

## ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА ПУТУ У СРПСКУ КЊИЖЕВНУ КРИТИКУ И НАУКУ 20. ВЕКА

Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

**Апстракт:** У раду је приказана примена теорије деконструкције у тумачењу књижевних дела. Реч је о прозним и поетским делима. Поменуто је и преплитање појмова из свеколике културе и научних дисциплина у циљу тумачења различитих књижевних дела. Показало се да је могуће кључне појмове за наратив, као што је појам догађаја, тумачити на сасвим други начин. Тиме је постигнуто ново виђење текстуалности и књижевних облика. Заједно с књижевним терминима употребљени су и појмови из свеколике цивилизације и показано је да је пут деконструкције у тумачењу не само отворен већ и прихватљив за сваког појединца који је склон промишљању о себи, другима и читавом друштву.

**Кључне речи:** теорија деконструкције, логос, фармакон, премештање система, логика мимезиса, дар, опроштај, догађај, фикција у фикцији, аутореференцијалност, померени ослонац, идентитет, текст, текстуалност

Рад можемо поделити на три дела. У првом делу реч је о филозофским категоријама које уводе теорија и филозофија деконструкције, а које мењају схватање филозофије. Оно што Жак Дерида назива метафизиком присуства увело је промену и проучавању књижевности, а односи се на схватања у тумачењу дела. Тиме долазимо до другог дела, јер нам дати појмови омогућавају не само ширу слику већ и компаративно проучавање различитих облика књижевности, али и различитих дела која припадају различитим језицима, културама итд. Деконструкција је утицала на појединачно тумачење дела, али и компаративно проучавање уметничког дела с другим делима из читаве културе. То нас доводи до трећег дела, које се односи на проналажење кровних термина и појмова који се провлаче кроз различита раздобља у историји књижевности, затим људској заједници, друштву, цивилизацији. Можемо пратити савременост нашег доба, откривајући сложеност и слојевитост ових појмова који утичу на формирање сваке области било у књижевности или култури. Слично ономе када се љушти лук слој по слој, сваки појам има своје значење везано за период у коме се користи, али поприма и нове нијансе при чему се старе не заборављају. Тиме се подстиче једна врста пресека дела кроз време и сагледавају се основни појмови који су кроз књижевност практично одредили и развој људског друштва и појединца, али истовремено омогућили и разумевање савременог доба. Ево неких примера дела које ћемо анализирати у овом раду: Бодлер, Кафка,

Маларме, пример коришћења појмова деконструкције у тумачењу поетског дела Т. С. Елиота у књизи *Динамички њоејски сисџем Т. С. Елиота* (Владић Јованов: 2014) или поређење дела В. П. Диса, српског песника с модернистичким америчким песником Т. Хардијем. Такође сматрам да су српској књижевној критици подарена дела која су одлична, без поговора, али су више окренута самом објашњавању теорије деконструкције, као што је дело Новице Милића *А, Б, Ц, деконструкције* с интертекстуалним насловом *АБЦ чиишања* Е. Паунда, или радови М. Беланчића. Међутим, потребно је бавити се и самим укључивањем појмова деконструкције у тумачење књижевног дела, дакле применити теорију у самом тумачењу, анализи и схватању дела. Иначе теорија као таква може остати лов у мутном. Пређимо на анализу самих дела која ће показати преплетеност теорије деконструкције с анализом књижевног дела, али и путоказ који нам теорија деконструкције омогућава да боље, јасније и прегледније уочимо нове детаље у тексту, а самим тим и нов начин тумачења.

Многи елементи у Бодлеровој причи „Лажни новац“ на почетку нису довољно јасно, већ магловито представљени. Нису ни тако видљиви, али ако их ипак пропустимо, пропустићемо сукоб који се рађа у приповедачевим мислима а у вези је с поступком његовог пријатеља који просјаку даје лажни новац. Прећи преко ове чињенице значи да смо прешли преко договора, односно савеза између наратора и човека кога он ословљава као свог пријатеља. Ако уместо тога поставимо центар ове приче, у складу с њеним изгледом, тј. описом појављивања приче у оквиру односа између просјака и онога ко му даје лажан новац, с тим да је поклон необичан јер му истовремено није дао ништа, што је легално или легитимно признато, онда у том случају можемо говорити о сцени дара и опроштаја, дара који изгледа као такав дар који не даје ништа и опроштаја који је на крају заустављен, потиснут или одбијен да буде дат, који је стављен на чекање. Опроштај који је стављен на чекање је веома важна ставка у овој сцени. Дерида наводи да је реч о дуплом поништавању, дуплом кругу и дуплим поништавањима поништавања. Агностичка сцена у којој царује сумња јесте сцена у коју је уложен снажан либидинални набој, на основу њиховог пријатељства, преноса, савеза, уговора, у којој дуван изгледа да има кључно место. Наиме двојица пријатеља су управо напустили продавницу дувана, те прича почиње пошто су купили дуван и почели да се удаљавају од продавнице. Зашто дуван даје кључ, пре сваког почетка? Дуван је сличан дару по томе што се његовом употребом, кад је цигарета у питању, дим одмах удише и раствара и тиме се симболично дар поништава. Дакле, долази до поништавања у употреби датог предмета или онога што се конзумира. У центру, у суштини дефиниције дувана је његово поништавање. Он постоји док заправо не постоји. Дакле, на путу смо поништавања, писања и брисања који би били деконструкционистички пој-

мови. Дерида наводи да је дуван такав зато што долази *пре* свега и наводи да је изгледа тамо био пре *йочейка*. Постоји пре првог чина, пре првог говора и постојаће и постојао је дуван. На симболичан начин уводе се појмови времена, садашњости, будућности и прошлости који се повезују с почетком, у овом смислу логосом, Бићем, ако смо у филозофским категоријама, а ако смо у књижевним терминима и појмовима, онда са смислом који овде очигледно није један и јединствен већ је разбијен и „уништен“ да би био дат на промишљање. Спој филозофије и књижевности у интерпретацији од великог је значаја за тезе које износимо у раду. Дакле, користимо се не само уливањем филозофских појмова у интерпретацију књижевности већ употребљавамо истовремено једне и друге појмове у области књижевног дела и његовог тумачења. Шта је још важно? Управо чињеница да при том стварамо нешто ново, промишљајући дате појмове у новим оквирима. Није реч о старој слици стављеној у нови оквир већ је реч о новој слици, којој одговара и другачији оквир. Дакле, пре првог чина, пре првог говора постоји, постојао је, и постојаће *дуван*. Такође, ако се вратимо на однос између Бића и временитости, односно смисла у књижевном облику, и области и начина проучавања књижевног, долазимо још једним деконструкционистичким путем до проучавања књижевности. Реч је о нечему што је на самом почетку свих почетака, ако бисмо се двоструким гестом интертекстуалне ироније осврнули на читање и ишчитавање, дакле на оно што прво чинимо када се *исцред* нас налази текст. Читамо, али тако да у процесу ишчитавања текст разумемо на његовом првом нивоу, дакле оно што пише, а затим на другом нивоу, а то је оно што значи, што је значајно и што ће значити. Текст је као ткање наводи Дерида у књизи *Дисеминација* (Дерида 1981). У том ткању морамо приметити и извући, као нити из ткања, законе самог текста, али исто тако у читању које постаје ишчитавање, додати и неке своје нити. Читање није исто што и писање, стварање текста у облику који нам је најприроднији, а то је интерпретација. Нужно се овим бавимо да бисмо доконали процес настанка дела, али и етапе у самом читању дела, које нису изједначене, али су свака на свој начин стваралачке. Дерида истиче да је у „Лажном новцу“ дуван сама тачка напуштања, одласка, прве поделе, заправо свега што проистиче из њега. Све се из њега рађа, као из логоса, од кога је порекло, и од кога се једино може удаљити. Погледајмо само како Дерида доводи у везу филозофију деконструкције у којој се промишља логос као почетак, порекло, као крајњу и јединствену истину с почетком приче у којој се помиње дуван. Дуван се може повезати с даром, јер се суштина дара губи и поништава. У поништењу управо стоји оно што је потребно, а то је да се овде удаљимо од почетка. Прича почиње од краја. Међутим, тај одлазак не значи само удаљити се већ значи истовремено и наставити даље с неком врстом дистанце. У том смислу Дерида у књизи *Given Time: I Counterfeit Money* истиче прву реченицу

