanju ili *dekonstrukciji*. De Man je opisao ovaj proces mišljenja prema kom se ispostavlja da je književnost glavna tema filozofije i uzor one istine ka kojoj ona teži. Pošto je spoznao *retoričku* prirodu filozofskog diskursa, kritičar je sada u stanju da s lakoćom pobije staru predrasudu o književnosti kao nižem obliku jezika... U de Manovom delu filozofija počinje da liči na 'neprestano razmišljanje o sopstvenoj propasti od ruke književnosti'." (Noris, 39)

Deridinoj pojavi i uticaju u Americi usprotivili su se pojedini predstavnici nove kritike. F.L.Livis je oštro odbacio ideju da se filozofija može približiti kritici, jer se služi apstraktnom metodologijom rešavajući epistemološke probleme, dok se kritika mora osloniti na "zrelost i praktičnost" koji su određeni prijemčivošću i intuicijom. Ako je kritika delatnost na ničijoj zemlji, to ipak ne znači da na tu zemlju može stupiti svako.

Dekonstrukcija književnim tekstovima pristupa isto kao i filozofskim, zato ne traga za sadržajem ili temom, ili lingvi-

stičkim komponentama i obeležjima stila, već ispituje metafizičke aspekte i njihova neslaganja i način na koji do nesaglasja dolazi u metaforama ili drugim figurama. Dekonstrukcija naglavačke izvrće svaki do tada logičan poredak, počevši od tvrdnje da uzrok ne prethodi posledici, već posledica uzroku. Na planu kritike to bi značilo da "tamo gde jedan tekst tvrdi da analizira i rasvetljava drugi, može se pokazati da bi taj odnos valjalo obrnuti: da se tekst koji analizira rasvetljava pomoću analiziranog teksta, koji već sadrži implicitan proračun analitičarevih poteza i razmišljanje o njima." (Kaler, 119) Dekonstrukcija je delatnost, *strategija čitanja*, koja je unapred prinuđena da se suoči sa činjenicom da svaki tekst kojem pristupa, u sebi već sadrži potencijal da bude tumačen na bezbroj različitih načina, jer svaki tekst sebe podriva, tj. dekonstruiše. Kritičar zastupa gledište koje je u isto vreme može i da odbaci. Tako se stvara niz operativnih pojmova podložnih razgradnji i opovrgavanju. Možemo se zapitati gde je tu uporište za "ozbiljnu kritiku" koja nije zasnovana na "slobodnoj igri", kako je to zahtevao Derida.

Slično izvrtanje tradicionalnih pojmova nalazimo i u Deridinoj igri *porekla i prisustva*. On razmatra i temeljno argumentuje ideju da pismo ontički prethodi govoru, što je jedna od najradikalnijih njegovih tvrdnji koja potpuno izokreće tradiciju zapadne metafizike. U okviru *binarne opozicije govor-pismo* zapadnjačka je predrasuda da je pismo – tu *slobodnu igru jezika* – moguće svesti na strukturu ili sistem, i da ga je moguće izjednačiti sa karakterom govora, jer u govoru je značenje uvek *prisutno*. "Ova mistika porekla i prisustva može se na najbolji način osporiti ukidanjem zamišljenih granica diskursa, različitih teritorijalnih imperativa koji odvajaju *književnost* od *kritike* ili *filozofiju* od svega onoga što izlazi iz njenih tradicionalnih okvira." (Noris, 42)

Na planu jezika najočiglednije se vidi otpor koji dekonstrukcija ima prema tradicionalnim koncepcijama, pa time i prema strukturalizmu. Sosirovsko (strukturalističko) istica-

nje *prirodne veze* između zvuka i smisla rezultiralo je potiskivanjem pisma. Međutim, Derida razmatra i nefonetsku varijantu jezika, kakvi su hijeroglifi, i time želi da ukaže na nedostate fonocentrizma kao lingvističke metode zapadne metafizike. Dekonstrukcija teži preispitivanju teorije koja je postala sistem i koncept. Strukturalizam vlada tamo gde je misao podređena redu i stabilnosti, gde je ograničena na razmišljanje o *konstruisanom*, i stoga, dekonstrukcija ga nadilazi.

Dekonstrukcionistička praksa na mnogo načina uticala je na književnu teoriju i kritiku. Sam Derida često je pisao o književnim delima (npr. *Uliks gramofon*, *Da-govor kod Džojso*), ali nije pokušavao da uspostavi način kojim bi se delo analiziralo. Tvrdio je čak da su sva čitanja pogrešna i samom tom izjavom svojim pristalicama dao više slobode u interpretaciji i uticao na njihove verbalne poteze i kritičke postupke. Džonatan Kaler u knjizi o DEKONSTRUKCIJI (1982) razmatra ključne posledice koje je deridijanstvo imalo na kritiku i teoriju. Pre svega, taj uticaj se odnosi na kritičke pojmove, uključujući i sam pojam književnosti, i na teme o kojima se piše. Pojam književnosti je uključen u okvire binarnih opozicija kakve su ozbiljno-neozbiljno, istina-fikcija, itd. Ako je filozofija bila čitana kao ozbiljan ili istinit žanr, književnost sada tu razliku ukida, i filozofski se tekstovi čitaju kao književni žanr. Derida tvrdi da je filozofija, određena svojim opusom koji je korpus pisanih radova, objektivno poseban književni žanr koji moramo smestiti nedaleko od pesništva. Mnogi su ovu izjavu shvatili kao da dekonstrukcionistička teorija daje prednost književnosti nad filozofijom, međutim, reč je o tome da se termin književnost koristi na drugačiji način od uobičajenog. Kada dekonstrukcionista kaže književnost, on misli i na filozofski, istoriografski, kritički, psihoanalitički i pesnički diskurs.

Nije zgoreg pomenuti da Deridine 'književne kritike' nisu dekonstrukcionističke, u smislu traganja za sukobima na koje svaki tekst implicira sopstvenim značenjima. Na dekonstrukcionističku književnu kritiku uticale su presudno Deridine

rasprave o filozofiji. Kao što je Derida u tekstovima filozofa tražio isključivosti i nedoslednosti sa velikom doslednošću, tako će i dekonstrukcionistički kritičar tragati u književnom tekstu za "samorazličitostima", odnosno za onim aspektima u tekstu koji podrivaju ili sam tekst ili interpretaciju tog teksta. "Svako čitanje uključuje pretpostavke, a sam će tekst, sugeriše Derida, osigurati slike i tvrdnje kojima ruši te pretpostavke. Tekst će nositi znakove svoje samorazličitosti koja tumačenje čini beskonačnim." (Kaler, 184) Zapravo, svrha dekonstrukcionističke interpretacije nije dekonstruisanje samog teksta, već dekonstruisanje raznih 'čitanja' teksta, tj. dekonstruisanje književne kritike kao takve. Romani se ne čitaju više kako bi se uspostavila, recimo, nova poetika pripovedne proze, već da bi se utvrdilo gde oni ruše tu poetiku. Romani se, u okviru dekonstrukcije, čitaju 'retorički'. Pažljivo čitanje (*close reading*) odnosi se na pažnju prema implikacijama figurativnosti i nedoslednosti u diskursu.

Može se reći da se pažnja kritičara upravlja prema onome što Derida naziva *différance*. *Différance* je pojam koji Derida taktički uvodi u svoju teoriju i oko kojeg su se vodile velike polemike zbog njegove ortografije. Pod tim pojmom Derida je podrazumevao izmenjeni sufiks pridodat glagolu *différer*, koji znači 'razlikovati se' ili 'odložiti'. Izmenom ortografije Derida je želeo da ukaže na superiornost pisanog nad izgovorenim, i da ukaže da *différance* označava razliku koja proizvodi razlike, razliku koja odlaže razumevanje.

Pažljivo čitanje dekonstrukcionistički orijentisanih kritičara ne odnosi se, dakle, na čitanje reč-po-reč ili red-po-red, već na pažnju usmerenu ka onome što se opire, što se razlikuje od drugih načina razumevanja. "Dekonstrukcija, izjavljuje Derida usputno u jednom intervjuu, nije kritička operacija. Kritičko je njen predmet; dekonstrukcija se uvek... tiče poverenja uložnog u kritički ili kritičko-teorijski proces, drugim rečima u čin rešenja, u konačnu mogućnost rešivog." (Kaler, 213)

KNJIŽEVNE TEORIJE DŽ. HILISA MILERA I POLA DE MANA

U Ameriku dekonstrukcija dolazi u trenutku kada kritičari poput Dž. Hilisa Milera osećaju potrebu da se konačno oslobode vladajućih novokritičarskih metoda. Dekonstrukcija im je ponudila mogućnost da kritiku oslobode formalističkih stega, da na nov i originalan način pristupaju delima i da samu kritiku sasvim drugačije pojme. Novonastali kritički stil graničio se sa individualnom slobodom u tumačenju. Tvrdeći da do detalja prati Deridine ideje, Hilis Miler i Deridine tekstove tumači sa velikom slobodom, stoga se vrsta dekonstrukcije kakvu zastupa Miler često naziva i "divlja dekonstrukcija".

Drugi razlog zbog kojeg se Milerova kritika tako naziva je taj što je on najpre bio pod velikim uticajem kritičara ženevske škole. Zalagao se za fenomenološki pristup književnim delima i tvrdio da je njegova kritika analiza svesti drugog, transpozicija mentalnog univerzuma autora u unutrašnji prostor uma kritičara. Tokom šezdesetih godina Miler je sledio i u svojim radovima sprovodio teorijske postavke Žorža Pulea. "Kritika svesti" oličena je u Milerovom delu *DIKENS: SVET NJEGOVIH PRIČA* (1959). On se i u ostalim radovima, nastalim u periodu između 1958. – 1969., čvrsto držao metodologije koju mu je nametnuo puleovski pristup. Milerov uticaj u Americi bio je ogroman usled nedostatka organizovane škole ili kritičkog pokreta. Isticali su se pojedinci poput Nortopa Fraja, ali bez većeg odjeka u vidu nastavljača ili pristalica. Milerov anti-formalizam odgovarao je duhu vremena kao i zahtevu za prevazilaženjem pristupa nove kritike, tj. metode *close reading*. Lice američke kritike tokom sedamdesetih godina izmenjeno je pod uticajem evropske književno-filozofske misli, ali prevashodno pod uticajem Deride, koji je izjavio da je u ranim sedamdesetim konačno došlo do buđenja iz "fenomenološkog dogmatskog dremeža".

