Alegorija u dekonstrukcijskim čitanjima

Čengić, Tajana

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:726478

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Tajana Čengić

Alegorija u dekonstrukcijskim čitanjima

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2015.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost/ Katedra za hrvatsku književnost

Jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Tajana Čengić

Alegorija u dekonstrukcijskim čitanjima

Diplomski rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti, polje: filologija, grana: teorija i povijest književnost

Mentor: prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2015.

Sadržaj:

UVOD 1
1. UVOD U ALEGORIJU 3
1.1. Definicije pojma *alegorija* 3
1.2. Povijest pojma *alegorija* 3
1.2.1. Alegorija kao figura 4
1.2.2. Alegorija kao tumačenje 5
1.2.3. Alegorija kao književna vrsta 8
2. ALEGORIJA I SIMBOL 10
2.1. Poimanje alegorije i simbola u razdoblju romantizma 15
3. RENESANSA ALEGORIJE U 20. STOLJEĆU 22
3.1. Benjaminova filozofija alegorije 22
3.1.1. Benjaminova teorija melankolije 28
3.1.2. *Novi anđeo* ili alegorija suvremenog svijeta 30
4. ALEGORIJA U DEKONSTRUKCIJSKIM ČITANJIMA 32
4.1. Uvod u dekonstrukciju 36
4.1.1. Metafizika prisutnosti 36
4.1.2. Logocentrizam idekonstrukcija 37
4.1.3. *Diseminacija* ili nečitljivost značenja 38
4.1.4. Derridaova igra riječi – *diferancija* ili *diferencija* 39
4.1.5. Pogrešna čitanja i intertekstualnost 41
4.1.6. Dekonstrukcija i povijest 42
4.1.7. Cijep, okvir, rub, cjelina 42
4.2. De Manove alegorije čitanja 44
4.2.1. Pomno čitanje 47
4.2.2. De Manova alegorija kao kritika tumačenja 48
ZAKLJUČAK 52
LITERATURA: 54
ŽIVOTOPIS 56

Sažetak

Rad će se baviti književnoteorijskim pristupom pri istraživanju alegorije i teorije dekonstrukcije. Pomoću povijesnog pregleda alegorije te dovodeći u vezu alegoriju sa simbolom, pokazat će se kako se alegorija može pronaći u svakom tekstu, kao strategija koja potajno usklađuje odnose unutar teksta i njegove izvantekstualne zbilje. Nastojat će se pokazati kako je u razdoblju romantizma alegorija imala negativan status figure koja ne daje pjesničkom geniju mogućnost da se do kraja izrazi. Svojevrstan negativni status alegorija je u romantizmu zadobila zbog simbola, koji je tada smatran jedinom figurom pomoću kojeg romantični pjesnici mogu pokazati svoje pjesničko iskustvo. Ponovni uspon alegorije moći će se pratiti u drugoj polovici 20. stoljeća kada filozof i kritičar Walter Benjamin donosi teoriju alegorije, koja je kasnije utjecala na brojne postmoderne teoretičare umjetnosti i književnosti, među kojima se posebno ističu JacquesDerrida i Paul de Man. Njihova dekonstrukcijska čitanja dala su novo svjetlo na sam pojam alegorije kojima ona dostiže svoju renesansu u 20. i 21. stoljeću. Također, nastojat će se prikazati poveznica između strukturalizma i poststrukturalizma te objasniti najvažnije razlike između ta dva pravca u teoriji književnosti. U radu će biti prikazan i svojevrstan uvod u dekonstrukciju kao jednu od brojnih postmodernih teorija i kao specifičnu strategiju čitanja tekstova. Pokušat će se dati uvid u to koja je poveznica između alegorije i dekonstrukcije, koje su njihove uloge u čitanju tekstova te kako one funkcioniraju u različitim tekstovima.

Ključne riječi: alegorija, Benjamin, dekonstrukcijska čitanja, de Man, Derrida, romantizam, postrukturalizam, simbol, tekst

UVOD

Tema je ovoga rada prikazati kako alegorija, kao tekstualna strategija i temeljna mogućnost jezika, funkcionira ne samo u dekonstrukcijskim čitanjima, nego i u ostalim modelima čitanja. Središnja je tema rada odnos između alegorije i teorije dokonstrukcije na teorijskoj razini i u praksi tumačenja. Da bi se razumjelo kako alegorija funkcionira u dekonstrukcijskim čitanjima, potrebno je prvo nešto reći o definicijama alegorije, koje su brojne i različite. Stoga možda i ne čudi činjenica zašto je alegorija godinama imala status apstraktne i nefunkcionalne figure u tekstu, a koja se često poistovjećivala i miješala s pojmovima *metafore, simbola, znaka* i slično. Također, potrebno je reći nešto više o povijesti pojma *alegorija*, o tome kako se ona shvaća kao figura, kao strategija tumačenja i kao književna vrsta, odnosno kao legitimni književni žanr. Literatura koja će najviše poslužiti u tom uvodnom dijelu rada je *Pojmovnik suvremene književne teorije* Vladimira Bitija te znanstveni radovi *Uvod u alegoriju: Aliudverbis, aliudsensu*Ružice Pšihistal i *Alegorija: figura, tumačenje, vrsta* Andreje Zlatar.

Nadalje, posebno ćemo razmotriti odnos između alegorije i simbola u razdoblju romantizma. Uz uvodne napomene o simbolu, opisat ćemo kako se pojam alegorije u razdoblju romantizma našao u nezavidnoj situaciji "odbačene" figure koja je shvaćena kao nekakva negacija, kao nešto što nije dostojno podrobnije rasprave budući da ograničava imaginaciju pjesničkog genija. U radu će također biti prikazano kako su neki poznati romantičari, filozofi i književnici poimali razliku između alegorije i simbola te će se prikazati kako je alegorija u tom razdoblju bila obezvrijeđena kao potpuno nevažna figura teksta, koja "zamagljuje" ono što je u njemu važno. Pri ovome dijelu rada najviše će poslužiti knjiga Jelke KernevŠtrajn*Renesandsa alegorije: Alegorija, simbol, fragment* te knjiga *Istina i metoda: Osnove filozofske hermeneutike* Hansa Georga Gadamera.

Posljednji dio rada ustrojen je prema pojmovima kao što su *renesansa alegorije, dekonstrukcijska čitanja* ili pak *alegorije čitanja u 20. stoljeću*, koji su ključni za naslovnu temu. Uz pomoć knjiga *Porijeklo njemačke žalobne igre* i *Novi anđeo* Waltera Benjamina, pokušat će se saznati nešto više o pojmu melankolije, shvaćanju književnosti i umjetnosti općenito te o Benjaminovoj teoriji alegorije koja je imala veliki utjecaj na teoretičare i kritičare umjetnosti druge polovice 20. stoljeća. Među njima svakako treba istaknuti Paula de Mana i JacquesaDerridau, koji su svojim dekonstrukcijskim čitanjima nastojali pokazati kako se alegorija može pronaći u svakom tekstu. U njima ona funkcionira kao važna strategija koja nastoji rekonstruirati i reinterpretirati shvaćanja

brojnih romantičara, filozofa i kritičara umjetnosti općenito. Također, spomenuti kritičari nastoje pokazati kako je alegorija sastavni dio *dekonstukcije,* čiji je cilj pokazati kako je svako naše čitanje i razumijevanje neizbježno skup pogrešaka koje se neprestano ponavljaju te da cjelovito značenje teksta izmiče čvrstim definicijama.