ове кратке приче: „Док се удаљавасмо од продавнице дувана.“ (Бодлер 2002: 69). Оно што је интересантно јесте да управо почињемо од почетка, односно од краја. Пријатељи су већ били у продавници дувана, радња је обављена, дуван купљен, али од тог краја који је истовремено и почетак, заправо почиње и сама прича. Ево нас опет на тлу књижевно-филозофских равни које се преплићу и потпомажу једна другој у интерпретацији. Дерида затим наставља да је сада на реду после овог почетка-краја управо издаја, можда лажни сведок који прети да уништи поделу, уговор, или да изда заклету веру, од првог корака, која ова два пријатеља почињу напуштајући продавницу дувана. Њихови кораци, њихово удаљавање јер се прича наставља управо почевши од дувана и давања лажног новца, представљају ритам приче и претеће издаје. Одатле потичу и интерпретацијске хипотезе. Оно у шта се сумња, за шта се неко оптужује и осуђује, није сам чин по себи, то јест чин превареног просјака, иако сам тај чин представља средиште наратива. Истину говорећи, пре је реч о превари наратора коју је извршио његов пријатељ, и која остаје неопроштена. Тачније издаја је осуђена и сматра се неопростивом од онога који у наративу говори у првом лицу, дакле који говори за себе *ја*, употребљавајући заменицу првог лица сингулара која нас у овој текстуалној стратегији уверава да он зна ко је. Овде смо на прагу још једног појма који нам се даје на промишљање, а то је појам идентитета. Другим речима, употребљавајући и промишљајући појмове из деконструкције стигли смо и до других појмова кључних и за ову интерпретацију, али и за научне области које проширују границе овог наратива, а ипак смо остали у тексту. Идентитет је веома важно питање и често се повезује са схватањем да тај који га поседује може за себе да каже *ја*. У тој могућности крије се и његова самосвест о њему самом. Ако бисмо урадили још један деконструкцијски корак, а то је повезивање прича преко појмова који су нам ишчитавањем искрсли, могли бисмо да се сетимо, кад је у питању идентитет, а опет с друге стране и однос смисла и времена и временитости, још једне приче. Реч је можда о једном од најстаријих односа који додирује, који је додиривао и који ће додиривати, триплетни однос у времену, смисао и време, који се стапају у историчности, али и самом појму историје нашег људског бића. У питању је библијска прича о Авраму и Исаку, која укључује у себе још једну причу, а то је прича о Авраму и Богу. Практично, пред нама су две приче једна у другој. Фикција у фикцији која има посебан статус у књижевности, а опет се рефлектује на појмове који се могу проучавати у различитим дисциплинама од психологије, историје итд. Начин на који се рефлектовање врши је сложен. Један од примера јесте управо појам идентитета, који пресеца три области – психологије, филозофије и језика. У идентитету се склапа неколико појмова који се везују за ову причу, али се могу посматрати и ван ње, посебно у појединачним дисциплинама или научним областима. Реч је о опроштају, издаји, пове-

рењу, а кровни појам који их повезује управо је њихов међусобни однос, како између појмова тако и између самих ликова у причи. Идентитет је у пролазу, у међуодносу, што значи да није сталан. То не значи да је он променљив до те мере да се на њега не можемо ослонити већ управо супротно – да је способан за развој а не за једно круто одређење. Погледајмо како то изгледа. Прво питање јесте: у чему се састоји издаја? Шта није опроштено? Који су разлози предочени да би се дошло до осуде „пријатеља“ који просјаку даје лажан новац. У овом тренутку се налазимо на самом нивоу приче, односа наратива и наративности јер сва питања која су наведена остају нејасна. Њих није тешко одредити саме по себи већ их је тешко одредити из тематске и формалне структуре сцене која нам је у причи предочена. Реч је на крају о самој могућности одређивања, дакле о питању које деконструкција дефинише као неодлучивост, која нас води ка различитим начинима промишљања, што опет упућује да једносмерност није та која је оправдана у читању наратива, али ни на деконструкцијском путу о коме говоримо.

Дакле, услови одређености нису дати у самој структури сцене, те остају читаоцу да их одреди, који том приликом користи друга знања да их одреди. Читаоцу је потребно да одреди пут који води до неопраштања, за дар који није дат. Иако се све своди и пажњу нам заокупља просјак, реч је о наратору и његовом пријатељу који је изневерио чин давања. Пријатељ је при томе изневерио и изгубио поверење. Међутим, изневерио је кога или шта? Да бисмо одговорили на ово питање, морамо се на тренутак удаљити од центра приче. Расправа која се води између шетача, пријатеља који се удаљавају од продавнице дувана није сукоб, који је стваран: он се одвија у мислима наратора. Стога је пред нама управо фикција у фикцији јер постоји прича коју изводимо из нараторових мисли а не из самог предоченог наратива, односно приповести. Притом треба узети у обзир још једну нијансу, а то је да сукоб наратора и његовог пријатеља није одигран у причи већ у наративу приповедача „Лажног новца“ који се односи на његову интерпретацију, изведену из његовог размишљања поводом датог лажног новца просјаку. Сам текст нас приморава да морамо претпоставити да је нараторов пријатељ дао оно што је рекао, а то је лажни новац. У самој приповести сусрећемо се са следећим нараторовим речима: „Док се удаљавасмо од продавнице дувана, мој пријатељ брижљиво пребра свој новац; у леви џеп прсника спусти ситне златнике; у десни ситне сребрњаке; у леви џеп чакшира, читаву хрпу крупних гроша, и најзад, у десни, само један сребрњак од два франка, који је најпре пажљиво испитао“. (Бодлер 2002: 69) Претпостављамо да су његове изјаве да је дао лажни новац тачне јер га на почетку видимо из позиције наратора који посматра како његов пријатељ пребира и разврстава новац. Друга или трећа ствар која се односи на сукоб, везан с догађајем који није у причи већ у наративу приповедача-

ча „Лажног новца“, наравно под претпоставком да не постоји дар, без могућности и истовремене немогућности једног *немојућеї* наратива. Прича почиње од почетка који је крај, од логоса који се брише, као почетак, који се поништава, а затим следи центар приче „без“ догађаја који се односи на дар, тј. даривање новца просјаку а догађај се ствара у нараторовим мислима које су руковођене издајом, опроштајем пријатељу који га је преварио, преваривши просјака, опроштају који није дат као што ни пријатељев дар није дат просјаку. Догађај као и прича су ван текста. Поновимо да ова прича почиње с краја. Наратор и његов пријатељ су већ купили дуван и кренули назад. Међутим, то није проблем. Многе приче почињу с краја, али онда нам се ретроградно, уназад, објашњава шта се десило да је довело до таквог краја. Но опет, овде то није случај, јер је пред нама прича, фикција, промишљање које је дато у размишљању наратора тек после догађаја, који је иначе као појам важан за причу, дакле тек после догађаја давања новца. Застанемо за тренутак и повежимо појмове о којима говоримо. Дуван се појављује у самој причи, дар разматрамо с филозофске стране. Оба су повезана с логосом, односно с почетком који није почетак и који не може доказати ни време ни место свог настајања. У дефиницији логоса долази до раздора, раздвајања, до простора између два. Он је поништен и избрисан, у сопственом конституисању као појма, јер се од почетка не почиње његовим „унутрашњим“ стварањем, већ у унутрашње продире спољашње, друго, разлика. Другим речима, од логоса се удаљавамо као што се двојица пријатеља удаљавају од продавнице дувана. Почетак заправо значи удаљавање од почетка. Дар је такође двострук и удаљен јер дајући себе као дар, истовремено се и поништава. Кад је сáм новац у питању, морамо обратити пажњу на процес читања, на оно што је написано у самој причи. Тиме се враћамо на област језика коју смо навели да је у преплету појмова с областима филозофије и психологије. У реченици која следи иза наслова „Лажни новац“ не налази се реч и појам новца већ кусура, које налазимо, на пример, у преводу ове приче на енглески. Реч и појам кусура је нешто што нам се враћа и шта нас у расподели, у деоби која се као процес везује глаголима и самим односима узимања и давања за област економије која је овде уведена на мала врата, а веома је значајна за проучавање ове приче, али и сам појам приче и све појмове које смо до сада навели. Другим речима, процес давања везује се за економију, што важи и за дар. Нешто смо неком дали, нешто од њега очекујемо да добијемо. На језичком нивоу било би речи о рас-подели, до-дели, по-дели. Префиксима упућујемо на различите нијансе у значењу основног глагола дати и делити. Јер у „дати“ практично има и „делити“, то јест деобе. Међутим, појам дара поништава, уколико се укључе филозофске категорије у промишљању суштине дара, било какву деобу која би подразумевала давање и враћање, односно једну врсту циркуларности. Сама реч и појам економије своје порекло према различитим проуча-