U toku svog 'ženevskog perioda' Miler je napisao esej pod nazivom *Ženevska škola* (1966) u kojem razmatra sličnosti i razlike šest istaknutih kritičara. To su Marsel Rejmon, Albert

Began, Žorž Pule, Žan Ruse, Žan-Pjer Rišar i Žan Starobinski. Ovaj esej je odličan uvod u proučavanje rada grupe ženevskih kritičara i pisan je jasnim i, da tako kažemo, ne-filozofskim stilom. Takođe je uočljivo i Milerovo slaganje sa pojedinim stavovima ženevskih kritičara, posebno Puleovim.

Miler ukazuje na zajednički izvor u ranoj fazi navedenih kritičara, i na uticaj koji je imala nemačka kritika (i filozofija), te se za njih može reći da predstavljaju jedinstvenu verziju stavova koji se javljaju kao nasleđe romantizma. No, inovacija koju oni uvode, a Miler podržava, jeste ideja o kritici kao književnosti. To je ključna ideja koja ženevsku školu odvaja od formalističkih i strukturalističkih pristupa, koje kritiku shvataju kao vrstu objektivnog znanja o književnosti i kao vrstu naučnog metoda.

"S druge strane, ženevski kritičari smatraju da je književna kritika i sama jedan oblik književnosti. To je oblik koji za svoju temu uzima ne ono iskustvo prirodnih objekata, drugih ljudi ili natprirodnih realnosti o kojima pišu pesnici i romanopisci, već one suštine koje su asimilovane u radu nekog autora. Književna kritika je književnost drugog stepena. Ona dopire do osnovne teme književnosti preko poezije, romana, drama, putopisa i pisama koje su drugi napisali. Da bi postigla spoznaju osnovne teme književnog dela, književna kritika ne sme opisivati delo spolja, poput naučnika koji opisuje cvet ili atom. Ona mora na jedan nov način da proširi, dovrši, sačini teme koje su već prisutne u književnosti. Stoga, ona na isti način koristi jezik kao što to čini književnost, i izražava istu vrstu stvarnosti." (Miler, 1967: 466)

Kritičar, prema Milerovom mišljenju, teži sopstvenoj duhovnoj avanturi koju ne zasniva na ličnom iskustvu već na meditaciji nad tuđim iskustvom, koje je u delu opisano. Budući da se kritika smatra vrstom književnosti nije neobično to što je

praksa ženevskih kritičara bila da pišu kritike o kritikama. Posebno se ističe Pule jer je pisao kritike o kritikama svih svojih istaknutih kolega.

Dalje, Miler se pita, ako je kritika književnost o književnosti, šta je onda sama književnost. Za ženevske kritičare, pa tako i za Milera u ovoj fazi, ona je "forma svesti", otelovljenje stanja uma, a ne objektivna struktura značenja nataloženih u rečima pesme ili romana. Kritičar mora delu pristupiti otvorenog i ispražnjenog uma kako bi se tu nastanila svest izražena rečima autora. Citirajući Pulea, Miler nalazi da "ništa ne može biti manje objektivno od pokreta svesti koja dopire do subjektivnosti". Miler takođe napominje dve bitne činjenice. Prvo, ženevski kritičari ne odbacuju strukturu dela kao takvu, već zamjenjuju brigu o objektivnoj strukturi brigom o subjektivnoj strukturi (uma autora); drugo, svi se oni slažu da je književnost forma svesti, ali se njihova mišljenja ne poklapaju u određivanju toga šta je svest. Starobinski, kao psihoanalitičar, u tom pogledu je zastupao najradikalnije stavove kada se borio da se ostali sa njim usaglase. Kako Miler uviđa, Starobinski deli mišljenje sa Huserlom i Merlo-Pontijem kada tvrdi da svest postoji zato što se sama sebi prikazuje. Novina kod Starobinskog je ta što razmatra i ulogu tela u građenju svesti.

U delu ovog eseja u kojem se govori o Puleu Miler ističe da se Pule razlikuje od ostalih pripadnika ženevske škole po tome što njegova kritika ide *do samog kraja*, što znači da je dublja, ozbiljnija, autoritativnija, i stoga se Miler prepustio njenom uticaju. Ona nije pogodna samo za analizu poezije, kao što je to, recimo, kritika Marsela Rejmona, koja je preterano apstraktna, okrenuta univerzumu, kosmosu, magiji, misticizmu ili religioznosti. Puleova kritika je veoma autentičan izraz *modernih* stremljenja, pa i izraz fenomenologije u književnoj kritici i teoriji, bez obzira na to što se oslanja na tradiciju koja korene ima u xvii veku.

Međutim, 'fenomenološka' faza kod Milera bila je samo prelaz od nove kritike ka dekonstrukcionističkom pristupu.

Promene u njegovoj teoriji lako je uvideti ako se uporede eseji nastali do 1969. godine sa onima iz kasnijeg perioda. U želji da otklon od fenomenologije što više utvrdi, Miler je kasnije osporavao da je ženevska škola kritike fenomenološki orjentisana. U eseju *Ženeva ili Pariz* (1970) Miler eksplicitno izjavljuje da Pule nije ni huserlijanac ni fenomenolog, već nastavljajući kartezijanske tradicije koja vlada frankofonom mišlju još od XVII veka. Sam Pule daje povod da se sa Milerovom primedbom složimo jer nigde izričito ne govori da je pristalica fenomenologije ili Huserlov sledbenik. Miler je svoju tvrdnju potkrepio pozivajući se na jedno Puleovo pismo iz 1961. godine, citirano već u eseju *Ženevska škola*, ali tumačeno u potpuno drugačijem ključu, u kojem Pule govori o "subjektivnosti kakva postoji u sebi samoj, van domašaja svake sile koja bi je mogla determinisati spolja, posedujući sebe neposrednom intuicijom, beskrajno različitom od poznavanja samog sebe koje je posredni rezultat mnoštva naših čulnih odnosa sa stvarima, prethodeći svakom predmetu i odvojena od svega, kao samosvest ili čista svest... Kao što vidite, ja u tome ostajem veran kartezijanskoj tradiciji." (Pule, 1974: 22)

Tumačenje ovog odlomka na dva različita načina, u dva različita teksta, odličan je primer dekonstrukcionističkog čitanja. Svaki je tekst ambivalentan i otvoren za oprečna tumačenja. Ali, na osnovu jedne Puleove izjave da ostaje veran kartezijanskoj tradiciji, ne bi bilo korektno ne smatrati ga pripadnikom grupe fenomenoloških pristalica. Pule jeste suštinski bio inspirisan Dekartovom filozofijom, ali isto toliko i Huserlovom; pod tim udruženim uticajima Pule zasniva specifični vid književne kritike, kritike poistovećivanja i potrage za skrivenim suštinama. Ono što je takođe argument u korist puleovske fenomenologije je činjenica da njegova kritika traga za subjektivnošću kao suštinom dela, a do te subjektivnosti se može dopreti samo *intuicijom*. Puleovo shvatanje intuicije istovetno je Huserlovim. Intuicija ima povlašćeni status, ona je čin krajnje simbioze dve svesti. Intuicija je gotovo mistička kontemplacija, usmerena ka transcendentalnoj redukciji ljudske svesti, a ne

ka božanskom izvoru. Za Pulea ne postoji valjana kritika koja nije zasnovana na intuitivnoj svesti. I za Dekarta status intuicije je povlašćen. Intuicija je jedini pouzdani način da se dođe do samosvesti, odnosno *cogita*, koji je osnovni uslov svakog daljeg saznanja o svetu.

U eseju *Ženeva ili Pariz* Miler Pulea svrstava u krug kritičara koji ne slede nova dostignuća u kritici, koja su dominantna u Parizu. Zapravo, Pule pripada onom krugu mislilaca koji se oslanjaju na tradiciju *prisustva* i slede zapadnu metafiziku. "Vreme prisutnosti, drugi kao prisutnost, prisustvo svesti o sebi samoj, jezik kao čist odraz prisustva svesti, istorija književnosti kao istorija svesti, mogućnost postizanja autentičnog prisustva iz koga sve ostalo proističe – svaki ovaj oblik prisutnosti odacila je središnja tradicija savremene misli." (Miler, 1970: 222)

Stil, terminologija i ton ovog eseja izrazito su drugačiji od stila i tona kojim je pisan esej o ženevskim kritičarima. Razmišljanje o jeziku je praktičan uticaj dekonstrukcije. Miler je u ovom eseju pokušao da Pulea inauguriše u krug lingvistički orjentisanih kritičara, da pronade sva mesta na kojima Pule govori o jeziku, i da pokaže puleovski (pa i fenomenološki) potencijal i prijemčivost za dekonstrukcionistički način mišljenja, jer to suštinski i jeste način mišljenja. Međutim, Puleovo shvatanje jezika samo kao transparentnog medija putem kojeg svest postaje dostupna, što je Miler nakada shvatao kao pozitivnu stranu puleovske kritike, nije bilo dovoljno da se Pule uvrsti u istu grupu sa novim, dekonstrukcionističkim kritičarima de Manom i Deridom.

Miler je shvatio da je glas fenomenologije kulminacija logocentrizma zapadne metafizike koji je nužno sada prevazići, te na kraju zaključuje: "Može se činiti da tradicija koju predstavlja Derida i ona koju zastupa Pule moraju biti postavljene jedna nasuprot drugoj, upravo u nepomirljiv odnos ili/ili. Kritika mora izabrati ili tradiciju *prisustva* ili tradiciju *razlike*, jer njihove pretpostavke o jeziku, književnosti, istoriji i umu ne mogu biti kompatibilne". (Isto, 223)

Simptomatično je to što se Miler opredeljuje za "tradiciju različitosti" upravo u eseju u kom kritikuje svog prvog učitelja. Milerov razvoj od "kritike svesti" do dekonstrukcije nije neobičan ako se uzme u obzir da je i u ženevskoj fazi on razmišljao o jeziku kao transparentnom mediju kojim dolazi do utapanja jedne svesti u drugu. Jezik je jedna od ključnih tema kojima se dekonstrukcija bavi. Tekst je jezik, a i sredstvo tumačenja teksta, odnosno kritika, jeste jezik. Ujedno, dekonstrukcija "uspeva da namah reši one probleme na relaciji svet-tekst koji opsedaju Milerovu raniju kritiku. Ako tumačenje uvek zahvata lanac prolifernog smisla koji ono ne može ni prekinuti ni potpuno shvatiti, onda je kritičar zapravo oslobođen svake odgovornosti da obuzda igru sopstvene mašte. Ovo znači potpuni raskid sa pojmovima vernosti i disciplinovanosti svesti na koje su upućivali Milerovi učitelji iz Ženeve. Zamenjujući retoriku svesti retorikom tekstualnosti, dekonstrukcija – bar kako je Miler shvata – briše granicu između teksta i tumačenja." (Noris, 126) Dakle, dekonstrukcija je konkretno sprovođenje ideje književnosti o književnosti, stoga, ona je svojevrsna *Nadkritika*, ona je ujedno i *Teorija*.