1. UVOD U ALEGORIJU

1.1. Definicije pojma *alegorija*

Ante Stamać (1995: 253-258) u svom radu *Naziv alegorija (enciklopedijske natuknice o pridruženim pojmovima* daje dosta iscrpne natuknice o tome što sve alegorija može biti. Tako alegorija može označavati **dvoznačan govor**, **figuru rečenice sličnu metafori**, zatim **alegorijsko djelo** ili pak smisao što ga netko pridodaje alegoričnom tekstu, ulomku pa čak i određenom toposu ili liku iz djela. Kao što vidimo, brojna su poimanja i shvaćanja pojma *alegorija*, ali većina definicija alegorije koje se mogu susresti u literaturi slažu se oko toga kako bi se alegorija najjednostavnije mogla definirati kao **proširena metafora**. Tako Vladimir Biti (1997: 4) u *Pojmovniku suvremene književne teorije* kaže kako se „Alegorija često definira kao 'proširena metafora' zbog njezine sklonosti da cijele pripovjedne sklopove likova, radnji, prizora, predmeta i pojava, materijalizirane bilo u jezičnom, vizualnom ili u auditivnom mediju, stavi u funkciju kakve misli, ideje ili pouke. Ta se težnja može očitovati ponajprije u razumijevanju i interpretaciji književnih djela."

Sličnu definiciju alegorije daje i Milivoj Solar (2006: 11) u svom *Rječniku književnog nazivlja* u kojem kaže kako je „Alegorija pjesnička figura u kojoj se ono što je izravno rečeno odnosi na nešto drugo." Uz to Solar naglašava: „Alegorija je zbog prenošenja značenja slična metafori, ali se uglavnom drži kako zahtijeva neku veću cjelinu od jedne riječi, prema staroj retorici barem rečenicu."

Kao što se može vidjeti iz navedenih definicija alegorije, koje se ne razlikuju mnogo ni kod ostalih autora i teoretičara, alegorija se može shvatiti kao proširena metafora kojom se jedan sadržaj u tekstu zamjenjuje drugim. Također, ona funkcionira na prostoru većem od jedne riječi kao što je na primjer rečenica.U daljnjem dijelu rada pokušat će se pomoću povijesnog pregleda alegorije saznati brojne njezine značajke koje su važne za razumijevanje teme ovoga rada.

1.2. Povijest pojma *alegorija*[1]

Riječ *alegorija* dolazi od latinske riječi *allēgoría*koja je u antici označavala prenesen govor kojim se jedno kaže, a drugo razumije. Etimologija samog pojma *alegorija* upućuje na njezina dva dijela, to su riječ *állos* u značenju *drugi, drukčiji, različit* i riječ *agorá* što je korijen glagola *agoreúein*koji znači *govoriti javno, u skupštini ili na agori*. Spojivši ta dva semantička dijela, mogli bismo reći

1Pri prikazu povijesti termina *alegorija* najviše sam se koristila radovima profesorice Ružice Pšihistal*Uvod u alegoriju: Aliudverbis, aliudsensu* i Andreje Zlatar *Alegorija: figura, tumačenje, vrsta.*

kako je alegorija imala prvotno značenje: *govoriti drugo, drugačije nego javno*. Ružica Pšihistal (2014: 95-117) u svom znanstvenom radu *Uvod u alegoriju: Aliudverbis, aliudsensu*navodi kako Whitman upozorava na dva značenja imenice *agora*: *agora* kao politička skupština i *agora* kao trg, sajmište.

Naime, alegorija je s jedne strane označavala govor skriven od očiju javnosti koji je našao primjenu u različitim oblicima *političke alegorije*, dok je s druge strane označavala govor nerazumljiv mnoštvu što se može dovesti u vezu s hermetičkom alegorijom i s govorom koji oponira govoru kakav se izvodi na javnom trgu ili sajmu. Uz *hermetičku alegoriju*[2]vezana je i ideja o alegoriji kao jedinome i nužnome načinu izricanja neizrecivog kako ju je formulirao FriedrichSchlegel, o čemu će više riječi biti kasnije u radu.

Zbog određenoga rastojanja između riječi i značenja možemo razlikovati **alegoriju kao interpretativnu tehniku i predmet filozofske obrade** te **alegoriju kao strukturni element i kompozicijsku tehniku koja je predmet retorike i gramatike**. Alegorija kao strukturni element i kompozicijska tehnika ujedno se dijeli na **alegoriju kao figuru** te **alegoriju kao vrstu**. Andrea Zlatar (1995: 261-277) u svom radu *Alegorija: figura, tumačenje, vrsta* kaže kako je u ovakvoj podijeli alegorije važno načelo razlikovanja, i to **alegorije kao strukture** od **alegorije kao načina tumačenja teksta**, odnosno **alegoreze**. Upravo zbog nedovoljno određenih definicija alegorije javljaju se pogreške preklapanja različitih poimanja alegorije koje su posljedica tradicijske dijakronije, a što je sve alegoriji pridalo negativne konotacije shematičnosti i apstraktnosti koje su prisutne još od razdoblja romantizma.

1.2.1. Alegorija kao figura

Povijesno gledano, alegorija pripada području retorike u kojem ima značenje figure, dok pojam alegoreze izdvaja alegoriju kao postupak čitanja i tumačenja određenih tekstova. Prva (nepouzdana) potvrda o najranijoj uporabi termina alegorija kao hermeneutičkoga termina pripisuje se filozofu **Kleantu** koji je živio na prijelazu iz 4. u 3. st. pr. Kr. Ipak, pouzdana uporaba termina alegorija zatječe se u Demetrijevoj retoričkoj raspravi *O stilu*, nastaloj negdje između 1. st. pr. Kr. i 1. st. **Demetrije** tako u raspravi kaže kako je: „Alegorija najprikladnija uzvišenom stilu, primjerena je uglađenom i silovitom stilu te nije preporučljiva kod jednostavnog stila za koji nije karakteristična uporaba figura.“ (Pšihistal, 2014: 98) Retoričku definiciju alegorije donosi i **Filodemova** rasprava u kojoj se alegorija opisuje kao trop koji je u bliskoj vezi s metaforom.

[2]Hermetička alegorija je vrsta alegorija koja funkcionira kao teško razumljiv tekst, zatvoren po smislu.