ваоцима вуче од грчке речи *οικονομος*, која би значила „онај који управља домаћинством“, и састављена је од две речи: „*οίκος*“ што значи кућа, домаћинство и „*νομειν*“ коју преводимо као управљање и уопште дељење, расподелу, дакле, управљање домаћинством. Уколико домаћинство схватимо као кућу, огњиште, место окупљања, онда ћемо лако доћи и до онога што нас у деконструкцији занима, а то је порекло, почетак. Има у управљању домаћинством и закона, „*νομος*“. У *οικονομου* појављује се на језичком нивоу и номос, дакле закон. Другим речима, расподела подлеже закону, а општи закон био би расподела, дељење, узимање, враћање. Наравно, уколико управљање домаћинством схватимо као неку врсту почетка и повратка на почетак, добили бисмо једну врсту путовања. Почетак и повратак на почетак је питање круга, циркуларности о којој смо говорили. Кружно путовање је везано за економију која је у супротности с појмом и суштином дара јер се економија односи на давање и узимање, рас-поделу коју дар поништава. Ако сада мало застанемо и сетимо се и области књижевности која нам је од централне важности у свим овим односима и примењивању различитих појмова да бисмо што боље схватили наративно и књижевно и њихов статус данас, онда то можемо поредити с одисејском структуром која у себи носи управо одлазак, али и повратак кући Одисеја после двадесет година. Одисејска структура у оквиру појма повратка на почетак и путовања између почетка и краја који је опет почетак може у неку руку бити и структура наратива. У датој циркуларној путањи или путовању важни су догађаји који у себи, посебно кад је у питању наратив, носе временска одређења пре и после. У овој причи о лажном новцу, поред економије, појављује се и етика која се највише огледа у филозофији погледа просјака о којој ћемо говорити након дела о циркуларности, репрезентацији, временском одређењу пре и после, каузалном принципу који управља скоро сваком врстом аксијалне, дрвенасте структуре која се налази у основи класичног облика наратива. Углавном свака прича има свој почетак и крај, свака има хронолошко одређење, међутим, како видимо, „Лажни новац“ почиње од краја, а кад је у питању догађај, он је измештен из приче. Он је практично наговештен јер почиње заправо речима у монологу наратора, шта би све могло просјаку да се деси кад би употребио лажни новац. Он наводи: „Поступак мог пријатеља могла би правдати само жеља за стварањем неког догађаја у животу тог веселника, можда чак за откривањем различитих, кобних и других последица које може изазвати комад лажног новца у руци једног просјака?“ (Бодлер 2002: 69–70) Важно је истаћи да пред нама у овој причи није чињеница већ претпоставка, јер ми претпостављамо да је пријатељ дао лажни новац, затим сумња која се јавља у сцени дара и опроштаја, а везана је за сцену давања новца просјаку, а онда наговештај догађаја који се везује за сукоб наратора и пријатеља а налази се у нараторовом монологу. Зашто је сукоб важан за догађај? Сукоб, агон, „расправа“ јесте нешто што се од давнина, посебно античке тра-

гедије везује за догађај. Сукоб ликова, сукоб главног лика као појединца и друштва у античкој трагедији разрешава се хором. Код Бертолда Брехта у епском театру сонговима који подсећају на хор из античких драма. У роману ауториторјалне ситуације 19. века ауторским коментаром итд. Пример сукоба може бити сукоб Антигоне и друштва или савременије Ане Карењине и друштва. Друга линија у поимању догађаја, не представља само давање лажног новца, дакле као чина, већ заправо размишљање наратора о томе шта се догодило. Догађај није био ни *пре* ни *напо*. А наговештај догађаја говори нам да је он део структуре која је свој центар изгубила и оставила га споља. Сама структуралност приче не огледа се у њеном центру, а то је давање новца, већ у центру који је изван структуре. Дерида је управо о структуралности и центру структуралности, и недостацима оваквог начина размишљања говорио у есеју “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” у књизи *Writing and Difference* (Дерида 1978). За тренутак се зауставимо на питању репрезентације и мимезиса који је од важног значаја за сваку причу. Говорећи о мимезису у књизи *Dissemination* Дерида наводи: „У сваком случају мимезис мора да прати процес истине. Присуство садашњости је њено правило. Њен поредак и њен закон. Управо је истина, њена једина референцијалност, референтност сама по себи, према којој је мимеза оцењена, процењена, прописана или преписана у складу са регуларном алтернацијом“ (Дерида 1981: 193). Дерида наставља да управо ова непроменљива особина референцијалности даје контуре и оцртава завршавање метафизике, али то не чини путем границе која би затворила одређени хомогени простор већ на један потпуно другачији нециркуларан начин. Референцијалност је сада директно и у потпуности премештена у рад синтаксе, дакле језика, који се отвара читању и промишљању, које настаје када писање поставља, бележи ознаке али их и поништава, само што то не чини са одређеном одуком већ опет потезом неодлучивости који долази као удар. Двострука ознака тиме избегава пертиненцију или ауторитет истине. Она је не преокреће већ је уписује унутар сопствене као једне од својих функција и делова. Другим речима, истина се ствара унутар текста а није му приписана неким спољашњим путем. Догађај подразумева у књижевности одређену топографију и одређено време: нешто се догодило негде и некад. Међутим, премештање о коме говоримо није заузело никакво место и не заузима никакво место одједном или једном као што то чини догађај. Оно не окупира неко место, чак не окупира ни писање, јер је таква врста „дис-локације (оно што) пише / што је написано“ (Дерида 1978: 193). Дерида ово поновно дуплирање знака налази код Малармеа, а проналазимо га и у причи „Лажни новац“. Малармеов мим је вртоглава игра текстуалних огледала јер његов текст подразумева цитат с брошуре која описује дати мим, а којој опет претходи цитат у којој се главни јунак, по правилу, преварени муж само присећа акције коју ће Маларме описати као да је већ одиграна.



У „Лажном новцу“ управо се сусрећемо с појмовима, сумње у искреност давања милостиње просјаку, с наговештајем догађаја шта ће бити с просјаком уколико употреби новац, а онда и догађајем који се одгирава у мислима наратора и који се налази ван приче, и у коме је дат низ питања и одговора, промишљање о самом чину давања и опроштаја за издају „доброг дела“. Све се удаљава и опире миметичкој логици. Нисмо сигурни ни да је Маларме погледао овај мим уживо, већ говори о премештању референцијалности од брошуре, описа, цитата, а онда и присећања главног лика који описује да се догађај који би требало да се одигра, а то је убиство неверне жене, у датом миму који као основу користи Маларме, заправо већ одиграо. Пишући о догађају описаном после своје појаве, који већ повлачи серију различитих текстова, који се односе на сећање и антиципације, Малармеов текст нема јасан објекат или референт. У том смислу можемо закључити да јасан референт нема ни „Лажни новац“. Сви предочени догађаји су изван приче, у монологу наратора или су тек наговештени. Референцијалност је особина или питање које се јавља у модернизму, а у постмодернизму разгранана. Рецимо, у модернизму се успоставља однос између *ја*, појединца и његовог идентитета и света. Тај однос је изједначен, а до њега долазимо формулом претходних праваца у књижевности јесте заправо суштинска особина модернизма. Модернизам који *ја* изједначава са светом, са стварношћу, оставља појединцу могућност да тај свет кроз понирање у себе прихвати. У том односу он стиче свест о свету и самосвест о себи у датом свету. Кад је у питању поље уметности, посебно књижевности, реч је о аутореференцијалности. Дакле, модернизам се окреће себи, сопственој уметности која није само уметност модернизма већ и свеколика уметност до сада. Такво савијање ка себи кад се користи културно наслеђе, али и претходна уметничка дела у виду отворених или затворених алузија, наведених или скривених цитата, у виду паратекстуалног материјала, упућују да се модернизам савија ка себи али се истовремено истиче управо „знање“ које налази у претходним текстовима, у претходним поетикама, рецимо романтизму или натурализму, основним особинама тих поетика, и на крају да савијање ка себи представља извијање из себе ка стварности, описујући сада сопствену стварност управо кроз нешто друго. Питање другог и исказивања кроз друго је деконструкцијски чин *par excellence*. Вратимо се нивоу језика. Даћемо одмах и примере дела. Вирџинија Вулф у есеју „Модерна проза“ говори да модернисти описују „мрачне кутове свести“. Зашто би кутови свести, ток асоцијација, веза у роману тока свести били мрачни? У том погледу се сада морамо вратити језику и пажљивом читању и препознати у придеву „мрачно“ да је реч о поетици натурализма. Скривено у манифестном тону, али откривено у самим делима тројке значајне за роман тока свести: Вулфове, Фокнера и Џојса. Натуралистичком поетиком, кроз њу и њене основне појмове на којима почива, Т. С. Елиот описује живот појединца у граду сценом љубавног односа