Međutim, u okviru tradicije različitosti, kritičar mora biti svestan da svaka sličnost, ili istovetnost, zapravo proizlazi iz različitosti. Kako Miler kaže, sličnost svakog lista, kamena, cveta ili ptice, nastaje na osnovu njihove nesličnosti. Pa tako i kritički tekst, sličan onome iz čega proishodi, zapravo kao pravi izvor ima diskontinuitet i različitost. Milerova konstatacija kao svoj izvor ima deridijanski pojam *différance*.

U daljem razmišljanju o jeziku i tekstu, Miler nalazi da svi izvori, bilo kojeg teksta, postoje skriveni u leksici, gramatici i sintaksi, i da je svako izučavanje književnosti zapravo zasnovano na intertekstualnosti. Kako je svaki tekst proizvod jezika, nužno je uslovljen nizom prethodnih tekstova koji su takođe proizvodi jezika. Tako se, prema Mileru, stvara svojevrsna *građevina jezika, zatvor jezika*. Miler usvaja poznati Deridin postulat da nema ničega izvan teksta kada tvr-

di da je zapravo čitav svet sazdan od jezika, od mreže reči koju pletu mitovi, metafore ili druge figure.

Dekonstrukcionistički pristup kod Milera konačno prevladava svoje fenomenološke korene i on sada smatra da je i sama ljudska svest, sopstvo ili jastvo, zapravo, rezultat jezika. "Ukratko, ne postoji doslovan jezik svesti, a samo sopstvo je slika ili rezultat jezika. Ljudska svest i intencionalnost nisu izvori jezika; oni su posledica jezika. Pretvoriti ove posledice u uzroke isto je kao postaviti kasnije ispred ranijeg – da bi se dobio ukras (trop). Sopstvo je figurativna konstrukcija, metalepsa. Baš kao što literarni tekst stvara sopstva (karaktere) kroz jezik, tako i filozofski i psihološki tekstovi uspostavljaju naizgled nesvodljivo sopstvo u jeziku. Sopstvo bilo kog autora kao i bilo kog književnog junaka jeste, u stvarnosti, tek figurativna konstrukcija. Ne postoji Šekspir. 'Šekspir' je rezultat određenog teksta. Isto se može reći za tekstove objavljene pod imenom bilo kog drugog autora." (Leitch, 597)

Frenk Letričija u delu POSLE NOVE KRITIKE (1980) kaže da se na mnogim mestima u Milerovim esejima nameće zaključak kako njegova kritika afirmiše ideju da je značenje prisutno u diskursu 'slobodne igre' na koju ni vreme ni kultura nemaju nikakav uticaj. Diskurs 'slobodne igre' u kritici podrazumeva pretpostavku da je svako tumačenje pogrešno. Ne zato što kritičar može delu da dâ bilo koje značenje, već zato što je samo značenje formalno neodlučivo i nečitljivo. Nema objektivnog tumačenja, postoje samo manje ili više vitalna potencijalna, tj. pogrešna tumačenja. "Jedna od Milerovih strategija u čitanju nekog teksta jeste da se prati značenje ključne reči sve do njenih etimoloških korena. Na taj način, on premešta očiglednu stabilnost glavnog termina iz jednog zatvorenog sistema i stavlja ga u vrtoglav lavirint. Rezultat ovakve semantičke diseminacije je iskorenjivanje teksta, koji otkriva beskrajne mogućnosti za tumačenje i jalovost logičkog i dijalektičkog poretka." (Isto, 601)

Ako bi dosledno hteo da sprovodi kritiku koju Miler preporučuje, tumač bi bio prinuđen da se "pomeri sa strane". On bi u tekstu tragao za čvrstim osloncem, ali ga ne bi nalazio. Čitalac može da prati liniju na kojoj se elementi, slike, ideje, motivi, nižu jedan za drugim; može da tumači svaki element posebno, ali pri tome mora znati da nijedan element ne nosi konačno značenje, i da nije bitniji od nekog drugog elementa. Zato Milerovu kritiku možemo nazivati 'plesom postrance'. Potrebno je da kritičar ostane distanciran, upravo kao u kritici koju predlaže i Starobinski kada govori o pogledu na autora. Pogled-ples mora da bude udaljen, nefrontalan, s visine, ili bar dovoljne razdaljine kako bi bio ispravan. Iako tragaju za različitim elementima, Milerova teorija i teorija Starobinskog mogu se dovesti u vezu putem ideje o distanci i nepristrasnosti. Miler u tome uspeva, i gradi kritiku koja dekonstruiše značenje; Starobinski ulaže potreban napor, ali se onda ta kritika svodi na negativiziranje i izvrgavanje psihološkom ruglu pojedinih autora, kao u slučaju Rusoa. Kritika Milera je retorična, kritika Starobinskog je dijaloška, ona ipak pripada tradiciji prisustva, gde tumač 'vodi dijalog' sa svešču drugog, tj. sa svešču autora.

Jedan od važnijih Milerovih doprinosa razumevanju dekonstrukcije uopšte je i veoma jasan prikaz sredstava i svrhe dekonstrukcije:

"1. Dekonstrukcija je vrsta tumačenja putem pažljivog i opreznog ulaženja u svaki tekstualni lavirint. Kritičar nalazi svoj put od slike do slike, od pojma do pojma, od mitskog motiva do mitskog motiva, u ponavljanju koje ni u kom smislu nije parodija. Ipak, ona uključuje subverzivnu snagu prisutnu čak i u najegzaktnijem i neironičnom podvajanju. 2. Dekonstruktivna kritika nastoji da pronade, uz pomoć procesa ponovnog traženja, onaj element u sistemu koji je alogičan, nit u tekstu koja će ga celog razmrsiti ili onaj labav kamen

zbog kojeg će se srušiti cela građevina. 3. Više od toga, dekonstrukcija ruši tlo na kojem građevina stoji tako što pokazuje da je tekst već razrušio te temelje, znajući to ili ne. Dekonstrukcija nije demontaža konstrukcije teksta, već ukazivanje na to da je tekst već demontirao sebe samog.” (Leitch, 604)

Još jedno interesantno objašnjenje koje je Miler izneo odnosi se na razliku između kritičara tradicije prisustva i kritičara tradicije različitosti. Prve Miler naziva sokratovskim, teorijskim ili ovarazumskim. Nasuprot njima su dionizijski, tragični ili onorazumski. Ovarazumski bi bili kritičari strukturalizma i formalizma, oslonjeni na nauke poput lingvistike i semiologije. Takvi su Bart, Jakobson ili Ženet. To je kritika koja književnost dovodi u "sretni pozitivizam". Onorazumski, tj. poststrukturalistički kritičari se takođe oslanjaju na lingvistiku, ali njihove kritike vode u ćorsokak, *aporiju* ili alogična objašnjenja, koja sama sebe degradiraju. Ali, kada logika u njihovoj kritici zataji, to su najdublja prodiranja u književnost. Miler je svakako na strani onorazumskih.

Kada je konačno i javno prešao na stranu onorazumskih kritičara, Miler je bio oštro napadan. M. H. Abrams u eseju *Razum i mašta u istoriji kulture* (1976), citirajući Vejna Buta, kaže da mora postojati neopozivo značenje teksta, jasno i nedvosmisleno tumačenje, i da, ako se koristi dekonstrukcionistička metoda čitanja, istorija postaje nemoguća. Zato Abrams dekonstrukcionističku kritiku naziva "parazitskom". Miler odlučuje da u tekstu *Kritičar: domaćin i parazit*¹ preispita binarnu opoziciju parazit-domaćin i da pokaže ambivalentnost oba pojma. Preuzimajući deridijansku taktiku, Miler strateški preokreće tradicionalnu metaforu kritike kao "parazita" i dokazuje, putem etimologije pre svega, da se značenje reči

¹ Esej *The Critic as Host* prvi put je objavljen u *DECONSTRUCTION AND CRITICISM*, The Seabury Press, New York, 1979.

“parazit” odnosi podjednako na kritiku kao i na sama književna dela. Ukratko, kao što se kritika oslanja na tekst, tako se i sam tekst oslanja na prethodne tekstove, aluzijama, citatima, itd. Ako je tekst domaćin kritičaru, onda je i neki prethodni, *arhitekst* ili *pratekst*, domaćin tekstu koji je domaćin kritičaru. Konačno, Miler zaključuje da je konačno značenje nemoguće, baš kao što je nemoguća i sama istorija. Svaki tekst je "oglašavanje oglašavanja". Dekonstruktivističko čitanje je suštinsko i prirodno u svakoj vrsti čitanja, tako da ga je nemoguće definisati. Ono ne ubija svog "domaćina" kao što to mnogi smatraju, već je "drag gost". Dekonstrukcija je retorička disciplina i nema razlike između jednoglasnog čitanja i dekonstrukcionističkog čitanja, oni su uvek u odnosu "domaćin – parazit", oba su i jedno i drugo. Književno delo je hrana kojom se hrane obe vrste čitanja. Jednoznačno čitanje je po sebi kontroverza ili mit, nijedno čitanje ne daje konačno značenje.