Nadalje, retoričke definicije alegorije, kako navodi Pšihistal, javljaju se u latinskoj retoričkoj tradiciji počevši od**Cicerona** koji je živio između 106. i 43. g. pr. Kr. Tako Ciceron spisom *Govornik* (46. g. pr. Kr.) unosi u latinsku retoričku tradiciju grčki pojam alegorije opisujući njime **kontinuiran niz metafora**, dok u spisu *O govorniku* (55. g. pr. Kr.) navodi kako nizanje metafora omogućuje govorniku „reći jedno, a razumjeti drugo". **Kvintilijan** (oko 35. – 96. g. po Kr.) alegoriju veže uz skupinu tropa. On uz grčku posuđenicu *allegoria* donosi i latinski ekvivalent *inversio*te kaže kako se alegorija sastoji od **niza metafora**. Kod takve alegorije, koju mi prevodimo kao *inversio* (izvrtanje), riječi ne pokazuju pravo značenje, nego nešto drugo ili suprotno. U djelu *Retorika za Herenija*(oko 84. g. pr. Kr.) latinska tradicija grčku posuđenicu *allegoria*prevodi i kao *permutatio*i smješta ju u **figure riječi**, a ne u figure misli. Andrea Zlatar naglašava kako je temelj Kvintilijanova poimanja alegorije odnos ***sensu/verbis***, odnosno onoga što je iskazano riječju i onoga što je smislom mišljeno. (Zlatar, 1995: 267)

Može se reći kako Kvintilijan nije bio precizan u definiranju alegorije, a što i nije bila prvotna svrha u tadašnjem obrazovnom sustavu. Želeći ipak naglasiti izvjesnu razliku između tropa i figura te razlikovati alegoriju od ostalih tropa, Kvintilijan je nastojao razliku između tropa i figura svesti na kvantitativan odnos, pa tako prema njemu: „Produžena metafora prelazi u alegoriju, dok neprekinuti niz tropa prelazi u figuru." (Pšihistal, 2014: 101) U svemu ovome vidljivo je kako Kvintilijanovom definiranju alegorije nedostaje podosta ustavljenosti i jasnoće pojmova. Nadalje, Kvintilijan uz alegoriju koja se ostvaruje kao kontinuiran niz metafora *(*to je *čista, potpuna alegorija* ili *totaallegoria*) razlikuje i alegoriju u kojoj se uz metaforu pojavljuju riječi u doslovnom značenju (*miješana alegorija* ili *permixtaallegoria*) te alegoriju bez metafore. Alegoriji je kao produženoj metafori ili kontinuiranom nizu metafore nedostatna granica riječi jer u njoj alegorija ne može postići stabilnu dvostrukost značenja. Pa tako Ružica Pšihistal naglašava: „Alegoriji je neophodna rečenica, sud, zaokružena misao kao podloga iz koje se kognitivnom rasudbom može rekonstruirati drugi/drukčiji smisao ne poništavajući prvi." (Pšihistal, 2014: 103) Drugačije rečeno, alegoriji je za realiziranje dvostrukosti značenja neophodan dio teksta kojem se može pripisati samostalno značenje, a to je ono što rečenica ima za razliku od riječi.

1.2.2. Alegorija kao tumačenje

Pojam alegorije kao tumačenja ili **alegoreze** ne pojavljuje se u tradiciji tumačenja tekstova sve do 1. st. pr. Kr. Tako uz retoričke, u helenističkom razdoblju susrećemo i hermeneutičke implikacije pojma alegorija. Prva uporaba alegorije kao tumačenja vezana je uz **alegorijsko tumačenje Homera**. Prijelazom iz pretkršćanskog u prvo kršćansko razdoblje u grčkoj retoričkoj tradiciji bilježi se zamjena starijeg termina *hypónoia* u značenju **slutnje, sumnje, nagađanja** novijim

terminom *allegoria*. Prvi autor koji je upotrijebio pojam alegorije u značenju alegorijskog tumačenja Homera bio je grčki geograf i povjesničar **Strabon**na prijelazu iz 1. st. pr. Kr. u 1. st. On u djelu *Geografije* odbacuje ona tumačenja koja Homerove spjevove pretvaraju u alegoriju. Za razliku od Strabona, grčki gramatičar **Heraklit** (1. st. po Kr.) u djelu *Problemi Homerovih spjevova* koristi pojam alegorije kao retoričke figure koja „govori jedno, a znači drugo" te u značenju hermeneutičkog termina, a nepuno stoljeće kasnije (1./2.st.) filozof i biograf **Plutarh** u spisu *De audiendispoetis* također koristi pojam alegorije u oba njezina značenja. Sličan odnos prema alegoriji vidljiv je i kod židovskog povjesničara **Josipa Flavija** (oko 37. – 100. po Kr.), koji alegoriju također vidi i kao figuru i kao tumačenje, ali ju isto tako naziva i „ispraznim izumom". Ružica Pšihistal u svom radu navodi kako je „za stabiliziranje hermeneutičkog značenja termina posebno zaslužan aleksandrijski Židov **Filon Aleksandrijski** (oko 25. g. pr. Kr. – oko 40. g. po Kr.), koji uz Heraklita, pojam *alegorija* prvi koristi u značenju figurativne interpretacije autoritativnog teksta." (Pšihistal, 2014: 99) Također, Filon Aleksandrijski najzaslužniji je za prijenos alegorije kao metode tumačenja na Stari zavjet. Ipak, moglo bi se reći kako najodlučniju prekretnicu u povijesti alegorije kao hermeneutičkog termina predstavlja njegova uporaba u Novom zavjetu, gdje se riječ alegorija pojavljuje samo u Pavlovoj *Poslanici Galaćanima* (Gal 4, 24). Upravo će to biti dovoljan razlog povjesničarima kršćanske alegoreze da pojam alegorije vežu uz apostola Pavla, a ne uz Heraklita ili Filona Aleksandrijskoga.

Ante Stamać u svom već spomenutom radu navodi kako je **alegoreza** hermeneutička metoda, alegoričko tumačenje tekstova. (Stamać, 1995: 256) Alegoreza je starija od alegorije kao književnog oblika, a presudan motiv nastanku alegoreze bila je **apologija**, što bi značilo *obrana*. Kako Stamać dalje navodi: „Na taj su način branili homersko pjesništvo od prigovora da sadrži sablažnjivu povijest bogova, a Bibliju da je puna apsurda." (Stamać, 1995: 256)

Kao što možemo vidjeti apologija se odnosila na obranu kanonskih tekstova kao što su *Ilijada, Odiseja, Eneida*ili *Biblija* jer ovakvi kanonski tekstovi ne smiju sadržavati u sebi pogreške, protuslovlja ili nemoralnosti. Takve tekstove alegoreza bi opravdavala govoreći kako se njima misli nešto posve drugo, time dajući tekstovima dubinsku protežnost. (Stamać, 1995: 257)

Što se tiče Homera i njegovih spjevova, povijest alegorijskog tumačenja Homera započinje prije Platona i njegova izgona pjesnika, a Platonova kritika Homera kulminacija je rasprave između filozofije i poezije. (Pšihistal, 2014: 104) Upravo zbog te vječite rasprave između prvenstva filozofije i poezije, alegoreza kanonskih tekstova morala se odvijati pod „budnim okom" apologije, odnosno obrane. Tako Heraklit, kao najpoznatiji apolog (branitelj) Homera naglašava kako Homerovi spjevovi postaju bezbožni i amoralni ako se ne shvate alegorijski. Nužnost uključivanja alegorijskog tumačenja u kanonske tekstove kao što su Homerovi spjevovi, koji u sebi ne smiju

sadržavati nikakve proturječnosti niti suvišnosti, omogućila je tim spjevovima zadržavanje kanonskog statusa te apsolutnu istinitost. Naime, apologetska svrha obrane kanonskih tekstova kao što su *Ilijada* i *Odiseja,* mogla se ostvariti jedino kroz pomirbu Platona i Homera, odnosno pomirbu filozofije i pjesništva, a to je značilo „sačuvati Homerovo mjesto uz Platona u kanonu onih autora koji mogu pružiti put do istine.“ (Pšihistal, 2014: 105) Brojni su antički filozofi i pisci nastojali osporiti kanonski status Homerovih spjevova, govoreći kako se u njima iznose samo laži. Naime, nedostojni i sramotni postupci bogova i međusobne borbe među njima u Homerovim spjevovima, početna su točka alegorijskih tumačenja koja će braniti Homerovu „moralnost“ tražeći drugo značenje ispod onog doslovnog.