два типична ставновника града у *Пустој земљи*. Међусобни однос дактилографкиње и службеника у вођењу љубави као најинтимнијем људском односу је истовремено и аутоматски и животињски што одговара Золином опису и исказу да Терезу и Лорана, његове јунаке, не треба осуђивати јер су инстинктивне животиње. Ако наставимо путем метода који се у деконструкцији јавља, али не круто као што је Дерида навео у „Писму јапанском пријатељу“ (Дерида 1984), већ у облику промишљеног, детаљног, повезаног читања и довођења у везу различитих појмова и њиховог значења које се кроз време мења и таложи нове нијансе, можемо направити једну шему односа према стварности у правцима пре модернизма. У романтизму *ја* је веће од света, дакле појединац је носилац ноетске тачке ослонца и одговоран је за формацију или деформацију света. У реализму у коме се преко дистанце епског приповедача овај правац приближава једним делом епу, однос између *ја* и *свећиа* је такав да је *ја* увек мање од света, стварности друштвених сцена или улога у друштву које појединац по неком правилу преузима и које су му јасно стављене до знања. Овакво прављење шема помаже нам да сагледамо различите правце и поредимо различита дела, а све то промишљањем и довођењем у везу појмова из деконструкције и поређењем различитих научних области које смо до сада већ истакли. Ако се сада вратимо појму аутореференцијалности, моћи ћемо ближе да анализирамо и Дисову песму *Можда сјава*, коју ћемо тумачити у односу на модернистичку песму Т. Хардија која носи наслов *Шелијева шева*. Шели за шеву каже „Са земље хитро се дижеш / к’о пожар се разгараш, / и увис далеко стижеш, / плав бездан крилом параш, / па певајући кружиш, кружећи песму ствараш“ (Шели 1974: 271 ) и тиме достиже висине огромних визија. Она је визија која у себи носи снагу. Хардијева шева је нешто сасвим друго. У интертекстуалном наслову, читалац мора, уколико је читање оно које је у деконструкцији на првом месту а онда и сама текстуалност заједно с њим од изузетног значаја, да обрати пажњу на разлику, на простор у коме се ствара значење између Шелијеве и Хардијеве шеве. Хардијева шева није ни видљива, она је скривена и недокучива. То не значи да нема визије, али нас песнички субјекат упозорава да је потребно трагати за смислом, за визијом. Харди се окреће романтизму, али то више није та врста романтизма већ естетика романтизма у малом. Другим речима, дошло је до премештања. Али сада то премештање ствара не само разлику већ и продукцију значења која су другачија. Премештање повлачи за собом и промену која се огледа и у другачијој текстуалности и у другачијим значењима. Хардијева шева која се односи и упућује на Шелијеву сад је под окриљем појма „можда“. Она се „можда крије у глини“ (Харди 2010: 88) коју песнички субјекат посматра. Можда је у зеленој мирти или у надолазећој боји зрелог грожђа. Модернизам, ослањајући се на естетику романтизма у малом, упућује на детаљ и доводи смисао сопствене стварности у питање. Није да смисла нема, али је он ипак подложен простору

неодлучивости као деконструкцијском појму и потребно је за њим трагати. На језичком нивоу „можда“ је снажно и централно и упућује нас сада на једну од предивних песма српске поезије „Можда спава“. Ево још једног примера премештене референцијалности тиме што је једино знање о постојању песме, сна и драге која се у песми и сну јавља представљено на језичком нивоу речју и појмом „слутити“. „Не сећам се ничег више“, каже песнички субјекат, не сећам се ни очију тих, „али слутим, а слутити још једино знам“. (Дис 2013:123) Једино знање је слутња и деконструкционистички наговештај. Упућује се на значење, али не и на његову стабилност. Истовремено, деконструкционистичким путем истиче се сложеност ове песме. Поезија сигурно нема врсту референцијалности какву има наратив, али у модерној поезији има и те како и детаља и наративних делова, а опет има и специфичне референцијалности везане за поезију јер она кроз различите облике од друштвене улоге песника, па надаље, песника барда итд. упућује на стварност. Чак можемо поставити питање да ли путем одбијања или прихватања друштвене улоге, односно да ли песник треба да пева о стварности и страховима Великог рата чиме долази и до стварања одређене поетике модернизма. Уколико се одбије да се пева о „великим стварима“, онда је пред нама поетика *per negationem*, коју заступа америчка песникиња Х. Д. (Хилда Дулитл). Ево нас у интерпретацији која је увид, кад је у питању детаљ повезан с естетиком романтизма у малом, у коме се мења статус визије „великог“ романтизма, али и детаља као одбијања да се пише о епским, ратним стварима како их назива Х. Д. при чему смо у новом поетолошком простору. С једне стране увид, с друге стране слепа интерпретација у зависности како посматрамо детаљ. Наравно, у питању је идеја Пола де Мана (Де Ман 1975) да су интерпретације нужне. Како приступити делу да су интерпретације истовремено увид, откриће али и слепе за сва она открића која ће доћи и за све оно што смо оставили по страни да би имали смисаону, целовиту интерпретацију, логичну и разумну. Вратимо се Дису. Његова песма је већ у свом наслову наговештај *Можда спава* (Дис 2013: 123–124). Затим, њена референцијалност је аутореференцијалност с тим што се она не савија ка другим песмама или поетикама већ се савија ка самој песми, ка себи. Реч је о сложеном систему песме јер песник говори о драгој, о песми, али говори у облику сложеног песничког модернистичког метаквалитета који проналазимо код Елиота или Паунда на пример, о искуству стварања песме. Док пише песму, он говори и како је пише. Тиме упућује на врсту промишљања на чији пут нас зове деконструкција, а то је сложени метаквалитет у модернистичкој поетици који се наравно разликује од постмодернистичког метаквалитета за који се ова врста мета односа највише и везује. Песник сања очи драге за које слуги да га воде кроз живот, али и арију песме, дакле песме која се пева, али коју на крају заборавља. Те искуство самог писања се овде огледа *per excellence*. То је посебно, његово, песничко искуство стварања и пи-

сања. Писање је овде на првом месту и нови облик промишљања о песничкој текстуалности и особини модерности. Управо такву врсту модерности налазимо и код В. Б. Јејтса кад пише у дублетној поетици о „Византу“ (Јејтс 1999) и „Путовању у Визант“, песмама које се ослањају једна на другу и у простору између једне и друге постављају питање о уметности и уметничком делу. Такву врсту искуства писања налазимо и код Т. С. Елиота у сложенем визуелном метаквалитету који се огледа у песничкој слици која се ствара пред нама и коју морамо сами проучити. Реч је о слици под графичким обележјима *Tereu* која упућује у митолошкој причи на име силоватеља Филомеле а то је Тереј, а уједно говори и о наставку и наговешта следеће стихове а то су стихови о господину Еугенидесу, о чему сам писала у *Динамичном ѿеѿтском сисѿему Т. С. Елиѿта* (Владић Јованов 2014). Ter+eu=Tereu. С тим што Tereu изговора птица крештавим гласом, која упућује на Филомелу којој је одсечен језик да не би проговорила о насиљу, те она сама кроз птичју песму сад саопштава име оног ко је силовао што јој је било забрањено. Пред нама је дуплиран песнички субјекат. Филомела је песнички субјекат колико и онај песнички субјекат који говори о писању сопствене песме, односно дела песме у *Пустѿој земљи*, а то је сам Елиот. Диса можемо стога поредити с Хардијем, кад је у питању недокучиви смисао и аутореференцијалност, онда и с Јејтсом кад је у питању искуство писања и статус уметности, а посебно са Елиотом кад је у питању сложени модернистички метаквалитет и стварање, искуство стварања песничке слике. Погледајмо само како се разграњао један сложени песнички, модернистички метаквалитет. У Дисовој песми на три равни сусрећемо се с појмовима о којима морамо мислити: да ли је у питању песма о драгој, о сну или песма о песми, о писању песме, о искуству писања, али и потреби да се пише. Дакле, укључени су и временски нивои. Оно што се пише и оно што је написано, садашњост, прошлост али и будућност, при чему је садашњост увек модификовани облик прошлости и будућности. Песник слути, али не зна, претпоставља и тражи, поставља питање да ли га поглед тих очију води кроз живот или је то песма коју пише или уметничко стварање. Он не зна, како каже, зашто му тај поглед и сан и јава покрива, он не зна за њен глас, као ни за заборављену арију, али наслућује изражено речима слутње „можда спава са очима изван сваког зла“, мислећи на драгу, „изван ствари, илузија, изван живота“ мислећи на песму, а онда завршава сложеним продором и преплетом ова два мотива у последњим стиховима песме: „И са њом спава, невиђена, њена лепота; / Можда живи и доћи ће после овог сна./ Можда спава са очима изван сваког зла“ (Дис 2013: 123–124). О стваралаштву Диса и Бодлера писала сам у књизи [*Аѿорије сѿварања*] у *еѿзилу* (Владић Јованов 2021).