"Kritika sada prelazi u književnost odbacujući svoj ponižni položaj i preuzimajući s neuporedivim uživanjem jedan slobodan stil tumačenja. U [Milerovim – prim. V.R.] rukama teorija postaje taktičko oružje čija je svrha da izazove sva ona samonametnuta ograničenja koja su kritičari do sada prihvatili. Ishod je jedan snažan, ali prilično raznorodan spoj imena i filozofija... Dok on predstavlja ludičku ili libertinsku stranu dekonstrukcije, Pol de Man oličava njena oprečna svojstva čvrste argumentacije i velike pojmovne strogosti... on se ne zadovoljava čarkama, dekonstrukcijom koja živi od svoje originalnosti i ne nudi nikakvo uporište za teoriju."
(Noris, 128–131)

Pol de Man je najistaknutiji pobornik i dosledni sledbenik puta kojim je krenula dekonstrukcija. U njegovim kritikama je do tančina sproveden postupak dekonstrukcionističkog čitanja, iako nigde nije eksplicitno definisan. Derida je bio protiv

svake sistematizacije i, izbegavajući definicije, zalagao se za 'slobodnu igru' jezika. De Man je tu deridijansku igru ukrotio; on je pisao kritike koje su oličenje deridijanskog načina mišljenja. Specifičnost de Manovog diskursa je u tome što kritičarima pristupa onako kako kritičari pristupaju autorima književnih dela. Ako se ne može uspostaviti tumačenje koje nudi konačno značenje, kao što je Miler smatrao, nema ni ispravnog razumevanja kritike. De Man, dakle, ide korak dalje i postulat koji se odnosi na jednu, prebacuje na drugu oblast. Dekonstruktivistički postupak kod de Mana konačno pokazuje kako tumačenje podriva teoriju na kojoj počiva. Primer za to je Deridino čitanje Rusoa, što će kasnije i biti prikazano, ali i poglavlje iz zbirke eseja *BLINDNESS AND INSIGHT*² (1971) u kojem de Man govori o Puleu i ženevskoj školi.

Pol de Man smatra da je ženevska škola vrsta kritike koja se bavi tumačenjem dela, ali da je to kritika jezika više nego kritika svesti. Zato se de Man pita šta je to što ženevske teoretičare toliko odbija u proučavanju jezika, a da nije isključivo ekscentrično odbacivanje novih ideja u nauci o književnosti, prevashodno strukturalističkih.³ Otkud toliko nepoverenje prema jeziku? U jednoj fusnoti, u de Manovom tekstu o Puleu, stoji svojevrsno rezervisano i gotovo stidljivo (što nije karakteristično za de Mana) podrivanje (dekonstrukcionisanje) jednog dela Puleove metode. De Man kaže da je moguće steći utisak da je Pule želeo da napiše istoriju svesti, ali da to nije tako. Jedinstvo puleovske misli postoji na ontološkom i metodološkom planu, a ne na istorijskom. Književnost je za

² Na srpski jezik ova zbirka je prevedena 1975, pod nazivom *PROBLEMI MODERNE KRITIKE*.

³ Iako se fenomenološka kritika, pa time i ženevska škola trudi da opovrgne bilo kakvu vezu sa strukturalizmom, ne smemo izgubiti iz vida činjenicu da i oni delu pristupaju kao sistemu, kao jedinstvenom sklopu elemenata, iz kojeg ne možemo istrgnuti jedan deo i pretvarati se da ostali ne postoje. Književno delo je organizam, a ne konglomerat. Stoga, posmatranje literarnih ostvarenja na takav način nije svojstveno isključivo strukturalističkoj kritici, već savremenoj kritičkoj misli uopšte, upravo zato što je pojam strukture jedan od ključnih i vodećih pojmova društvenih nauka xx veka.

Pulea niz novih početaka, a pojedinačne artikulacije su ukupni *moments de passage*. Istorijski okvir i kontekst su samo principi za klasifikaciju, i nisu od presudne važnosti. "Objašnjenja koja bi Puleova metoda mogla da pruži o književnoj istoriji u najboljem slučaju su uzgredna, a nikako glavno načelo te metode." (de Man, 156)

Pol de Man u analizi Puleovog kritičkog rada pokušava da u *STUDIJAMA O LJUDSKOM VREMENU* pronađe ideju-klicu za kritiku identifikacije. To je originalno i sveobuhvatno tumačenje, koje se ne oslanja samo na dva ključna programska esejja koja je Pule uvrstio u *KRITIČKU SVEST*. De Manov esej o Puleu nosi naziv *Književno Ja kao izvor*. Ono što on pokušava da dokáže jeste teza da su *cogito* i subjektivno shvatanje vremena identične stvari kod Pulea. Identifikacija dve svesti nije samo posledica kritičkog čina, već i njegova inicijalna situacija. Puleova teorija je "pedantno sprovedena logička dedukcija" kojom autor prikazuje put kritike.

De Man polazi od izvesne pasivnosti na koju se oslanja kritičarski *cogito*. Ta pasivnost nije prosto opuštenost ili udobnost, već više neka vrsta nagrade upućene svesti koja će biti podobna da se identifikuje. Momenat svesti u kojem ona ponovo postaje svesna sebe prati drugi takav momenat. Između njih je neminovno prošao određen vremenski period, tako da svest koja se ponovo budi konstruiše diskontinuitet trajanja. Iz tog razloga Pule nalazi da je najradikalnije otkriće xviii veka pamćenje, tj. sećanje. Međutim, de Man je došao do toga da kod Pulea trenutak ima veću važnost od sećanja ili održavanja kontinuiteta u svesti.⁴ Sećanje nema tu snagu kojom bi se izbrisala naivna iluzija da je moguće pripojiti prošlost sadašnjosti. "Iluzija da se kontinuitet može povratiti činom sećanja pokazuje se samo kao još jedan prolazni trenutak. Jedino je poetski duh u stanju da sažme rasturene fragmente vremena u jedan jedini trenutak i da ga obdari

⁴ U dekonstrukciji je, pak, važnije ono 'više nije' ili 'nije još' od 'sada'.

stvaralačkom snagom." (Isto, 156) Sećanje je potpuno svojevoljan čin koji nema veze sa kategorijom vremena; ono svesti pruža mogućnost da transcendirira vreme; putem sećanja svest "ulazi u ono što je van vremena".

Misija kritičara je da trenutke sticanja samosvesti odredi kao *polazne tačke* određene svesti, da ih umreži i opiše put od jedne ka drugoj, anulirajući momente "depresivne indiferentnosti". U kompleksnom odnosu autora i čitaoca (kritičara), kritičar je taj koji duh autora čini sveprisutnim. Kritičar polazi od "književnog Ja kao izvora", tragajući za drugim izvorom što se pretvara u odiseju svesti samog kritičara, te Ja koje je nosilac traganja u stvari predstavlja solipsističku polaznu tačku svakog kritičkog diskursa. Međutim, de Man hoće da pokaže kako i ta kritika koja polazi od sebe zapravo kao osnovni cilj ima jezik. "Potrebno je dosta rada na tumačenju da bi se pokazalo da je Puleova kritika u stvari kritika jezika više nego kritika ja... Konceptija o književnosti kao autentičnom jeziku... nije Puleova... Puleovo ja ne poseduje u sebi snagu da stvori sopstveno traganje. Ta snaga pripada onome što Pule naziva trenutkom, ali taj trenutak, u stvari, označava trenutak u kome ja prihvata jezik kao svoj jedini način da opstane... Jezik i ja su žiže oko kojih se ocrtava putanja dela, ali ni jedno ne može da stekne status izvora. Svako je prethodnost onog drugog... To nastojanje oko jezika može se osetiti u atmosferi strepnje koja prožima čitavo njegovo delo izražavajući stalnu brigu za literarno preživljavanje." (de Man, 166–168)

De Manovo tumačenje Pulea je odličan primer kako se kritika može vršiti na kritičarima, ali i primer prihvaćene slobode koju je Derida uneo u kritiku. Svaki tekst je *nečitljiv* jer može biti tumačen na bezbroj različitih načina, a ta nečitljivost se nalazi kao potencijal u svakom tekstu, bilo književnom delu, bilo kritičkom.

De Man smatra da delo koje je tumačeno u stvari demistifikuje kritiku, a ne obrnuto. U tom procesu demistifikacije kritičar ostaje "slep za ono što se u njemu samom dešava".

Misleći da nešto otkriva, kritičar zapravo sam biva otkriven. Otkrivanje kritičara se dešava kada se teorija ne usaglasi sa praksom, kada kritičar u teorijskim radovima zastupa jedno, a na konkretnom primeru izvede drugačiji postupak. Kritički čin se tada svodi na "slepilo i uvid", kako se i naziva zbirka de Manovih eseja. Stoga, de Man od kritičara zahteva da istinu nalaze "s onu stranu teorijskih afirmacija", da budu svesni da njihova teorija podjednako mistifikuje i demistifikuje određeni tekst. Sam tekst, pesma ili roman, jedina je prava demistifikacija, jer se jedino ona sastoji od "prisustva ništa". Ideja o prisustvu ništavila direktno je preuzeta iz fenomenologije, a de Man kao ilustraciju te ideje citira jedno pismo Žan-Žaka Rusoa, u kome stoji: "Da su se svi moji snovi ostvarili, ipak bih još bio nezadovoljan: nastavio bih da snevam, maštam, želim. U sebi sam naišao na neobjašnjivu prazninu koju ništa ne bi moglo da ispuni; neku žudnju srca prema jednoj drugoj vrsti ispunjenja koje ne bih mogao da zamislim, ali prema kojem sam pri svem tom osećao privlačnost." (de Man, 52) De Man smatra da ovaj pasus ne znači da rusoovska svest (koja je, prema njemu, prototip romantičarske svesti) čezne ili želi nešto određeno; izvor ove i ovakve svesti zapravo nije odsustvo nečega, već prisustvo ništavila. Ako Ruso pripada "tradiciji prisustva", kako bi rekao Miler, onda je on primer za dekonstrukciju te tradicije, nihilističku tradiciju prisustva, tj. onaj njen vid koji vodi do "tradicije različitosti".

U knjizi *BLINDNESS AND INSIGHT*, u eseju *Kritika i kriza*, de Man podseća na izjavu Malarme prilikom posete Oksfordu 1894. Malarme je tom prilikom pomalo ironično izjavio da se neko usudio da dirne pravila poezije. De Man u sedamdesetim godinama dvadesetog veka upravo to isto želi da kaže, ali da umesto reči *poezija* kaže *kritika*. Sam početak ovog eseja je jezgrovit i precizno sažet prikaz situacije koja vlada u kritici tog vremena. On uočava česte smene u vladajućem mišljenju i veliku nestabilnost termina 'nova kritika'. Posle nove kritike u Americi javio se niz novih novih kritika, i svaka je bila u pri-

snoj vezi sa nekom humanističkom naukom, antropologijom, sociologijom, psihologijom, i konačno lingvistikom, koja unosi još veću konfuziju u terminologiju i žargon književne kritike.