Ono što su grčki filozofi i pisci pokušali napraviti s Homerovim spjevovima, a to je sačuvati im mjesto među kanonskim djelima antike, Filon Aleksandrijski napravio je i sa židovskim Pismom. On unosi preokret u hijerarhijski odnos između teksta i tumačenja te naglašava kako tumačenje uvijek mora služiti tekstu, što će kasniji povjesničari kršćanske alegoreze izrazito koristiti.

Kako navodi Andrea Zlatar, u kasnijim stoljećima srednjeg vijeka tumačenje Svetog pisma u potpunosti je regulirano kršćanskom tradicijom. Duhovno značenje tako se raslojava na nekoliko stupnjeva i to najčešće tri, a to su: **alegorijski, tropologijski** i **anagogijski smisao Pisma**. Alegorijski smisao Pisma odnosi se na događaje koji pripadaju prošlosti, tropologijski ili moralni smisao odnosi se na događaje koji pripadaju sadašnjosti, dok se anagogijski smisao odnosi na budućnost. (Zlatar, 1995: 270)

Alegorijsko značenje ono je koje putem pojmova tipologije i prefiguracije povezuje Stari i Novi zavjet. Odnos **prefiguracije** kojim se povezuju Stari i Novi zavjet naprosto je takav da u alegoriji "viši" smisao ne potire "niži", nego je riječ o njihovu supostojanju, međusobnom omogućivanju. Tako odnos Starog i Novog zavjeta nije samo odnos povijesnog i prenesenog jer su oba zavjeta sveta po svojoj biti. Tu nastupa alegorija koja nas uči kako su događaji jednog svetog teksta zapravo prefiguracija drugog svetog teksta. (Zlatar, 1995: 270, 271)

Ovakav odnos što ga alegorija zadaje u Svetom pismu, a to je činjenica da se tipologija ne odnosi samo na ostvarenje starozavjetnih događaja u novozavjetne, nego i na događaje u svim vremenskim odsječcima, samo pridonosi dojmu **beskonačnog umnažanja tumačenja**. Upravo to beskonačno umnažanje tumačenja bit će jedna od glavnih tema dekonstrukcijskih teorija o kojima će više riječi biti kasnije u radu.

Andrea Zlatar dalje navodi kako je upravo „specificiranje biblijske alegorije na prefigurativni i tipologijski odnos stvorilo u srednjovjekovlju potrebu da se tako poimana alegorija kategorijski odvoji od retoričkog pojma alegorije.“ (Zlatar, 1995: 271) Zbog toga je nastala razlika između **alegorije u riječima (*allegoriainverbis*)** i **alegorije u djelima (*allegoriainfactis*)**, kojom se

ponajviše bavio **sv. Augustin**. On u raspravi *De Trinitate*naglašava kako se alegorija ne ostvaruje u riječima, nego u povijesnim događajima[3]. Kako Zlatar dalje navodi alegorija u riječima funkcionira u potpunosti na metaforičkom načelu sličnosti u prostoru pjesničke fikcije; ona nema povijesnu dimenziju kao alegorija u djelima, nego je izvanvremenska. Također, ne može unutar sebe razviti tri smisla duhovnog značenja, dok alegorija u djelima to može.

Nadalje, alegorija u djelima omogućena je na temelju bitne sličnosti između događaja kojih je tvorac Bog; pripada unutar biblijske egzegeze, dok alegorija u riječima pripada mogućnostima ljudske imaginacije. (Zlatar, 1995: 271, 272)

Prema svemu gore navedenome, može se zaključiti kako je povijest alegorije kao tumačenja dosta složeno područje koje će biti povod nastanku alegorije kao književne vrste.

1.2.3. Alegorija kao književna vrsta

Nastanak alegorije kao književne vrste može se prema nekim naznakama smjestiti u 4. st. Povijest alegorije kao književne vrste obilježena je temom odnosa između ljudske duše i univerzuma ili pak borbom između psihičkih i kozmičkih snaga, odnosno laički rečeno borbom između Dobra i Zla. Tako Prudencijevo djelo ***Psyhomachia*** iz 405. g. predstavlja prvu čvrsto oblikovanu kompozicijsku alegoriju koja je zasnovana na biblijskoj egzegezi, u kojoj su događaji iz Staroga zavjeta prikazani kao prefiguracija duhovnog života u novozavjetnom ozračju. Pričom o sedam borbi koje se vode u duši, od kojih se svaka odnosi na jedan smrtni grijeh, **Prudencije** je uz pomoć personificiranih apstrakcija od alegorije uspio stvoriti narativni žanr. (Pšihistal, 2014: 109) Stoga je kršćanstvo, naglašavajući kako se čovjekov život sastoji od stalnih borbi između dobra i zla, prebacilo mjesto borbi s vanjskog događaja na unutarnja, psihološka stanja. Tako se borbe više ne odvijaju vani, nego kao u djelu *Psyhomachia*, unutar duše. Iako je prebacivanje važnih događaja unutar duše (psihe) jedno od književno-kulturnih značaja koje kršćanstvo donosi, neosporna je činjenica ta da je upravo tradicija tumačenja Homerovih djela važna za nastanak alegorije kao književne vrste. Kako navodi Ružica Pšihistal: „Do Prudencija alegorija je egzistirala kao figura i kao tumačenje, od Prudencija alegorija postoji kao narativni žanr.“ (Pšihistal, 2014: 109). Ono što je također značajno za nastanak alegorije kao književne vrste, činjenica je da u Prudencijevu djelu alegorija dominira čitavom fikcijom dok je kod Homera ona bila jedna od mnogih figura. U tome je značaj djela *Psyhomachia*, kao i u činjenici da je Prudencije u svome djelu uspio dovesti do simbioze dvije različite figure, a to su **alegorija**i **personifikacija**. *Psyhomachia* je tako prva narativna alegorija u kojoj Prudencije koristi personifikaciju kao

[3]Kao primjer alegorije u djelima sv. Augustin navodi povijesno stvaran događaj, a to je da je Abraham imao dva sina kao simbol jednog drugog događaja, a to je da postoje dva zavjeta. Alegorijski odnos među njima uspostavlja se tako da se znak prvog događaja, a to je da Abraham ima dva sina, odnosi na referent drugog događaja, a to je da postoje dva zavjeta.

kompozicijsko sredstvo. U djelu u kojem se radi o bitki sedam vrlina i sedam mana koje imaju ljudska obličja, personifikacija je korištena kako bi se zadržala dvostrukost značenja.