Из Дисове песме искрсао је појам погледа, појам очију који нас одводи до „Лажног новца“ и питања догађаја и догађајности у овој

причи. Дерида користи други текст, Малармеов мим да би показао како појмове светлости, тишине, белина на страницама итд, у схватању ефеката који су произведени самим писањем на такав начин да процес писања ствара сопствено пре и после, сопствени узрок и последицу, сопствени простор. Оно што Дериду занима нису сами појмови, претпоставке филозофског типа, већ начин њиховог поновног уписивања у текст Малармеовог мима. Дерида истиче да „овај имитатор нема на крају своје имитирано, да означитељ на крају остаје без означеног, те стога знак нема референта, и тиме се њихова радња не може више схватити у оквиру процеса истине, већ насупрот томе она схвата истину“ (Дерида 1981: 207). Боље би било рећи: она ствара истину. Истина је стога више и ствара се у оквиру самог текста, тиме што се посматрају односи између основних појмова који не дефинишу само текст већ упућују на читаву културу. У оквиру тих појмова морамо поменути и појам идентитета, који се сада не везује само за психологију или динамичку психијатрију него и за књижевни текст као такав. Идеја идентитета нам је битна због наратора и његовог монолога који отвара више простора за креирање идентитета, који нису у тексту. У монологу се налазе питања која ће формирати његов идентитет. Оно што је у тексту је само на језичком нивоу, а то је заменица првог лица *ја* коју за себе користи наратор, објашњавајући нам и постављајући питања себи о поступку свог „пријатеља“. То нам говори да се идентитет наратора ствара и у тексту, али и ван текста. У питању су деконструкционистичке категорије спољашње-унутрашње, односно бинарна опозиција која прелази из или-или у и-и. Дакле, и једно и друго. У књижевним терминима и текст и контекст. Текст и његово окружење, околина. У стварању идентитета наратора отворена су два простора, један је у тексту подржан личном заменицом у првом лицу и контекстом који се налази ван текста, али подржан монологом, текстуалном јединицом која припада тексту, те дати контекст улази у само дело. Граница између два не постоји. Тиме ни разлика у неком грубљем смислу. Није реч о фузији нити о збуњивању читаоца, напротив, реч је о томе да се препозна граница, дистанца, и да се процес њеног стварања односи истовремено на процес њеног поништавања уколико желимо да кренемо даље. Није реч само о томе да је разлика поништена већ је поништена разлика између разлике и неразлике. Другим речима, не функционише више текстуална разлика између слике и ствари, између празног означитеља и пуног означеног, имитатора и имитираног. Вратимо се на секунд управо брисању разлике између имитатора и имитираног, који ће нам овде послужити као пример и за све горе наведене разлике које се стварају и поништавају. Кад имитатор имитира нешто, отвара простор између себе, оног који активно нешто чини и имитираног, онога што је пасивно и чека да буде представљено подражавањем. Сам процес имитације је приближавање оригиналу у што већој мери. Међутим, када дефинишемо имитацију, онда

уочавамо једну недоумицу која нас води ка промишљању појмова. Ако поставимо питање да ли се имитатор приближио имитираном у потпуности, онда је одговор у најмању руку двосмислен. Ако јесте, онда нема више имитације. Оригинал је оригинал. Ако није, онда степен до кога није представља врсту неуспеха имитације и имитатора. Истовремено тај простор омогућава и врсту успеха. Уколико нема простора, нема ни имитације, то јест не може се остварити суштина имитације, нити формирати дефиниција имитације. Одређење имитације састоји се у томе да се омогући *простор* између имитираног и имитатора, имитације као дела, и да се тај простор уједно схвати као транзитиван, као пролазан, као врста пролаза и прелаза ничеански речено. Суштина имитације је управо у поништавању онога што мора постојати да би имитација била остварена, а то је простор разлике између имитираног и имитације. Поништавање није апсолутно нити је простор ни разлика апсолутна већ су то појмови који нам омогућавају да отворимо нове резервоаре могућности стварања значења. Идентитет наратора налази се управо у поништавању текстуалног *ја* које сигурно говори и отварању простора ка спољашњости, из које ће опет само одређене контекстуалне нијансе бити укључене у стварање његовог идентитета. Спојни појам је управо појам дара, у коме долази до потпуног поништавања, односно до покушаја потпуног поништавања датог и узетог. Међутим, нешто мора да постоји што се даје. А опет, с друге стране, Дерида инсистира на томе да ни сећање датог не може бити узето у обзир већ и оно мора бити избрисано. Тиме смо на линији времена, сећања, догађаја кад је у питању прича, а кад је у питању филозофија на линији појма немогућег. Дар се по својој суштини приближава немогућем. Другим речима, идентитет наратора је у простору између два, у коме се остварује његов контакт с немогућим, с апсолутним које може бити бог или било каква суштина која га одређује као човека, с погледом који нас гледа (Паточка 2013), али који ми не видимо и коме не можемо да узвратимо, примера ради, кад се узме у обзир и појам бога. Апсолутном погледу бога који нас посматра и који посматра сва наша дела не можемо да одговоримо. Оно што у том одговору кроз историју стварамо јесте грађење одговорности, самосвести, историчности и многих других појмова који изграђују како наш сопствени идентитет, тако и идентитет заједнице у којој живимо али и идентитет читаве људске врсте. Управо кроз поглед другог, поглед просјака који у себи носе преклињање, понизност и прекор. Ово сложено осећање које извире из погледа просјака јесте оно што је омогућило да наратор себи постави питања и ствара догађај који је заправо стварање, односно пут његове самосвести. Догађај није присутан, он није везан за нешто, неодређен је временски а није везан за место већ је везан за простор писања, за стварање, путем свих ових појмова које смо навели. У том догађају се не дешава ништа, бар не на начин на који се догађај у досадашњој историји књижев-