De Man nalazi da Malarmeovo upućivanje na *krizu* u kojoj se našlo pesništvo na samom kraju XIX veka zapravo sa sobom nosi pitanje o sopstvenom poreklu. Stoga, de Man postavlja pitanje: "Da li je kritika zaista angažovana u detaljnom samoposmatranju do te mere da razmišlja o sopstvenom poreklu i da li ona postavlja pitanje o neophodnosti postojanja kritičkog čina?" (de Man, 41) Kritika razmišlja o mestu koje joj oduvek i pripada, a to je mesto neposredno pored književnog dela. Kritika ne teži da postane bitnija ili uzvišenija od dela, ali se bori za ravnopravnost. Prema de Manu, kritika je to konačno i uspela. "Evropska kritika predstavlja metodološki i motivisan napad na shvatanje da je književna ili pesnička svest u svakom slučaju povlašćena svest i da njena upotreba jezika u izvesnoj meri može prividno da izbegne dvojnost, zbrku, neistinu, što se može očekivati u svakodnevnoj upotrebi jezika." (de Man, 42)

Ono što je zajedničko većini modernih stremljenja u kritici jeste preokupacija problemom jezika. Iako mu različiti pojedinci prilaze sa različitih strana, od lingvističke do metafizičke, svi se slažu u tome da jezik više ne može biti "providan", neutralan medij kroz koji se svet pasivno transponuje u svest. Postulat ženevske škole je sa dekonstrukcijom doveden u pitanje, pa i prevaziđen.

Drugi problem koji se detaljno preispituje je problem subjektivnosti. Puleova maksima "Oterajte subjektivnost, ona će se vratiti u galopu" preobražava se u de Manov stav da sve zablude o konačnom i jedinstvenom tumačenju potiču od pretpostavke o povlašćenom posmatraču (subjektu), ili još radikalnije: "Čim je reč o nekoj vrsti uzajamnog odnosa među ličnostima (npr. ličnostima kritičara i autora), jezik je zbog svog osobenog prokletstva primoran da dejstvuje na ovaj način... ni najjednostavnija želja ne može da se iskaže

bez skrivanja iza paravana jezika koji sačinjava svet zamršenih intersubjektivnih odnosa koji su svi potencijalno neautentični." (de Man, 45) Ukidanje subjektivnosti kod de Mana dostiže tu tačku gde on dokazuje da je i antropologija morala izučavati mit bez autora, a lingvistika metajezik bez govornika, kako bi ostale u granicama naučnosti i racionalnosti.

Druga važna i nezaobilazna zbirka eseja Pola de Mana je knjiga ALLEGORIES OF READING (1979). Sam de Man kaže da je tu knjigu zamislio kao "istorijsku studiju", ali je ona na kraju završena kao "teorija čitanja", možda zato što se više bavi jezikom književnih dela, nego bilo kakvom istorijom. De Manove "priče o čitanju" govore više o nečitljivosti tekstova, nego što ih tumače. Čitanje shvaćeno kao pokušaj razumevanja pisma svodi se na ukidanje prepreka i na prevođenje figurativnog u doslovno. Kako je sav jezik metaforičan ili figurativan, prema dekonstrukciji, akt čitanja (ako pod tim podrazumevamo svodenje teksta na jednoznačnost ili traganje za istinom) je neostvariv. Retorika teksta to onemogućava, jer nema jednog i konačnog značenja, već sam tekst nosi u sebi mogućnost raznorodnih tumačenja.

Dok je moguće razlikovati figurativno od doslovnog značenja, moguće je i figuru svesti na njen referencijalni oblik. Razlika između referencijalnog i retoričnog jezika je razlika između metafore i metonimije. U zbirci ALLEGORIES OF READING de Man analizira razliku između metafore i metonimije i kaže:

"Prednost je izražena pomoću distinkcije koja odgovara razlici između metafore i metonimije, budući da su nužnost i slučaj zakonit način razlučivanja analogije (sličnosti) i kontigviteta (suslednosti). Zaključak o identitetu i totalitetu koji je za metaforu konstitutivan nedostaje u odnosnom metonimijskom dodiru... Pa ipak, nije potrebno oštroumlje da bi se pokazalo kako tekst u praksi ne sprovodi ono što pripoveda. Retoričko čitanje... otkriva da se figurativna praksa ne podudara s

metafigurativnom teorijom i da tvrdnja o prevlasti metafore nad metonimijom moć svoje uverljivosti duguje upotrebi metonimijskih struktura." (Kaler, 210)

Kolebanje između metafore i metonimije, ili simboličnog i alegorijskog tumačenja, osnova je oko koje se pleće de Manov diskurs. Stvaranje figure i njena dekonstrukcija ne mogu se uočiti i tumačiti samo putem 'običnog' čitanja, te se kritičar mora opredeliti za jedno od dva moguća čitanja, naivno ili dekonstrukcionističko. Vidimo, dakle, da i de Man postavlja isti uslov kao Miler. Dekonstrukcionistički kritičari jesu isključivi u stavu da je njihov pristup onaj koji vodi do željene tačke, a ta tačka nije neko konačno i neopozivo tumačenje. Dekonstrukcionističko čitanje je najpovoljnija alternativa čitanja, koja u zagradu stavlja semantičke aspekte teksta i traga za "prečišćenom logikom figura".

Sa dekonstrukcije figura sledeći korak vodi ka onome što de Man naziva *alegorije čitanja*. Alegorijske priče zapravo su one koje govore upravo o nemogućnosti čitanja, odnosno tumačenja. Te alegorijske priče stvara autor dela, koji je ništa drugo do *metaforički proizvod gramatičkog sastava*. Dakle, sve je u jeziku, i nema ničeg izvan teksta, kako kaže Derida.

Na jednom mestu de Man kaže da su sve alegorije, u krajnjoj instanci, etičke. Na aspekt moralnosti u de Manovoj teoriji ukazuje i Frenk Lentričija. On tvrdi da postoji svojevrsna moralna prisila koja de Mana tera da revnosno i uporno traga za figurativnim značenjima i da ih dekonstrukcionistički obrazlaže. Lentričija u tome vidi uticaj Sartrovog tumačenja pojma neiskrenosti. Ako prihvatimo čovekovu prirodu kao nepromenljivu i unapred datu, pripadamo tradiciji prisustva. Ako se, pak, složimo sa tim de je priroda nešto što se stvara, nešto čije se značenje gradi putem stalnog samoispitivanja, onda smo na strani dekonstrukcionističke tradicije razlike. Jer, osećaj da se značenje, doseganje identiteta, stalno odlaže u skladu je sa deridijanskim pojmom razlike (*différance*).

Prema ovom doslednom pozivanju na Deridine pojmove, za de Mana je moguće reći da je najverniji i najdosledniji predstavnik dekonstrukcije, možda dosledniji od samog Deride. Ali, ta njegova strogost nužno je bila povezana sa etikom i, konačno, sa filozofijom. Retorika i terminologija Pola de Mana podjednako se mogu uvrstiti u književnost o književnosti, kao i u filozofiju.

"Ovde je glavni de Manov argument taj da je književnost upravo ono što proizlazi iz nesposobnosti filozofije da misli sopstvenu zasnovanost u tekstu-retorici... ALEGO-RIJE ČITANJA se stoga mogu posmatrati kao nastojanje da se približe – mada ne i jednostavno spoje – suparnička prava na znanje koja ističu filozofija i književnost. Navika da se one smatraju posebnim disciplinama, po de Manovom mišljenju, oduzima čitanju filozofskih tekstova onu osnovnu tananost koja se u tumačenju književnih tekstova podrazumeva." (Noris, 137)

ŽAN-ŽAK RUSO U KRITICI DERIDE I DE MANA – DERIDINA SLOBODNA IGRA

Deridu ne okupiraju, kao većinu ranijih kritičara, rusoovske teme prirodnog čoveka, sentimentalnosti i slično; ne zanima ga ni to koliko je, i da li je, Ruso uticao na pojavu romantizma, niti da li pati od Edipovog kompleksa. Ako Derida i analizira temu prirodnog čoveka, on je sagledava kao primer binarne opozicije. Najopštija binarna opozicija je upravo suprotnost između prirode i kulture, u okviru koje dekonstrukcionisti nalaze i niz drugih opozicija. Priroda i kultura u Rusoovoj misli Deridi ne govore toliko o samom Rusou i njegovoj književnosti, koliko o nečemu mnogo opštijem i univerzalnijem. Derida kao da samog autora Rusoa stavlja u zagradu i sam govori "ono što Ruso želi da kaže".

Derida piše da u svojim tekstovima "izjavljuje ono što on (Ruso) želi reći", dok Ruso "kazuje ili opisuje ono što ne želi reći".

Rusoova *namera*, dakle, nije bila da kaže da je kultura negacija prirode, iako je svojim diskursom Ruso to tako opisao. Kultura je, kako Derida smatra da Ruso smatra, a ne govori, zapravo dopuna prirode. "Ova podela Rusoovog teksta na ono što Ruso namerava i ono što ne namerava reći, svakako je varka čitanja. De Man bi to nazvao primerom pogrešnog čitanja što ga tekst unapred oslikava – insistiranje teksta na tim temama navodi čitaoca da ih poistoveti s nameravanim značenjem i da njihovo podrivanje ili usložnjavanje drži nenameravanim ostatkom." (Kaler, 186)

Deridijanska strategija čitanja ne uzima u obzir pitanje autorskog pisanja, već upravo obraća pažnju na način čitanja. Ta se strategija obazire na nameru kao specifičan proizvod teksta, koji, ipak, uvek bude nadmašen samim tekstom. *Namera*, dekonstrukcionistički gledano, nije nešto što unapred daje neko značenje tekstu, već samo organizaciona struktura teksta. Derida, dakle, u tumačenju Rusoa traga za onim mestima gde tekst zapravo podriva ono što tvrdi.⁵

Shvatanje pojma 'suplement', kakvo se javlja kod Deride, nalazimo već kod Rusoa. Taj pojam označava nešto što je dopuna, nadomestak, dodatak nečemu. U konkretnom slučaju reč je o kulturi kao dodatku prirodi. Priroda je za Rusoa "potpuna potpunost", i svaka dopuna je, zapravo, višak. Međutim,

⁵ Sličnu strategiju čitanja sprovodi i Pol de Man kada pokušava da utvrdi nečitljivost svakog Rusoovog teksta. U ALEGORIJAMA ČITANJA on analizira Rusoove VEROISPVESTI SAVOJSKOG VIKARA i dokazuje primerima da je taj tekst doslovno nečitljiv jer sadrži stavove koji se međusobno dijametralno razlikuju, koje kritičara primoravaju da se opredeli za jednu od tvrdnji. Prihvatanje jednog ili drugog za dekonstrukcioniste znači doneti sud "koji ponavlja zločin koji osuđuje". Izbor koji bi kritičar trebalo da donese postavlja se na osnovu načina na koji je tekst Verospovesti sastavljen. "Najjednostavniji su primeri takve nečitljivosti paradoksalni nalozi poput: 'Nemoj me neprekidno slušati!' ili: 'Budi spontan!', koji uspostavljaju dvojni obavezu: čovek mora izabrati poslušnost ili neposlušnost, ali ne može izvršiti taj izbor, jer bi poslušati značilo ne poslušati, a ne poslušati poslušati." (Kaler, 70–71) Kritičar se, dakle, opredeljuje ili za pogrešan izbor (pogrešno čitanje), ili bira da ne izabere ni jednu ponuđenu mogućnost.

logika dodatka pretpostavlja da u samoj prirodi u načelu postoji neki nedostatak koji se mora dopuniti i zato se dodatak i javlja kao "dopunski dodatak". Priroda koja poseduje inherentnu odsutnost, dobija svoju potpunost oličenu u višku.