Nadalje, u ranom razdoblju srednjeg vijeka, odnosno od 5. do 8. st. autori poput **Makrobija, Marcijana Kapele, Boetija** i **Fulgencija**zacrtavaju razvoj alegorije kao književne vrste. Tako je Boetijevo djelo *Utjeha filozofije* bilo najčitanije djelo u srednjovjekovlju, a djelo *Svadba Merkura i Filologije*Marcijana Kapele s razlogom možemo nazvati ondašnjom enciklopedijom znanja. Razdoblje od 8. do 10. st., u povijesti i literaturi poznato kao *karolinško razdoblje*, razdoblje je u kojem su **Ivan Skot Eriugen** te **Hraban Maur** svojim teološkim raspravama otvorili put prema dvanaestostoljetnim kozmičkim vizijama. U 13. stoljeću do izražaja dolazi jedno djelo u kojemu se pojavljuje srednjovjekovna vrsta alegorije. To djelo je ***Roman o ruži***[4]**Guillaumea de Lorrisa**, koje će biti omiljeno štivo brojnih čitatelja sve do klasicističkog razdoblja. U *Romanu o ruži* autor se dosljedno drži alegorijskog načela; umjesto doslovnog pripovijedanja, on djelo strukturira zamjenom značenja.

Ono što je također značajno za alegoriju u navedenim djelima, činjenica je da alegorija u njima ima svrhu poučiti čitatelja. Kao značajno djelo cjelokupne europske književnosti u kojemu se obilno koristi alegorizacija, nikako se ne smije izostaviti Danteova ***Božanstvena komedija***, u kojoj se prema teološko-filozofskim načelima i pomoću simbolike brojeva predstavlja „pjesnička suma povijesnog svijeta i duhovnosti“. (Zlatar, 1995: 276)

Tako možemo vidjeti kako se povijest alegorije kao književne vrste već u svojim ranim začecima zasniva na slijedu velikih djela i autora, ali i teorijskih rasprava.

Ružica Pšihistal navodi kako se alegorija kao književna vrsta koja bi obuhvaćala veći korpus sličnih tekstova, pokušala definirati u okviru književno-znanstvenih studija, budući da se alegoriju ne može tako lako rasporediti prema književnim rodovima i budući da se ona može pojaviti u svakoj vrsti proznog ili lirskog teksta. Brojni su pristupi nastojali ustaviti nepregledan popis alegorijskih djela od najranijih vremena do suvremenosti, ne vodeći pritom računa o brojnim razlikama koje pojedina alegorijska djela u sebi mogu imati s obzirom na neko drugo alegorijsko djelo. Drugačije rečeno, svi ti pristupi nisu uspjeli definirati **jasna razlikovna obilježja** koja bi upućivala na to što alegorija kao književna vrsta jest, a što nije. Također, nije se uzimala u obzir činjenica da se alegorija može pojaviti u svim vrstama tekstova - u literarnom, kao i u onom koji ne pripada visokoj literaturi. Nemogućnost izdvajanja jasnih razlikovnih obilježja alegorije ipak ne opovrgava činjenicu da je alegorija legitimni književni žanr.

[4]Krešimir Bagić u *Rječniku stilskih figura* navodi kako vrhunac srednjovjekovne alegorije predstavlja upravo *Roman o ruži* (1230.). „Glavni junak tog kurtoaznog spjeva u snu dospijeva u nepoznati vrt u kojemu susreće mnoštvo alegorijskih prikaza ljudskih osobina i emocija (Dobrodošlica, Milost, Ljubomora, Srdžba, Stid, Strah, Opasnost i slično). Nasred vrta je Ruža kao figura ljubavi i užitka. U De Lorrisovu tekstu vrt se pretvara u alegoriju svijeta, a kretanje po njemu u alegoriju istraživanja tog svijeta.“ (Bagić, 2012: 18)

U tipične alegorijske vrste, neovisno o žanrovskim razredima, mogli bismo staviti gotovo sve jednostavne oblike kao što su: **maksime, aforizmi, krilatice, poslovice**ili**zagonetke**, također i **basne** u kojima se alegorijska struktura ponajviše temelji na personifikaciji te **parabole**. Tu bi još pripadale i srednjovjekovne alegorijske vrste kao što su **prikazanja, moraliteti, prenja**, ali i **pastorale, satire** i **parodije.**

S obzirom na sve gore navedeno, moglo bi se zaključiti kako gotovo da ne postoji književna ili neknjiževna vrsta koja se ne bi mogla nazvati alegorijom upravo zbog velike protežnosti tog pojma i činjenice da se alegorija ne pojavljuje samo u književnosti, nego i u drugim znanstvenim disciplinama. Stoga bi se moglo reći kako se alegorija iz područja retoričkoga i pjesničkoga pojmovlja prebacila u područje teorijskoga diskursa u cjelini. Na taj je način alegorija pronašla vlastiti put razvoja te se pokazala kao samostalna književna vrsta.

2. ALEGORIJA I SIMBOL

Kao što se prethodno moglo vidjeti, alegorija je kao tekstualna strategija ukorijenjena u tri različite kulturne tradicije: grčko-rimsku, židovsku i kršćansku. Povijest pojma alegorije s jedne je strane tako povezana s retorikom, s druge strane s hermeneutikom[5]. Već se podosta toga saznalo o tome kako alegorija u tekstu funkcionira, a sada će se nešto više saznati o simbolu i njegovom višestrukom značenju.

Jelka KernevŠtrajn (2009: 26) u svojoj knjizi *Renesandsa alegorije: Alegorija, simbol, fragment*[6]. navodi kako je definiranje simbola problematičnije i teže nego definiranje alegorije. To je tako zbog činjenice kako simbol nije isključivo vezan samo za književnost i umjetnost nego zadire i u područje lingvistike, poezije, logike, filozofije, psihologije pa čak i u svakodnevni govor. Postoje brojne definicije simbola, pa tako Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije* kaže kako se simbol često sinonimno rabi s pojmom znaka, tj. u značenju da nešto što je prisutno spontano priziva nešto što je odsutno (npr. žezlo kao simbol kraljevskog dostojanstva). Umberto Eco smatra da je pokušaj definiranja simbola stvar perspektive te kako je jedino zajedničko obilježje simbola nemogućnost njegovih proučavatelja da ga definiraju. S time se slaže i, kako

[5]Prema *Pojmovniku suvremene književne teorije* Vladimira Bitija, hermeneutika je: „Istodobno umijeće i teorija interpretacije. Termin vuče porijeklo iz grčkoga *hermeneuein*: prevesti nešto nerazumljivo u razumljiv jezik ili izraz, a povezan je s bogom Hermesom koji tumači smrtnicima zagonetne poruke s Olimpa. Pretpostavka je nastanka hermeneutike odmak sadašnjosti od ključnih pisanih svjedočanstava prošlosti, osjećaj da su se ona otuđila pa ih sad treba izlagati i tumačiti.“ (Biti, 1997: 125)

[6]Knjiga je dostupna na stranici: https://books.google.hr/books?id=FkmHSFNMCkgC&pg=PA194&lpg=PA194&dq=jelka+kernev+%C5%A1trajn&source=bl&ots=vVkug_JQRY&sig=xqWQ28dpqj3nXWE-a3dKKSr78wU&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiglO7ouJjKAhXGkywKHSJ1D_kQ6AEIWTAL#v=onepage&q=jelka%20kernev%20%C5%A1trajn&f=false

navodi Biti, W. Nöth koji kaže da definiranje simbola, u usporedbi s drugim vrstama znakova, predstavlja "najveće moguće raznolikosti i nejedinstva". (Biti, 1997: 365)