ности описује, већ се показује сама структура текста, и остваривости његове могућности постојања и значења. Разлика, различитост, одлагање и простор се уписују у текст, а таква разлика која се појављује без присуства, разлика чији је процес појављивања „заваран“ и то управо дислокацијом и премештањем било каквог временског поретка у центру садашњости. Садашњост, како Дерида наводи, није више никаква главна форма око које се окупљају и разликују будућност (садашњости) и прошлост (садашњости). Оно што се представља између будућности садашњости и прошлости садашњости, између могућности и самог чина итд., јесте једино серија временских разлика без централне садашњости, без оне садашњости чија прошлост и будућност не би биле ништа друго до модификације. Дакле, прича односно писање ствара или утиче на стварање догађаја, а не обрнуто кад је у питању прозни Бодлеров текст. Писање ствара и референтност кад је у питању поетски Дисов текст. Потребна је нека друга врста логике сем логике метафизике присуства. Логика која се налази изван логике пре и после, унутрашњости и спољашњости, изван и преко бића. Та логика се везује за схватање догађаја ван мимезиса, метафизике присуства у ширем смислу. Дар који поништава своју суштину такође се везује за другу врсту логике која није логика метафизике присуства. Ако се догађај и дар повежу преко спојног појма који одбацују, а то је метафизика присуства, онда долазимо до тога да се и један и други могу везати за схватање Бића, али и схватање бивајућег, дакле *Sein*-а и *Da sein*-а. У књижевном смислу до суштине идентитета појединца или идентитета текста који траже нову логику која није пре/после или унутра/споља већ померање ка простору у коме се идентитет појма бића и бивајућег тражи и настаје у њиховом односу. А у том односу је читава променљивост Бића и бивајућег, односно текста и интерпретације. Ако то сад повежемо или доведемо у ближи однос укључиће се језичка равна на којој се јавља однос између речи, то јест глагола *to give* на енглеском, односно *geben* на немачком са значењем „дати“. Истовремено, Мартин Хајдегер, кад повезује време с Бићем, употребљава управо израз „*Es gibt*“, што упућује на другачије схватање времена од вулгарног схватања које се везује за садашњост, као основу у односу на коју се мери време, дакле за сада, жиг, тачку у схватању Хегела и Аристотела. *Es gibt Zeit* упућује да израз „време је“ није адекватан. Потребно је покидати копулу између времена и глагола бити. Нема изједначавања. Једино што нам остаје јесте да кажемо „време се даје“. Хајдегер користи и посебно схватање догађаја, које се у оквиру филозофског поља везује за *Sein* и *Da-sein*. Догађај (Хајдегер 2012) (*Ereignis*) омогућава однос између Бића и бивајућег тако да се може дефинисати, одредити положај и суштину бивајућег, бивственог према Бићу у оној мери у којој Биће присваја нешто од догађаја који даје суштину Бићу, али и бивајућем а налази се између њих, дакле у простору. Хајдегерово схватање *Ereignis*-а, догађаја,

омогућава да се створи однос између Sein-а и Da-sein-а, али га деконструкцијским путем дара и догађаја стално изнова ствара и поништава, а то је суштински процес писања који омогућава резервоар бескрајних могућности процеса означавања и значења. М. Хајдегер наводи да је у Ereignis-у чак истина бића: „*Dieses Ereignis ist die Wahrheit des Seyns*“ (Хајдегер 1989: 27). Што се тиче самог односа Бића и времена, Хајдегер сматра да нова егзистенцијална анализа темпоралности Da-sein-а у себи садржи обрт (Kehre). Обрт се налази и у премештању и новом начину посматрања референцијалности код Дериде. Временитост Da-sein-а била је нови хоризонт за поновно испитивање питања Бића, које је сада окренуто ка догађају и не/приписивању, а који су опет повезани с даром. Дакле, структура или шема која је сада пред нама јесте повезивање неколико појмова: Бића, бивствујућег, времена, догађаја, односно приписивања или неприписивања који се не могу одвојити а који су уско повезани с даром. Биће и дар су условљени једно другим. У књизи *Zeit und Sein* (1952) Хајдегера пажња је окренута ка дати, давању (Geben) и ка дару (Gabe) који се подразумевају у *es gibt*. Хајдегер увек подсећа да време само по себи није временско јер је ништа, пошто није ствар (kein Ding). Слично је и с бићем. Ни оно није биће у смислу садашњег бића и његовог присуства, пошто оно није нешто (kein Ding). Зато се једино може рећи *es gibt Sein* и *es gibt Zeit*, а не бића има или времена има. Стога Хајдегер предлаже употребу речи *Sache* а не *Ding*. Дакле, да није ни биће, ни ствар, ни предмет ни временска ствар. Практично Хајдегер је повезао и условио постојање бића и времена, сматрајући да постоје у односу једно према другом, а оба су „производи“ дара. Хајдегер такође наводи да ово замешатељство игре манифестује јединство три димензије времена које најављује четврту димензију, која се огледа у давању. Управо је то давање посебност времена. Оно што је *es gibt* посебно је у самом дару. Те је дар посебности и за биће и за време. Четвородимензионалност је властитост у *es gibt Zeit*. Хајдегер наводи да властитост времена или суштинско време јесте четвородимензионално, а то није само начин говора већ је реч о предмету времена (ausder Sache) или подразумева игру учествовања или игру дара. Застанемо код игре или додавања, промене и премештаја које игра подразумева и вратимо се догађају како га Хајдегер види. Биће-Sein и биће, бивајуће, Da-sein, практично се срећу у догађају. То није класични облик догађаја, којим се описује оно што се већ десило, већ оно што покреће ствари и што је окренуто будућности. Зато је догађај код Хајдегера повезан с временом и временитошћу. Оно што је интересантно за проучаваоце књижевности кад се укључи и пореди догађај овако дефинисан у филозофији с основним значењем догађаја у теорији књижевности онда се мора напоменути и оно што Хајдегер говори о догађају на самом почетку књиге *Дойриноси филозофији* у којима се бави појмом догађаја:



Будуће размишљање је пролаз кроз мисао у коме је промењена суштина Бића у којој оно постиже сопствени карактер догађаја. Није више ствар у томе да се нешто представи објективно, да буде о „нечему“, већ да се догађај присвоји и припише Бићу. Тај пут је једнак суштинској промени људског бића од „рационалне животиње“ до Da sein-a (Хајдегер 2012: 5).

Хајдегер истиче да је стога одговарајући наслов од догађаја, при чему мисли и на немачком језички прецизно истиче *Vom Ereignis*. Реч је дакле о синтагми од догађаја, а не о догађају, те стога у књижевном смислу није у питању нешто што се препричава, о чему се пишу извештаји већ је нешто сасвим друго. У најблажем смислу речи, нешто што је у настајању што припада Бићу, што је присвојено догађајем. Од догађаја се дешава промишљање које упућује на припадност Бићу, и у самој речи Da-sein, бивајућем. Суштина Sein-a је у процесу настајања и открива се промишљањем које укључује догађај. Без догађаја не долазимо ни до суштине Бића и све то припада и изражено је речју и у речи „des“ Seyns, односно Da-sein. Хајдегер наводи разлику између првог почетка и промишљања о коме сам говори. Промишљање није просто такво зато што се једноставно разликује од осталих филозофских приступа већ је то једини начин другог почетка који мора да израсте у односу на први и једини почетак. Оно што је од важности за проучавање јесте управо однос бивајућег и Бића у односу на догађај и суштину бивајућег и Бића. Суштина и једног и другог се налази између, односно у догађају који деле и Биће и бивајуће. Догађају који се дешава између њих и које присваја и Биће коме припада то присвајање, али које је истовремено присвојено догађајем. Стога Хајдегер наводи да је бољи назив за *Дойриносе филозофији* „од догађаја“, а не о догађају. Управо у причи између Аврама и Бога, кључан је догађај који одређује припадајућу суштину. Реч је наравно о Исаковом жртвовању. Идеја да се Исак жртвује, затим Аврамов одговор на ту идеју, наративна секвенца да до жртвовања не долази, одређује самосвест појединачног, биствујућег, оног што је на земљи, дакле овде Аврама, а истовремено одређује припадност Бићу која је присвојена догађајем и које Биће присваја од догађаја. Реч је о транзицији, о пролазу и сталном настајању суштине. Другим речима, нема апсолутне истине већ је она у настајању, промени, трансформацији. Стога Хајдегер истиче да је битно историјско размишљање. За нас је то важно јер нас упућује на хришћанство не само као веру већ и као цивилизацију. Промишљање је транзиционо, те оно постиже основну пројекцију истине Бића као „историјску медитацију“ (Хајдегер 2012: 5). Помињали смо да је сходно промени статуса догађаја, промењено и схватање временских односа који нису хронолошког типа већ темпорално-спацијални. О хајдегеровом схватању догађаја као просторног односа детаљније се говори у књизи [*Ајроције стиварања*] у *ејзилу*. (Владић Јованов 2021). Догађај текстуално и књижевно схваћен односи се у

поменути просторима управо у простору који није у самом тексту, већ између текста и појма који се дефинише, о коме се промишља као што је пример са нараторовим размишљањем о опроштају. Тиме се поставља и питање о самој текстуалности и њеној суштини.