U pogledu binarne opozicije pismo-govor, pismo je dodatak govoru, na osnovu čega se razvija Deridino tumačenje i eksploataisanje rusoovske misli. Ako je Starobinski npr. koristio Rusoove tekstove kako bi psihoanalizirao autora, jer je to u skladu sa njegovom teorijskom praksom, Deridina, i uopšte dekonstrukcionistička preokupacija problemom jezika, logično navodi na tumačenje onih delova Rusoovog teksta gde se o jeziku i govori. Originalnost Rusoovih ideja, iznetih u RASPRAVI O POREKLU JEZIKA, navela je dekonstrukcionista da upravo ovog autora uzimaju kao preteču pojedinih teza.

Ruso piše da su jezici stvoreni da bi se govorili, dok je pismo samo nužna tehnička strana govora, koja mu je pridodata u onom istorijskom trenutku kada je čovek prešao iz prirodnog u svoje 'kulturno' stanje. Ruso osuđuje pismo kao destrukciju i bolest govora. Pismu je svojstveno odsustvo koje suzbija prisutnost neophodna govoru. Stoga Ruso često ima potrebu da se skriva i da bude odsutan kako bi drugi njegovim odsustvom uočili njegovo prisustvo. On je zapravo pokušao da putem pisma obnovi prisustvo karakteristično za govor, ali pismo sa sobom uvek nosi veliku mogućnost nerazumevanja, ili pogrešnog razumevanja. Derida nastavlja i proširuje ovu Rusoovu ideju time što uvodi hipotezu o *arhepismu*, odnosno pismu koje postoji pre pisma i pre govora koji je degradiran pismom.

U delu o GRAMATOLOGIJI (1967) Derida detaljno analizira Rusoov odnos prema dodatku i kaže: "Ruso pisanje zaista smatra opasnim sredstvom, pretećom pripomoći, kritičkim odgovorom na opasnost. Kad priroda, kao bliskost po sebi, biva zabranjivana ili zaustavljana, kada reči ne uspevaju zaštititi prisustvo, pisanje postaje neophodno. Ono se mora smesta pridodati reči... Pridodanom tehnikom, jednom vrstom veštač-

kog i izveštačenog lukavstva, čini reč prisutnom kada je ona uistinu odsutna. Ova snaga prirodna je sudbina jezika." (Derida, 1976: 189) Po Deridi pojam 'suplement' može imati dva značenja. Takvo dvostruko tumačenje je nadovezivanje na rusovsku teoriju, i nadgradnja osnovne ideje. Prema tom novom tumačenju dodatak je sagledavan i kao kod Rusoa, ali i kao pozitivna konstanta koja se ubacuje *umesto* nečega, *umesto* neke praznine. Dodatak podrazumeva da postoji neki nedostatak, koji on popunjava. Njegovo mesto u strukturi naznačeno je obeležjem praznine. U ovom svetlu tumačenja kultura dopunjuje nedostatke prirode, te se naziva navikom. Zameniti prirodu kulturom, prema Rusoovom, odnosno Deridinom mišljenju, valja učiniti što kasnije i što je moguće ređe. Na planu čovečanstva isto je kao na planu pojedinačnog čoveka. U detinjstvu i mladosti čovek je neiskvaren, a pojava dodatka je ujedno mogućnost za pojavu iskvarenosti. On je za prirodu i razum nepodnošljiv. "Nije dovoljno otkriti njegovo delovanje, pa da se *uvidi* njegov smisao. Dodatak nema značenje i nije ga moguće intuitivno spoznati." (Isto, 195)

Derida kaže da dodatak dolazi između totalnog odsustva i totalnog prisustva i razmatra upotrebu tog termina u okviru Rusoove logike jezika. Ruso ima svoju logiku i svoj jezik, kao i svaki drugi pisac, a zadatak kritičara je da otkrije koja je to logika i kakav je to jezik. Tek kritičkim čitanjem moguće je stvoriti strukturu značenja. Kako Derida smatra da nema ničega izvan teksta, naglašava i to da je život Rusoa moguće upoznati jedino putem njegovih tekstova, a njegove tekstove jedino ako tumač uspe da pronikne u njihovu logiku. "U onome što se zove stvarni život ovih osoba 'od krvi i mesa', iznad onog što se da opisati kao Rusoovo delo i iza njega, uvek je bilo pisanje... jer smo *u tekstu* pročitali da apsolutna sadašnjost, priroda, ono što reči imenuju, kao 'prava majka', jesu svagda već skrivene i da nisu nikada postojale; da ono što stvara značenje i govor, jeste ovo pisanje kao nestanak prirodnog prisustva." (Isto, 208) Zato čitanje mora

ostati *unutar* teksta, a psihoanalitička tumačenja, kao što je tumačenje Starobinskog, nadilaze tekst.

O kritičkom metodu Starobinskog Derida će, u jednoj fusnoti, reći da je to zloupotreba psihoanalitičkog pristupa. Prema Deridi pristup Starobinskog Rusoove tekstove čini nečitljivim. "Ali, privlači li neobičnost ovih zamena i artikulacija dovoljno pažnju tumača? Pitamo se da li Starobinski, protiv kauzalističke, disocijativne, reduktivne psihoanalize, ne naglašava totalitarnu psihoanalizu, fenomenološkog ili egzistencijalističkog tipa. Razastirući seksualnost u totalitet odnosa, možda se izlaže opasnosti ukidanja razlika, premeštanja, određenja svake vrste koja strukturiraju ovaj totalitet. Mesto ili mesta seksualnosti, ne iščezavaju li prilikom analize obuhvaćanog odnosa, kako ga postavlja Starobinski... i ne izlažemo li se opasnosti određenja patološkog, vrlo klasično kao 'ispada' mišljenog u 'egzistencijalnim' kategorijama..." (Isto, 200)

O 'psihoanalizi' književnosti, odnosno autora, Derida kaže da najpre stavlja u zagradu sam tekst koji tumači; da su psihoanalitičke kritike deo tradicije kojoj pripadamo, deo kulture i istorije. Dekonstrukcija je u okviru istorije psihoanalize, kao što je i u Rusoovom tekstu, stoga je logično da crpi iz mreže značenja koju je postavila upravo psihoanalitička teorija. Međutim, dekonstrukcija ne psihoanalizira Rusoa, jer bi tako samo ponovila već postojeće strukture koje pripadaju Rusoovom tekstu.

Derida na kraju zaključuje da Ruso "govori kroz tekst šta tekst jeste, kroz pisanje šta pisanje jeste... pojam nadomestka i teorija pisma određuju... *bezizgledno*, samu tekstualnost u Rusoovom tekstu. Ruso, dakle, piše tekstualnost unutar teksta. Pojam nadomestka je jedna vrsta slepog zadatka u Rusoovom tekstu, ne-vidljivo koje otvara i ograničava vidljivost." (Isto, 213)

DE MANOVA STROGA RETORIČNOST

Sa druge strane dekonstrukcije, Pol de Man govori o nečitljivosti Rusoovih tekstova, i o pogrešnim čitanjima koja ti tekstovi nameću. U okviru teorije o alegorijskom čitanju de Man nalazi da je "pomak s dekonstrukcije figure na alegorije čitanja svojstven logici figura, no da neki tekstovi, poput Rusoovih, aktivno i blistavo osiguravaju alegorije o svojoj nečitljivosti." (Kaler, 222) U tumačenju NOVE ELOIZE de Man želi da pokaže kako taj epistolarni roman podriva sopstvenu referencijalnost, i tako čini nerazlučivim referencijalno od retoričkog. U predgovoru NOVE ELOIZE Ruso sam razmatra referencijalnost svog romana – da li je to realni prikaz života dvoje ljudi; da li su ta pisma prava ili su fikcija? Rusoova tvrdnja u predgovoru, da ne zna da li je on sam napisao sva ta pisma ili nije, direktno upućuje na alegorijsko čitanje pri kojem se pisac sam udaljava od razumljivosti (čitljivosti) vlastitog teksta.

De Man smatra da je tradicionalno čitanje ovog romana likove posmatralo kao *figure* za ljubav, ali da je 'ljubav' zapravo figura koja izobličava i stvara iluziju o pravom značenju, koju prenosi na *odloženu* semantičku ravan. U jednom od pisama stoji i to da je ljubav puka iluzija, da gradi neki hermetični svet, okružujući se nerealnim stvarima kojima daje postojanje. Karakteristično je to što ljubavnici svoja osećanja iskazuju pomoću slika, te je stoga i jezik ljubavi slikovit, odnosno figurativan. De Man smatra da je NOVA ELOIZA dobar primer dekonstrukcionističkih pripovesti, i da je nužno moramo čitati kao pripovest koja osporava referencijalnu mogućnost 'ljubavi'. Ona ima isključivo figurativan status u okviru Rusoovog jezika, ljubav je trop. "Razlika nije u tome da li verujemo nečemu što tekst govori ili to poričemo, već u tome da li tom momentu pripisujemo referencijalnu funkciju, tako da može biti istinit ili lažan, ili ga smatramo figurom, tako da se neizbežan momenat referencijalnosti odlaže." (Isto, 217)

NOVA ELOIZA je dobar primer za to kako je jedan tekst, koji je figurativan, zapravo baš zato nečitljiv. U pismu u kojem Julija odbija Sen-Preovu ljubav Julija sama zapravo dekonstruiše ljubav kao figuru. Međutim, to pismo je pisano egzaltiranim tonom, puno je osećanja i zapravo ruši svaku logiku ljubavi kao figure. Julija piše jedno, a želi da napiše nešto drugo, i kritičar bi trebao da kroz tekst prepozna šta to ona želi da kaže.