Kako smo već naglasili, simbol je sinoniman pojmu znaka, a pri tome se najčešće misli da su svi simboli znakovi, ali da svi znakovi nisu simboli. Zbog toga je moguće definirati simbol u suprotnosti s pojmom znaka. Pri tome se simbol razumijeva kao posebna vrsta znaka čija je veza s označenim predmetom motivirana sličnošću, odnosno nije proizvoljna kao u običnom znaku. Jadranka Brnčić (2012: 51) u knjizi *Svijet teksta: Uvod u Ricoeurovu hermeneutiku* navodi kako Ricoeur[7] definira simbol kao "višesmisleni izraz što ga karakterizira skrivena logika dvostruke referencije." Ujedno navodi i temeljne razlike između simbola i znaka: "Simboli su poput znakova u tome što intendiraju nešto onkraj sebe. No, kada znak ima relativno očit i konvencionalan niz denotacija, značenje simbola je polisemijsko, teško razlučivo i virtualno neiscrpno. Budući da simbol ima figurativnu referenciju, zahtijeva tumačenje na način kako jasni znakovi ne zahtijevaju." (Brnčić, 2012: 51) Prema Ricoeuru simbol je struktura jezika koja posjeduje doslovno i preneseno značenje, a sva ljudska iskustva mogu se izraziti jedino na simboličan i neizravan način koji pri tome uključuje interpretaciju ili tumačenje. Ricoeur smatra kako simbol predstavlja strukturu razumijevanja svijeta i pojedinca, ali isto tako tvrdi da smo u ovo moderno doba zaboravili značenje simbola. U tome vidi i zadaću filozofije i hermeneutike, a to je: "zaboraviti zaborav i ponovno uspostaviti prvotno značenje simbola." (Brnčić, 2012: 51) Također, Ricoeur se podosta bavio i figurom **metafore** želeći ukazati na njezinu bliskost sa simbolom. Ipak, često se između simbola i metafore pravi vrlo netočna ili čak nikakva razlika. WinfriedNöth (2004: 182) u *Priručniku semiotike* navodi kako kod metafore vrijedi samo preneseno značenje koje do kraja smjenjuje doslovno značenje, dok simbol zadržava svoje prvotno značenje i onda kad mu je preneseno ili konotativno značenje središnje.

U okviru semiotike, simbol je termin koji predstavlja jednu od triju vrsta znakova (uz ikonu i indeks). Nöth navodi kako postoje tri glavne definicije simbola u užem smislu, a to su: **simbol kao konvencionalni znak**, kao **vrsta ikoničnog (slikovnog) znaka** te kao **znak opterećen posebnim konotacijama**. (Nöth, 2004: 178)

Nadalje, Krešimir Bagić (2012: 288) u *Rječniku stilskih figura* navodi kako je kod simbola koji je definiran kao konvencionalni znak u prvom planu njegova **arbitrarnost i supstitucijska (nadomjesna)funkcija**, što znači da simbol stoji umjesto čega odsutnog, dok se kod simbola kao ikoničnog znaka naglašava karakter njegove veze s objektom koji evocira, odnosno **motiviranost,**

[7] PaulRicoeur(27. 2. 1913. – 20. 5. 2005.) francuski je filozof, jedan od najznačajnijih mislilaca dvadesetog stoljeća. Teme njegove filozofije prostiru se od filozofije volje, ispitivanja psihoanalize, sukob sa strukturalizmom, diskurs i stvaralaštvo, čin i povijest, hermeneutika i filozofska refleksija, teorija tumačenja (interpretacija) i slično.

sličnost, analogija, koje ujedno predstavljaju i najvažnije značajke simbola. Veliki broj filozofa i estetičara, među kojima su Hegel, Kant, Todorov, Eco ili pak Saussure, najviše prihvaćaju definiciju simbola kao ikoničnog znaka. Bagić također navodi da simbol kao konotativni znak ima značenje koje premašuje osnovno značenje i koje na taj način dohvaća nekakvu opću ideju ili kategoriju.

Uz sve to, simbol je i **konvencionalan** u odnosu na predmet na koji se odnosi te je najbliži Saussureovu tumačenju jezičnog znaka. Za Saussurea jezik je sustav znakova. Svaki jezični znak funkcionira kao cjelina koja se sastoji od dvaju povezanih dijelova, a to su *označitelj*(akustična slika) i *označeno* ili *označenik*(pojam). Ne postoji nikakva motivacijska veza između označitelja i označenika pa bi se moglo reći kako je jedna od temeljnih značajki jezičnog znaka njegova ***arbitrarnost (proizvoljnost),*** koja omogućuje relativnu stabilnost jezičnog znaka. To ujedno znači i da je označitelj nemotiviran, odnosno proizvoljan u odnosu na označeno s kojim u stvarnosti nema nikakve veze. Budući da je kod simbola veza s označenim utemeljena na **sličnosti,** a ne na proizvoljnosti i budući da se u njemu ipak krije nekakva prirodna veza između označitelja i označenog, de Saussure ga ipak ne prihvaća kao prikladan lingvistički termin.

Što se tiče značenja koja se u praksi zadaju pojmu *simbol*, možemo reći kako su ona dosta raznolika. Pojam *simbol* često se miješa s brojnim drugim sličnim pojmovima, kao što su *amblem (znak), atribut, alegorija, metafora, mit, parabola* i slično. Posljedica je tog nerazlikovanja osiromašenje simbola, koji na taj način postupno postaje samo knjiška, prazna i obična riječ koja se često koristi u svakodnevnom životu. Kada se govori o značenju simbola, Nöth razlikuje četiri glavna smjera pa tako simbol može biti **konkretan izraz kakvog dubljeg smisla**, zatim **izraz nečega neshvatljivog** ili pak pripadati području **iracionalnog** i **nesvjesnogsadržaja.** (Nöth, 2004: 182)

JeanChevalier i AlainGheerbrant (2007: 14) u uvodu svog *Rječnika simbola* navode kako simbol ne ovisi samo o spoznaji te da razumom analizirati simbol ne znači da ćemo ga uspjeti racionalno shvatiti. Drugačije rečeno, simbol ne možemo shvatiti svođenjem na nešto što nije simbol, on postoji upravo zbog nedokučivosti koja ga određuje. Dokle god ta nedokučivost postoji u simbolu i dokle god je simbol prepun različitih značenja, dotle je on živi izraz zbilje, a samim time i čovjeka. Kako navode Chevalier i Gheerbrant "simbol je živ samo dotle dok je prepun značenja." (Chevalier, Gheerbrant, 2007: 19) Drugim riječima, kada se otkrije značenje simbola, odnosno kada se otkrije riječ koja najbolje odgovara značenju simbola, tada simbol umire te zadržava samo povijesnu vrijednost.