Време се згуснуло и стало у једну реченицу којом се описује или којом нас приповедач Аврам обавештава о путовању до одређеног места жртвовања које је трајало три дана. О томе се говори кад се помиње Кјеркегоров спис који носи наслов „Johanes de Silencio“. О ћутању, посебно Аврамовом, говори и Дерида. Вратимо се који тренутак Бодлеровој причи и погледу просјака. Бодлер није само у „Лажном новцу“ писао о погледу просјака. До тог упоређивања води нас управо деконструкција јер се бавимо одређеним мотивом који је повезан с мрежом филозофских појмова. Ту су приповести: „Умлатимо сиромаше!“, „Очи у сиромаша“, „Играчка за сиромаша“. Наративна структура која је најближа „Лажном новцу“ огледа се у томе што наратор води сопствени дијалог и обраћајући се другом, у првом случају пријатељу, у другом жени коју воли и која је с њим у ресторани, обраћа се заправо себи у причи. Он је и наратор и наратор, уколико употребимо термине Џ. Принса (Принс 2011). Онај који прича, приповеда и онај који слуша. Сама прича почиње практично његовим замишљеним обраћањем жени, једном фикцијом у фикцији:

Ах! Хтели бисте да знате зашто вас данас мрзим. Несумњиво ће вама бити теже да то схватите но мени да објасним. Бејасмо провели заједно читав један дуги дан који ми је изгледао кратак. Бејасмо се чврсто заrekli једно другоме да ће нам све мисли бити заједничке и да ће наше две душе убудуће представљати једну. Увече, помало уморни, зажелесте да седнете испред неке новоотворене кафане на самом углу једног новог булеvara, где су још свуда унаоколо били расути остаци жбуке али се недовршена раскош већ приказивала у свој својој слави (Бодлер 2003: 62).

Следећа тачка повезивања су очи сиромаша које су се овде путем огледала умножиле у три дела: отац с двоје мале деце. Тих шест очију гледали су у дивљењу. „Очи оца су говориле: ’Што је ово лепо! Као да је све злато сиромашног света дошло да се смести на овим зидовима’. Очи у малишана: ’Што је ово лепо! Али у такву кућу могу да улазе људи који нису као ми’“ (Бодлер 2003: 63). И овде је задржан један дар. Наратор је и овде са неким другим, дакле постоји савез између наратора и неког другог. И овде је на страни тог другог одбијање да нешто подари, па макар то био поглед којим би се сиромаси погледали, поглед који би узвратио њиховом погледу у застрашујуће леп ресторан. Јер млада дама с којом је наратор свом љубавнику поручује: „Не могу да поднесем ове људе овде, с њиховим очима широм отвореним као колске капије! Не бисте ли замолили газду кафане да их отера одавде?“ (Бодлер 2003: 63). И овде постоји одбијање опроштаја, чак и више од тога, мржња према другом, према жени

која одбија да погледа сиромаше али одбија и његову жељу. Наиме, он у сопственом говору упућеном себи, а заправо другом, у једном рас-точеном дијалогу каже: „Не само да ме је ганула породица тих очију, већ сам се помало стидео наших чаша и боца, већих од наше жеђи. Потражих својим погледом ваш, љубави моја, да бих у њему прочитао своју мисао; зароних вам у тако лепе и чудно благе, зелене очи, кад ми рекосте: 'Не могу да поднесем ове људе овде'...“ (Бодлер 2003: 63). Формална разлика, али у суштини сличност јесте да од ове приче пред нама стоје само границе: почетак и крај. У „Лажном новцу“ прича почиње од краја. Такође форма наратива је овде двострука: дискурзивни начин на који се наратор, обраћајући се другом, обраћа себи, и опет провокативно нараторово тражење објашњења: „Ето колико је тешко узајамно се разумети, анђеле мој драги, и колико је мисао несаопштива, чак и међу људима који се воле!“ (Бодлер 2003: 63). Потребно је даље разрађивати однос догађаја и дара које смо оставили за други пут и који се може наћи у књизи [Ајорије сиварања] у *Еџилу*. (Владић Јованов 2021) Овде ћемо накратко представити форму о којој смо већ говорили. Реч је о удаљавању. Почетак приче „Лажног новца“ значи удаљавање од почетка. Продавница дувана која се помиње повезана је с идејом да се дуван како се употреби заправо и нестане. Дакле, и он „испарава“ и поништава себе у сопственом давању. Дар се даје, а давањем се поништава. Имитација постоји само докле постоји удаљавање од ње. Што се имитирано више приближи оригиналу, утолико је оно боље, али утолико у себи носи процеп и уништава разлику која је његова дефиниција, а то је да ипак постоји разлика између имитације, имитираног, имитатора и оригинала, као почетка. Догађај такође садржи у себи једну врсту удаљавања, бар у случајевима које смо описали. Интересантно је напоменути да су овде стављени раме уз раме појмови и изрази из самих текстова, као што је дуван, из теорије књижевности и текстуалних анализа наратива као што је догађај, логос из филозофије, дар и опроштај из културног и језичког наслеђа. Догађај је практично „пресечен“ и дат је у самом наративу али и ван њега, чиме се оста-рује поетолошки и теоријски ефекат новине у књижевном облику, а то је фикција у фикцији. У Бодлеровом „Лажном новцу“ догађај је наговештен, у смислу шта ће се десити са просјаком уколико употреби новац. Поред наговештаја догађаја, дакле, неодиграног догађаја, у самом тексту представљен је и догађај који се такође не одиграва „реално“ већ у мислима наратора у облику питања која себи поставља у виду самоиспитивања и промишљања. И тај догађај који је суштински важан за причу и њену наративност налази се ван саме приче. У библијској причи о Авраму и Исаку, догађај је дат у три приче, оне коју прича Аврам, и оне коју чујемо и коју нам наговештава Исак, и оне која обухвата обе приче а дата је у преплетеним причама Аврама, његовог односа према богу као духовном оцу, Исака и

читаве средине у којој долази до неодиграног догађаја, односно Исак на крају не бива жртвован. У *Писму оцу* Франца Кафке реч је о писму у писму. Наиме, Франц позајмљује пенкало свом оцу, Херману али писмо практично пише син. Другим речима, реч је о фикцији у фикцији. Слично је и с *Процесом* у коме долази до триплетног односа фикције у фикцији, јер је реч о приповести „Испред закона“ која је изашла самостално, а онда издата као део *Процеса* при чему долази не само до поменутог понављања већ се понављају и реченице приповести и њеног наслова у самом роману. Говорили смо о Малармеовом миму у коме је реч о премештеној референцијалности јер се о догађају пише као да је већ одигран, од описа, брошуре, цитата, а онда и присећања главног лика, који у миму који Маларме користи као основу, описује да се догађај који би требало да се одигра, а то је убиство неверне жене, заправо већ одиграо. Догађај је везан за време, за питање *када* и место, односно питање *где*. Међутим, као што уочавамо, све се опире миметичкој логици, и ниједан наратив који смо поменули нема јасан референт. Слично је и с поетским стварањем и премештеном референцијалношћу која је блиско повезана с фикцијом у фикцији. Овим смо дубоко, али другачијим, филозофским, деконструкционистичким путем ушли у поље проучавања књижевности и књижевног. У односу Дисове али и Хардијеве песме које смо у раду анализирали, истакли смо да је реч о изразитој аутореференцијалности и сталном удаљавању од текста, али и истовременом савијању ка њему. Пишући о песми и драгој, Дис пише о начину и искуству свог писања. Исто чини и Елиот, када ствара песничку слику у којој нам о имену силоватеља говори „птица“, преобразена Филомела, птичјим а не људским гласом те нас о причи о насиљу извештава други, а не песнички субјекат који је главни за причање те приче. И овде је реч о удаљавању од почетка, о удаљавању догађаја из приче, који је истовремено у двострукој позицији јер је и у причи стога што је реч о насилном чину, али и ван ње јер нас о томе обавештава птица, тј. Филомела преобразена у ластавицу. Из свега наведеног закључујемо да је догађај, у њему сукоб, време и место, логика мимезиса сасвим другачија у помереној и премештеној референцијалности, у аутореференцијалности и фикцији у фикцији. До таквог пута у тумачењу дошли смо деконструкцијом. Сви наративи као и песме настали су на такав начин да процес писања ствара своје пре и после, узрок и последицу, изграђујући посебне и себи својствене релације, другим речима произведени су самим чином писања који се у делу наглашава. Слично чину писања произведен је и ефекат опроштаја до кога не долази у Кафкином *Писму оцу*. Ко пише, када пише, коме пише и где пише? Хронолошка и каузална логика мимезиса је поремећена и нимало није јасна. У причи о Авраму и Исаку: ко говори, коме говори и када говори. У *Процесу* коме је упућен закон? Ко стоји „испред“ закона: вратар и човек са села или