Kao što Derida čita Rusoa, i traži ono što Ruso hoće da kaže, a rekao je nešto drugo, tako i de Man izvlači zaključke i tumači figuru ljubavi neposredno iz teksta. Umesto ljubavi on tu nalazi "ugovorni sporazum braka" koji se postavlja kao zamena, dopuna (suplement) prirodnoj strasti. Ali, kako se lucidnost dekonstrukcijske figure ne može svesti na jedno tumačenje, tako de Man nastavlja analizu i ide korak dalje. "U trenutku kada Julija polučuje najviši stupanj uvida, izgubljena je kontrola nad retorikom njenog vlastitog diskursa, kako za nas tako i za nju. Rezultat je nečitljivost koja izlazi na videlo na nekoliko načina: tematski za likove, lingvistički i alegorijski za čitatelje i 'autore'. Prvo, postoji Julijina nesposobnost razumevanja vlastite dekonstrukcije... Dekonstrukcije figurativnih tekstova stvaraju blistave pripovesti koje sa svoje strane i, tako reći, unutar svoje vlastite teksture proizvode strašniju neprozirnost no što je to greška koju raspršuju." (Isto, 223) Julijin jezik postaje, dakle, nečitljiv za nju samu, jer ona nema mogućnost da razlikuje moduse svog teksta, retorički od semantičkog, i time ona dekonstruiše vlastiti diskurs.

Ono što je u de Manovim kritikama posebno zanimljivo jeste njegov odnos prema drugim kritičarima, odnosno prema prethodnim tumačenjima. Sa izuzetno preciznom retoričnošću de Man se okreće protiv pojedinih tumačenja, ujedno ih uvažavajući kao "vrlo uverljive šeme". Onako kako formuliše rečenice, de Man sugerije da se te uverljive šeme prihvataju, ali im se kritičar prepušta kao delimičnim istinama ili, pak, kao pogrešnim čitanjima. U nekim radovima de Man čak prihvata ta prethodna tumačenja kao produktivna. "Delo se neprestano može koristi-

ti da bi se pokazalo gde i kako kritičar odstupa od njega, ali u procesu izlaganja to naše razumevanje dela se modifikuje, pa se netačna vizija pokazuje produktivnom." (de Man, 177)

Međutim, u kasnijoj fazi on nalazi u tim tekstovima više "zaslepljenosti" nego uvida i smatra da stav kritičara zapravo biva opovrgnut njihovim sopstvenim kritičkim tvrdnjama, jer oni su mahom u vlasti svog slepila. "Na čudan način svim ovim kritičarima kao da je dosuđeno da kažu nešto što je sasvim različito od onoga što su nameravali... njihovo kritičko gledište... doživelo je poraz od samih njihovih rezultata. Iz toga proizlazi teško shvatljiv uvid u prirodu književnog jezika. Pri tome, izgleda da se ovaj uvid mogao ostvariti samo zato što su kritičari bili žrtve nekog čudnog slepila." (Isto, 173)

De Man insistira na istinitosti ili neistinitosti pojedine kritičke misli i zato ga često možemo shvatiti kao oholog i preterano samouverenog mislioca. On ne priznaje važnost tumačenjima koja zastupaju neko metodološko opredeljenje ili načelo, iako se i sam dosledno drži načela dekonstrukcije. S jedne strane on smatra i dokazuje da neko ne govori istinu, jer je zaslepljen, a s druge za sebe traži pravo da se njegov tekst smatra istinitim, koliko god skromno to nalaže. Ujedno, on prepoznaje da se i njegov tekst uklapa u nekakvu strukturu i da njegovo tumačenje, koje tvrdi da popravljaju tuđe tumačenje, u stvari jeste samo još jedno od tumačenja koja ponovo uspostavljaju veličinu književnih dela prošlosti.

Tako, na primer, kada de Man ističe gde je sve Derida pokazao zaslepljenost u pogledu na Rusoa, on se poziva na Rusoova dela. Ali, ujedno je svestan da će neko drugi takođe koristiti Rusoova dela da pokaže gde je on sam ostao zaslepljen u tumačenju Deridinog čitanja Rusoa. I tako u nedogled, niz se nastavlja, i granice nema. To je još jedan pokazatelj ponovljivosti kritičkog čina i slobode u tumačenju koju uvodi teorija dekonstrukcije.

De Manovo tumačenje Deridinog čitanja Rusoa verovatno je najbolji primer te slobode jer objedinjuje sve teme o ko-

jima smo ovde govorili. U knjizi *BLINDNESS AND INSIGHT*, u poglavlju *Retorika zaslepljenosti*, de Man pokušava da 'ispravi' Deridino tumačenje Rusoa. Taj pokušaj je ujedno i pokazatelj velike samouverenosti učenika, koji teži da nadmaši svog učitelja, a ujedno i čitavu ideju dekonstrukcije, jer se na nju oslanja i prevazilazi je, uvodeći sopstvene motive u tumačenja.

De Man naziva Deridu najboljim savremenim tumačem Rusoa. Takođe i tumačem koji je skrenuo sa pravog puta upravo da Rusoa ne bi razumeo. Derida nije samo najbolji u interpretaciji Rusoa, već njegovo delo "predstavlja orijentacionu tačku za odlučivanje o budućim mogućnostima književne kritike, iako on nije književni kritičar u stručnom smislu reči i bavi se *hibridnim* tekstovima... Njegov komentar o Rusou može da posluži kao primer interakcije između kritičke zaslepljenosti i kritičkog sagledavanja." (Isto, 179) Budući da Derida sam ne može da uvidi svoju zaslepljenost, to može samo čitalac njegove kritike. "Kritičko pisanje o kritičarima otvara tako put za razmišljanje o paradoksalnoj efikasnosti zaslepljene vizije koja mora da se ispravi sagledavanjem koje ona nehotice pruža." (Isto, 174)

Kao što smo već rekli, de Man smatra da Ruso pripada grupi pisaca koje uvek i sistematski pogrešno čitaju, i to upravo zbog velike ambivalentnosti njegovog diskursa. Ali, de Man takođe upada u Rusoovu zamku kada tvrdi da je to pogrešno čitanje Rusoa ishod njegove paranoje koja je stvarala niz imaginarnih neprijatelja, te se to nastavlja i nakon piščeve smrti. Delo samo stvara sebi neprijatelje. Objedinjeni, prijatelji i neprijatelji Rusoovu misao pogrešno predstavljaju. Tako je, prema de Manu, i Starobinski pogrešio kada je Rusoov status filozofa sveo na zanimljiv psihološki slučaj.

Koliko god se protivio psihologiziranju i metodologiji u pristupu, Derida se, ipak, približava tumačenjima Starobinskog. U *GRAMATOLOGIJI* Derida piše da se Ruso odriče života kako bi u njemu simbolički učestvovao, razmatra njegov stav prema ja, i čini u kritičkom postupku sve isto što i kritičari pre njega. Ali, Deridino tumačenje bitno se razlikuje od tumače-

nja drugih kritičara, uprkos de Manovom pokušaju da ih sve uvrsti u istu grupu. Razlikuje se po tome što Rusoovim tekstovima pristupa kao hibridnim, što inače često čini i sa delima drugih autora. Rusoov odnos prema jeziku je pokazatelj da se analiza Rusoa ne može svesti na analizu psiholoških uzroka i posledica, ma koliko to bilo primamljivo. Prema Deridi, rusoistički stav prema jeziku je posledica tradicije kojoj Ruso i pripada, odnosno zapadne tradicije metafizike prisutnosti, a ne isticanje autora kao ekscentrika koji odskače od ostalih mislilaca svog doba, kako je mislio Starobinski.

"Derida smatra da je Ruso karika u lancu koja zatvara istorijsko razdoblje zapadne metafizike, pa njegov stav prema jeziku nije psihološka idiosinkrazija nego tipična i primarna filozofska premisa. Derida svata ozbiljno Rusoa kao mislioca i ne odbacuje nijednu od njegovih tvrdnji. Ako se pri svem tom čini da se Rusou prigovara, to je stoga što je čitava zapadna filozofija određena kao mogućnost za samooptuživanje na planu ontologije prisustva. Ovo bi bilo dovoljno da isključi bilo kakvu pomisao o Deridinoj superiornosti, makar u smislu međusobnih odnosa." (de Man, 183)

Prema de Manu, Derida se umnogome oslanja na prethodna tumačenja Rusoa, pa čak izgleda i kao da Derida ne tumači Rusoa, već Rusoove tumače. Ipak, Derida deridijanski lukavo odstupa od svih dotadašnjih tumačenja i njegov je veliki doprinos u tome što je pokazao da su Rusoovi tekstovi najjači dokaz protiv doktrine njihovog stvaraoaca. Zato kod Rusoa nailazimo na dvojni obrazac koji nalazimo i kod većine kritičara. Dvojni obrazac 'slepila i uvida'. Ruso ostaje 'slep' za mnoga saznanja koja mu je njegova doktrina mogla pružiti. Zaslepljenost kod Rusoa je posledica upravo njegove pripadnosti zapadnoj tradiciji, jer ona je neposredna posledica ontologije neposredne prisutnosti. Tu rusoističku zaslepljenost

Derida je pokušao da rasvetli, ali je i sam ostao zaslepljen, te je prevideo mnoge činjenice. Na primer, kada Derida razmatra Rusoov stav o početku pisma, sam se poziva na Rusoov tekst o poreklu jezika, ali gubi iz vida druge tekstove u kojima Ruso tvrdi nešto suprotno od onoga na šta se Derida poziva. Tu nastupa de Man kao treća karika u lancu i osvetljava delove Rusoovog teksta za koje je Derida ostao slep. Deridinu zaslepljenost de Man obrazlaže ovako: "Razlika između sadržanog značenja, nominalne prisutnosti i tematskog izlaganja i svih takvih distinkcija unutar saznanog stanja jezika predstavljaju zaista Rusoov problem, ali ostaje sporno da li je on prišao problemu eksplicitno ili implicitno ostajući u okvirima kategorija prisutnosti i udaljenosti. Derida je suočen sa problemom, ali njegova terminologija ga ne može odvesti dalje. Strukturizacija Rusoovog teksta pomoću sistema prisutnost-odsutnost ostavlja saznanji sistem hotimičnog saznanja prema pasivnom saznanju nerešenim i ravnomerno ga raspoređuje na obe strane." (Isto, 187) De Man napominje da ovo ne treba shvatiti kao kritiku Deride.