Nadalje, simbol se, osim u književnosti i umjetnosti, često spominje i koristi i u drugim znanostima, posebice u filozofiji i psihologiji, ali i u matematici, logici, kemiji i tehnici. Tako se u filozofiji simbol odnosi na ono opće i zajedničko, usmjeren je na cijelog čovjeka i njegovo doživljavanje. U filozofiji se simbol shvaća kao znakovni pojam pod kojim se podrazumijeva jezik, mit i cjelokupna spoznaja. Brojni filozofi, među njima i Cassirer,[8] smatraju kako se ljudsko mišljenje odvija u simbolima te da veza između označitelja i označenog nije arbitrarna, kao kod ostalih znakova, nego je "praiskonski" zakonita, o čemu svjedoče hijeroglifi, onomatopejske riječi, kemijski znakovi i slično. U Cassirerovom djelu *Filozofija simboličkih formi* (1923.) simbolička djelatnost je pretpostavka ili uvjet spoznaje svijeta. (Biti, 1997: 365, 366) Tako su za Cassirera kulturološke forme kao što su *mit, religija, jezik, znanost, umjetnost* i *povijest* ujedno i simboličke forme zbog toga što je u njima prisutno "uređeno povezivanje simbola u strukturiranu cjelinu značenja." To bi značilo da ovakve simboličke forme, zbog unutrašnje uređenosti simbola, omogućuju oblikovanje cjelovitog iskustva svakog pojedinca, njegovu spoznaju i zaokruženu sliku svijeta koji ga okružuje. U razdoblju romantizma proučavanje simbola u književnosti i filozofiji predstavljalo je jedan od temelja razumijevanja cjelokupne romantičarske umjetnosti, ali i shvaćanja svijeta oko sebe. Brojni romantičari i filozofi pokušavali su dati vlastite definicije simbola, što samo pokazuje kako je razdoblje romantizma otvorilo rasprave o problematiziranju odnosa između simbola i alegorije, a o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

U psihologiji simbol bi predstavljao oblik kojim je jedna mentalna predodžba (ideja, misao) zamijenjena drugom. Simbol se u psihologiji oslanja na mentalne strukture i predodžbe te se uspoređuje s afektivnim, kognitivnim, funkcionalnim i pokretačkim shemama kako bi se što jasnije opisao psihološki život čovjeka. Takve afektivne, kognitivne, funkcionalne i pokretačke sheme predstavljale bi ono što Carl Gustav Jung[9] naziva *arhetipima*. Prema Jungu*arhetipi* su neka vrsta simboličnih dinamičnih cjelina, duboko urezanih u nesvjesno, a u sklopu njegove teorije arhetipa simboli su izrazi arhaična i nesvjesna mišljenja te funkcioniraju kao svojevrsni „preoblikovatelji“ koji sadržaje psihe prevode „iz nižih oblika u više.“ (Nöth, 2004: 183, 184) Također, arhetipi imaju značajnu ulogu u stvaranju osobnosti te povezuju univerzalno i individualno u svakom pojedincu. Upravo je Jung u psihoanalizi simbol definirao kao nekakav skriveni smisao: „Simbol niti definira niti objašnjuje. On povrh sama sebe upućuje na značenje koje se tek nejasno sluti, ali je onkraj

[8]Ernst Cassirer(Breslau, 28. 7. 1874. - New York, 13. 4. 1945.), njemački je filozof. Kritički je ispitivao filozofske probleme u sklopu spoznajne teorije o odnosu prema matematici i prirodnim znanostima. U djelu *Filozofija simboličkih oblika*inaugurirao je filozofsku semantiku. Za njega su matematika, fizika i suvremena kemija jedina prava područja čistih spoznaja.

[9]Carl Gustav Jung (Kesswill, 26. 7. 1875. - Zurich, 6. 6. 1961.), švicarski je psiholog i psihijatar. Začetnik je analitičke psihologije u kojoj se razlikuju dva sloja nesvjesnoga: osobno nesvjesno i kolektivno nesvjesno. Njegova psihologija dala je značajne rezultate u interpretaciji mitoloških i religijskih simbola, a njegova djela imaju snažan utjecaj u mnogim područjima kulturnog stvaralaštva.

naše sposobnosti shvaćanja te se ne može izraziti prisnim riječima našega jezika.“ (Nöth, 2004: 183)

Nadalje, JacquesLacan[10] u psihoanalizi razlikuje tri načina uočavanja i zapisivanja činjenica i pojava: činjenično, imaginarno i simbolično. Prema Lacanu, simbolični red nalazi se u području jezika i vizualnih znakova. (Nöth, 2004: 179) Za Sigmunda Freuda[11] simbolika predstavlja "skup simbola stalnog značenja koje možemo prepoznati u različitim proizvodima nesvjesnog." (Chevalier, Gheerbrant, 2007: 16)

Freud (2000: 160) u svojem djelu *Uvod u psihoanalizu*navodi kako su simboli "stalni prijevodi" i u određenoj mjeri ostvaruju ideal antičkog. Sve to dovodi nas i do antropologa C. Levi-Straussa[12] koji je proučavanjem kulturalnih činjenica došao do sličnog zaključka kao navedeni psiholozi, a to je da se svaka kultura može promatrati kao skup simboličnih sustava, između kojih se mogu izdvojiti jezik, brak, gospodarski odnosi, umjetnost, znanost, religija i slično.

Nadalje, GilbertDurand[13] smatra da simbol pretpostavlja jedinstvo označitelja i označenog u smislu dinamičnosti koja ustrojava, a ta dinamičnost utemeljena je na strukturi imaginacije. Durand je u simbolu isticao misao o neshvatljivosti, a prema njemu simbol je „znak koji upućuje na neki nevidljiv i neizraziv smisao.“ (Nöth, 2004: 183)

Kao što vidimo, simbol je mnogo više od običnog znaka, on dopire dalje od značenja i ovisi o tumačenju, a tumačenje simbola ovisi o mnogo toga, prvenstveno o nekoj sklonosti, o podneblju u kojem pojedinac živi, o vjeroispovijesti, vjerskoj zajednici i tome slično. Kako navode Chevalier i Gheerbrant "simbol je pun afektivnosti i dinamike; kao što na određeni način istodobno pokazuje i skriva, simbol na određen način istodobno gradi i razgrađuje." (Chevalier, Gheerbrant, 2007: 16)

Što se tiče nastanka samog izraza *simbol* (lat.*symbolum*), može se reći kako je to riječ grčkog porijekla (grč. *sýmbolon*) koja je nastala od glagola s*ymbóllo.* Taj glagol sastavljen je od dvije riječi: *syn*(u značenju *zajedno*) i *ballo* (u značenju *mač*), što bismo mogli prevesti kao *staviti nešto skupa, staviti zajedno.* Krešimir Bagić u *Rječniku stilskih figura* navodi kako je simbol u početku predstavljao predmet prelomljen na dva dijela (npr. dva komada keramike, drva ili kovine,

[10]JacquesLacan(13. 4. 1901. - 9. 9. 1981.), francuski je psihoanalitičar i psihijatar. Dao je značajan doprinos psihoanalizi i filozofiji te je nazivan najkontroverznijim psihoanalitičarem nakon Freuda. Od 1953. do 1981. u Parizu je održavao godišnje seminare koji su 1960-ih i 1970-ih godina utjecali na francuske intelektualce, naročito na poststrukturaliste. Radeći interdisciplinarno i na tragu Freuda, bavio se pitanjima nesvjesnog, straha od kastracije, ega, identifikacije i jezika kao subjektivne percepcije. Lacanove ideje su značajno utjecale na kritičku teoriju Frankfurtske škole, teoriju književnosti, francusku filozofiju 20. stoljeća, sociologiju, feminističku teoriju i kliničku psihoanalizu.