појединац или је закон општи и подједнак за све. Ко ме се обраћа лик Јозефа К.? Свештенику или тамничком капелану? Све је дато у двострукој позицији у којој су премештени и преплетени сви елементи везани за догађај који није на „месту“ и нема временског порекла и почетка, а то је догађај примене закона. Време је везано за догађај, време је везано за почетак (логос), за присутност садашњости које нема. Догађај је везан како за време, тако и за место. Међутим, из ове анализе смо увидели да је све премештено и померено. Догађај нема „класично“ место, те је изван приче и повезан је с размишљањем, самоиспитивањем, или је истовремено у причи, само једним делом или само наговештајем. Писање ствара своје пре и после, свој догађај, другим речима, нема референта. Све заједно упуђује на једну од одлика које смо поменули, а то је аутореференцијаност. Стварање догађаја кроз писање омогућава стварање самосвести. Поглед просјака омогућио је наратору да створи догађај који је истовремено и пут стварања његове самосвести процесом самоиспитивања. Појам дара и имитације који у својој дефиницији себе поништавају упуђују и на догађај и на идентитет наратора који је с њим повезан. Догађај је унутра и споља у односу на текст, а идентитет наратора је такође унутра употребом личне заменице у првом лицу *ја*, дакле текстуално, али је и у разлици, у неидентитету јер се догађај који се везује за његов идентитет дат ван саме приче. Наговештен догађај у причи провоцира прави догађај приче, а то је самоиспитавање наратора које и читаоца одводи до промишљања о појму дара, опроштаја, а за зналце о важности претпоставке да догађај мора бити у центру наратива. Догађај, као што смо видели, није везан за место нити за време, дакле није присутан. Он је везан за простор писања путем појмова које смо навели. Све је повезано и на текстуалном нивоу, погледом просјака из чијих очију и погледа избија презир и понизност, али је тај поглед повезан са свим појмовима које смо анализирали и носи у себи клицу двострукости која је анализирана у великом луку у овом раду. Идентитет није везан за логику идентитета истог већ различитог и није везан за метафизику логике пре и после већ за кретање разлика, диференцију. О догађају је говорио и Хајдегер, а његова мисао је утицала да управо у догађају пронађемо везу између Бића и бивајућег и да уочимо колико се његово место у дефиницији наратива, као и самог догађаја може променити. Завршимо појмовима почетка, присуства, одсуства, догађаја и остатка. Одисеј се враћа кући, дакле *иочешку*. Овде прича о лажном новцу нема почетка, већ почиње од краја. Нема ни логоса, од кога се удаљавамо као што се удаљавамо и од наративних начела која би руководила даром и опроштајем као саставним деловима *догађаја* који је предочен не чином већ релацијом између два пријатеља: оног који даје лажни новац и оног који о том чину промишља. Догађај је управо у релацији између два, прича нема почетка, а не-

враћањем на почетак нема и дара ни опроштаја. Има кусура, остатка, који је овде предочен као деконструкцијски суплемент и као вишак и као допуна. Дакле, двострукост се наставља у појмовима фикције у фикцији и питања опроштаја и дара, који остају да се промисле и на чија питања дефиниције, одговоре у уметничком делу даје управо књижевност, како у облику читаочевих увида тако и форми самих књижевних облика који поред ових питања промишљају и питања књижевности, развоја и метаморфозе књижевног и облика књижевности.

## ИЗВОРИ

- Бодлер, Шарл. „Лажни новац“. *Париски сѝлин*. Превео Борислав Радовић. Београд: Чигоја штампа, 2003.
- Бодлер, Шарл. „Очи у сиромашама“. *Париски сѝлин*. Превео Борислав Радовић. Београд: Чигоја штампа, 2003.
- Дис, В. П. „Можда спава“. *Са заклоњеним очима*. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 2013.
- Јејтс, В. Б. „Визант“, „Путовање у Визант“. *Ја сам из земље Ирске*. Превео Милован Данојлић. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 1999.
- Харди, Томас. „Шелијева шева“. *Песме*. Превео Борис Хлебец. Београд: Паидеиа, 2010.
- Шели, П. Б. „Шеви“. *Анѝолоѝија енѝлеске романѝичарске ѝоезије*. Превела Ранка Куић. Београд: Научна књига, 1974.
- Елиот, Т. С. „Пуста земља“. Превео Јован Христић. Београд: СКЗ, 1998.
- Кафка, Ф. „Писмо оцу“. *Дневници 1914–1923*. Превели Вера Стојић и Бранимир Живојиновић. Београд: Нолит, 1998.
- Кафка, Ф. *Процес*. Превела Вида Жупански Печник. Београд: Нолит, 1978.
- Eliot, T. S. „The Waste Land“. *The Complete Poems and Plays 1909–1950*. New York: Harcourt Brace & Company, 1952.
- Mallarmе, S. *Mimique*. Paris: Gallimard, 1957.

## ЛИТЕРАТУРА

- Дерида, Ж. „Писмо јапанском пријатељу“. *Дело*, год. XXX, бр. 6, јун 1984.
- Де Ман, Пол. *Проблеми модерне криѝшке*. Превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јелић. Београд: Нолит, 1975.
- Паточка, Јан. *Избор из филозофских сѝиса*. Превела Тихана Хамовић. Нови Сад: Академска књига, 2013.

- Принс, В. Џ. *Наратолошки речник*. Превела Брана Миладинов. Београд: Службени гласник, 2011.
- Владић Јованов, М. *Динамични њоејски сисџем Т. С. Елиоџа*. Београд: Службени гласник, 2014.
- Владић Јованов, М. (2021). *Ајорије сџварања у еџзилу*. Београд: Чигоја штампа.
- Вулф, В. „Модерна проза“. *Поезија*. Београд: Нолит, 1975.
- Кјеркегор, С. *Сџрах и дрхџање*. Превео Слободан Жуњић. Београд: Плато, 2002.
- Derrida, J. „The Double Session“. *Dissemination*. Translated, with and Introduction and Additional Notes, by Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Derrida, J. *Writing and Difference*. Translated, with an Introduction and Additional Notes, by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Derrida, J. *Given Time: I. Counterfeit Money*. Translated by Peggy Kamuf. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Derrida, J. *The Gift of Death*. Translated by David Wills. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Derrida, J. *Acts of Literature*. New York – London: Routledge, 1992.
- Heidegger, M. *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. Translated by Richard Rojcewicz and Daniela Vallega-Neu. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012.
- Heidegger, M. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), Gesamtausgabe* (band 65). Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main – Satz und Druck: Poeschel & Schulz-Schomburgk, 1989.
- Lacan, J. *Ecrits*. Translated by Bruce Fink. New York – London: W. W. Norton & Company, 2004.

Milena Vladić Jovanov

*Dekonstruktion auf dem Weg in serbische literarische  
Kritik und Wissenschaft des 20. Jahrhunderts*

*Zusammenfassung*

In diesem Werk ist die Anwendung der Dekonstruktionstheorie bei der Interpretation literarischer Werke präsentiert. Es handelt von prosaischen und poetischen Werken. Erwähnt wurde auch die Verflechtung von Begriffen aus der allgemeinen Kultur und den wissenschaftlichen Disziplinen zur Interpretation verschiedener literarischer Werke. Es hat sich gezeigt, dass es möglich ist, Schlüsselbegriffe für eine Erzählung wie den Begriff eines Ereignisses auf völlig andere Weise zu interpretieren. Dies führte zu einer neuen Betrachtung von Textualität und literarischen Formen. Neben literarischen Begriffen wurden Begriffe aus allen Zivilisationen verwendet, und es wurde gezeigt, dass der Weg der Dekonstruktion in der Interpretation nicht nur offen ist, sondern auch für jeden Einzelnen akzeptabel ist, der dazu neigt, über sich selbst, andere und die gesamte Gesellschaft nachzudenken.

*Schlüsselwörter:* Dekonstruktionstheorie, Logos, Pharmakon, Systemverschiebung, Mimesislogik, Geschenk, Vergebung, Ereignis, Fiktion in der Fiktion, Selbstreferenzialität, verschobene Unterstützung, Identität, Text, Textualität

Примљено: 13. 6. 2020.

Прихваћено: 30. 9. 2021.