Deridina osnovna teza, i ujedno osnovni paradoks, jeste tvrdnja da je Rusoov jezik kategorija koja prevazilazi kategoriju prisutnosti. Zato de Man razmišlja o razlogu Deridino postavljanja Rusoa u okvire metafizike prisutnosti, i kasnije tvrdnje da Rusoov jezik to prevladava. Derida to čini kako bi pokazao paradoksalnost i ambivalentnost Rusoove misli, kako bi pokazao da Ruso biva zaslepljen i ujedno uviđajan, ne smatrajući to isto za sebe. U tom pogledu de Man prevazilazi dekonstrukciju, jer dopušta mogućnost da i sam negde ostaje zaslepljen u tumačenju, kako Rusoa, tako i Deride. Ipak, slobodu i otvorenost dekonstrukcionističkih tumačenja de Man nadilazi uvodeći strog i autoritaran retorički modus.

Primer na kojem Derida želi da dokaže Rusoovu zaslepljenost je ujedno i primer na kojem de Man prikazuje Deridinu. Kada govori o Rusoovom shvatanju progressa, Derida kaže: "Ruso hoće da kaže kako se napredak, ma kako bio am-

bivalentan, kreće ili ka pogoršanju ili ka poboljšanju, jedno ili drugo... Ali, Ruso opisuje i ono što neće da kaže: progres se kreće u oba smera, u isti mah i ka dobru i ka zlu. Ovo isključuje eshatološke i teološke krajnje tačke, baš kao i razlika – ili artikulacija na izvoru – eliminiše arheologiju početka." (Isto, 189) Međutim, de Man nalazi da je Deridina teza zasnovana na pogrešnoj pretpostavci i na pogrešnom primeru, jer Ruso ne govori na mnogo mesta o onome što Derida smatra da Ruso "želi da kaže". Prema de Manu "paradoksalna logika simultano pozitivne i negativne procene kretanja u istoriji ne bi mogla biti doslednija." (Isto,190)

Kada je u pitanju jezik, Derida je odlučio da zadrži jezik izvora, tj. Rusoa, i u istom jezičkom maniru on pokušava da ga opovrgne. Derida, dakle, koristi jezik 'prisutnosti' kako bi dokazao da je taj jezik zapravo odbačen. To je Deridu dovelo do retoričkog ćorsokaka u delu o GRAMATOLOGIJI.

Paradoksalnost Rusoovih tekstova je u tome što se možemo složiti i sa tvrdnjom koje potiče od Pulea i Deride, da je Rusou čulnost-prisutnost ključna, ali i sa suprotnom tvrdnjom da u estetskom doživljaju čula ne igraju nikakvu ulogu. Suprotno od Deride, de Man tvrdi da Rusoova teorija predstavljanja nije fokusirana na značenje u smislu prisutnosti i punoće, na značenje kao prazninu. To je stoga što je Ruso na strani značenja teksta, a ne na strani jezika. Time se kritičar poput Deride i dovodi u zabludu, odnosno pada u Rusoovu zamku kojom se sam jezik naizgled ističe iznad značenja. Ruso, recimo, daje prednost muzici nad slikarstvom, uprkos navodnom nedostatku suštine, ili pak, baš zbog tog nedostatka. Muzika je *nedostatak supstancijalnosti*, ona je čista *igra* odnosa, ona ne poseduje *apsolutne* atribute i njena oblast je *vreme*, a ne prostor. Muzika predstavlja negaciju prisutnosti.

Na ovim i sličnim argumentima zasnovano je de Manovo opovrgavanje Deridine ideje da je Ruso tipičan predstavnik zapadne metafizike prisustva. De Man pokušava da pokaže gde Ruso izneverava tu vrstu metafizike i dolazi do zaključka da

je to najočiglednije u odnosu prema metafori. Derida smatra da Ruso poreklo jezika nalazi u osećanjima. To isto smatra i de Man. Ali, njihovi stavovi se razlikuju u pogledu osećanja koje smatraju ključnim. Derida nalazi da je to osećanje straha, za de Mana je to osećaj spokojstva, ljubavi, odnosno neko pozitivno osećanje. Prvi kod Rusoa nalazi nekolicinu citata koji potvrđuju njegov stav. Derida, dakle, citira Rusoa koji citira, na primer, Kondijaka kada piše o ljudima "divovima". To su primitivni ljudi koji se susreću sa drugim ljudima te imaju osećaj straha. Metafora diva je oličenje glagola "plašiti se". De Man kaže da je poreklo jezika kod Rusoa vezano sa strastima. Figurativni jezik potiče iz ljubavi. Da bi to utvrdio, de Man citira deo iz NOVE ELOIZE, a ne iz 'hibridnih' tekstova koje tumači Derida. "Ljubav je čista iluzija. Ona izmišlja, da tako kažemo, jedan drugi univerzum, okružuje se predmetima koji ne postoje ili kojima je sama ljubav dala život. Pošto izražava svoja osećanja pomoću slika, ona govori samo figurativno." (de Man, 206)

Konačno, de Man tvrdi da je Ruso ipak rekao sve što je želeo da kaže, i o jeziku i o retorici, i da 'hibridni' tekstovi koje tumači Derida, ipak, svojim tvrdnjama opravdavaju njihovu retoričku metodu. Deridin izbor tekstova odveo ga je na pogrešan put, sve do pogrešnog čitanja, upravo zato što je počeo da eksperimentiše pismom kao instrumentom filozofije, pisanjem kao činom stvaranja filozofskog teksta. Kao da mu nije bila dovoljna dekonstrukcija kao tema filozofije ili razgradnja metafizike, već je bila potrebna i dekonstrukcija same filozofije. De Man je sve to uvideo i pokušao da vrati filozofskom diskursu neophodnu strogost i odgovarajuću retoričnost, poistovetivši ga sa književnom kritikom. Na taj način, granica između književnosti same, kritike i filozofije gotovo da je ukinuta.

LITERATURA

Abrams, Meyer Howard, *The Deconstructive Angel*, u: Patai, Daphne, *THEORY'S EMPIRE: AN ANTHOLOGY OF DISSENT*, The Columbia University Press, 2005.

Berman, Art, *FROM THE NEW CRITICISM TO DECONSTRUCTION*, University of Illinois Press, 1988.

De Man, Pol, *PROBLEMI MODERNE KRITIKE*, Nolit, Beograd, 1975.

Derida, Žak, *O GRAMATOLOGIJI*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

Derida, Žak, *Pismo prijatelju Japancu*, DELO, Beograd, mart-april, 1992.

Derida, Žak, *Potpis događaj kontekst*, DELO, Beograd, septembar-oktobar, 1994.

Derida, Žak, *RAZGOVORI*, Književna zajednica Novi Sad, 1993.

Edel, Leon, *PSIHOLOŠKI ROMAN*, Kultura, Beograd, 1962.

Kaler, Džonatan, *O DEKONSTRUKCIJI*, Globus, Zagreb, 1991.

Konstantinović, Zoran, *FENOMENOLOŠKI PRISTUP KNJIŽEVNOM DELU*, Prosveta, Beograd, 1969.

Laport, Rožer, *Derida i strategija*, DELO, Beograd, mart-april, 1992.

Leitch, Vincent, *The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller*, *CRITICAL INQUIRY*, VOL. 6, No. 4, 1980.

Lentricchia, Frank, *AFTER THE NEW CRITICISM*, The University of Chicago Press, 1980.

Miler, Dž. Hillis, *Kritičar: domaćin i parazit*, REČ, Beograd, broj 5, januar 1995.

Miller, J. Hillis, *Geneva or Paris? The Recent Work of Georges Poulet*, *CRITICAL QUARTERLY* 39, 1970.

Miller, J. Hillis, *The Geneva School*, *VIRGINIA QUARTERLY REVIEW*, 43:3, 1967.

Micale, Marc, Porter, Roy, *DISCOVERING THE HISTORY OF PSYCHIATRY*, Oxford University Press, 1994.

Noris, Kristofer, *DEKONSTRUKCIJA*, Nolit, Beograd, 1990.

NOVIM PUTEVIMA FRANCUSKE KRITIKE, priredio Dejan Đuričković, Svjetlost, Sarajevo, 1981.

Peleš, Gajo, *Tematska kritika u Francuskoj*, UMJETNOST RIJEČI, Zagreb, broj xv, 1971.

Pule, Žorž, ČOVEK, VREME, KNJIŽEVNOST, Nolit, Beograd, 1974.

Pule, Žorž, METAMORFOZA KRUGA, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993.

Pule, Žorž, KRITIČKA SVEST, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995.

Rima, Makaryk Irene, ENCYCLOPEDIA OF CONTEMPORARY LITERARY THEORY: APPROACHES, SCHOLARS, TERMS, The University of Toronto Press Incorporated, 1993.

Ruso, Žan-Žak, ISPOVESTI I, II, Prosveta, Beograd, 1950.

Ruso, Žan-Žak, SANJARIJE USAMLJENOG ŠETAČA, Zodijak, Beograd, 1984.

Selden, Raman, PRACTICING THEORY AND READING LITERATURE, The University Press of Kentucky, 1989.

Starobinski, Žan, ŽAN-ŽAK RUSO, PROZIRNOST I PREPREKA, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1991.

Starobinski, Žan, ŽIVO OKO, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2004.

Starobinski, Žan, KRITIČKI ODNOS, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1990.

Starobinski, Žan, *Novi pravci kritičkog istraživanja*, SAVREMENIK, godina 7, jun 1966.

Stojanović, Dragan, FENOMENOLOGIJA I VIŠEZNAČNOST KNJIŽEVNOG DELA, Vuk Karadžić, Beograd, 1977.