[11]Sigmund Freud (Češka, 6. 5. 1856. - London, 23. 9. 1939.), češki je neurolog židovskog podrijetla i utemeljitelj psihoanalize.

[12]ClaudeLevi-Strauss (Bruxelles, 28. 11. 1908. - 30. 10. 2009., Pariz), francuski je etnolog, antropolog, sociolog i filozof te predstavnik strukturalizma.

[13]GilbertDurand(Chambéry, 1. 5. 1921. – 7. 12. 2012.), francuski je filozof. Njegov se rad bavi *velikim sveopćim fantazijam* i *novim antropološkim duhom*, na kojima utemeljuje opću znanost o simbolima u svojem glavnom djelu *Antropološke strukture imaginarnoga* (1960.).

pločice). (Bagić, 2012: 285) Postojala je i jedna anegdota koja kaže kako su dvije osobe (domaćin i gost, vjerovnik i dužnik, dva hodočasnika, muškarac i žena) koje se rastaju na duže vrijeme, čuvale po jedan dio tog prelomljenog predmeta što je predstavljao simbol. Kada se nakon nekog vremena opet sastanu, uspoređuju svoje dijelove prelomljenog predmeta i na taj način potvrđuju svoju povezanost (gostoprimstvom, dugom, prijateljstvom, ljubavlju). U antici je pojam simbola imao razlikovnu oznaku. Tako su u starih Grka simboli bili znakovi pomoću kojih su roditelji mogli prepoznavati svoju napuštenu i izgubljenu djecu. Kasnije se izraz simbol proširio te je predstavljao žetone kojima se stjecalo pravo na primanje plaće, odštete ili hrane, zatim na dogovorene tajne znakove, predznake ili sporazume. (Chevalier, Gheerbrant, 2007: 18) Povijest simbola zapravo potvrđuje kako svaki predmet može imati simboličnu vrijednost, bilo da se radi o nečem konkretnom ili apstraktnom. Moglo bi se reći da simbol zapravo istovremeno spaja i razdvaja te na taj način obuhvaća dvije predodžbe: predodžbu razdvajanja i predodžbu ponovnog spajanja.

Kao što se može vidjeti, simbol predstavlja jedan veoma zanimljiv pojam koji je prepun značenja i različitih tumačenja. Ta tumačenja simbola svoje korijene vuku još iz antike, a svoje puno problematiziranje dobivaju tek u razdoblju romantizma. Upravo je romantizam najpogodnije razdoblje za ponovno problematiziranje izraza *simbol*, pogotovo njegovo dovođenje u vezu s pojmom *alegorije*, a o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju ovoga rada. Ono što se već sada može napomenuti, činjenica je kako je klasificiranje, diferenciranje i korištenje pojmova *simbol* i *alegorija* u književnoj znanosti daleko od preciznih, usustavljenih, dosljedno opravdanih i jasnih postupaka.

2.1. Poimanje alegorije i simbola u razdoblju romantizma

Jelka KernevŠtrajn u svojoj već spomenutoj knjizi o alegoriji, navodikako se razdoblje romantizma, posebice njegovo rano, kako ga neki nazivaju i *zlatno razdoblje*, iz današnje poststrukturalističke perspektive može shvatiti kao poveznica između srednjovjekovnih poimanja alegorije i simbola te shvaćanja alegorije u 20. stoljeću, u kojemu pratimo ponovno rađanje tog pojma, odnosno *renesansu alegorije*. (KernevŠtrajn, 2009: 61) Kao što se prethodno naglasilo, upravo je razdoblje romantizma pogodno za ponovno problematiziranje odnosa između alegorije i simbola, a koje je značajno utjecalo na brojne teoretičare 20. i 21. stoljeća. Među njima bi se mogao istaknuti Walter Benjamin i njegovo važno djelo *Porijeklo njemačke žalobne igre* (1928.), koje predstavlja jedno od prvih značajnijih tekstova o alegoriji s kojim nastaje preokret u suvremenom poimanju tog pojma. Benjaminova teorija alegorije značajno je utjecala na još jednog

suvremenog teoretičara i kritičara književnosti, Paula de Mana, koji je alegoriju doveo u vezu s teorijom dekonstukcije. O toj dvojici svjetski priznatih teoretičara i kritičara više će riječi biti kasnije u radu.

Što se tiče spomenutih pojmova alegorije i simbola, u književno-kritičkim tekstovima iz razdoblja romantizma vlada velika zbrka, što zapravo pokazuje kako tumačenje simbola i alegorije nije nimalo jednostavan niti jedinstven postupak. Možda bi bilo pretjerano reći kako je pojam *romantičnog simbola* nastao kao suprotnost alegoriji, ali je svakako istinita činjenica kako je tumačenje cjelokupne umjetnosti zasnovano upravo na njihovom **antitetičkom odnosu**. Moglo bi se reći kako je formiranje simbola u romantizmu nastajalo postupno i to iz oporbe prema književnosti prosvjetiteljstva s jedne strane te kao variranje i transformiranje **kulta ljepote** s druge strane. Romantička estetika zagovarala je unutrašnju koherentnost umjetničkog djela koji je shvaćen kao *živi organizam*. Kako navodi Jelka KernevŠtrajn, takav *živi organizam* nastao je kao rezultat interakcije između nekoliko različitih tradicija: srednjovjekovnog shvaćanja simbola, Spinozina nauka o *monadama*, Kantove i Fichteove filozofije, klasicističko-prosvjetiteljske estetike, prosvjetiteljskih zahtjeva za slobodom te težnje za neograničenošću stvaralačke imaginacije. (KernevŠtrajn, 2009: 61, 62) S tim u vezi, u romantizmu je tako formirano uvjerenje da pjesnički *genij* s održavanjem subjektivnog iskustva u jeziku može predstaviti univerzalno koje je prisutno u svakom pojedincu. Već spomenute pojmove **ljepote** i **genija**možemo shvatiti kao temeljne pojmove cjelokupne romantične književnosti koja je svoje nadahnuće tražila u **originalnosti** i **apsolutnosti poezije**koja jedina može prikazati **pravi emotivni doživljaj.** Dovodeći ove pojmove u vezu s pojmovima simbola i alegorije, može se reći kako su romantičari smatrali da jedino simbol može premostiti nesklad između razuma i svijeta, odnosno između umjetnika i umjetničkog djela. Rezultat svega toga bila je činjenica da se simbol nametnuo kao jedino pravo sredstvo pjesničkog genija, a sve na štetu alegorije koja je na taj način stavljena u drugi plan.

Nadalje, moglo bi se reći kako su brojni romantičari miješali simbole s alegorijama jer su oba pojma upotrebljavali kao **sinonime**, a što je od Kanta povezano s pojmom ljepotekao koncepta ***uzvišenog***stila. Kult ljepote romantičarska je estetika preuzela i razvila, dok se koncept uzvišenogmože pronaći u brojnim raspravama o simbolu i alegoriji, kakva je i ona Schillerova, u kojoj je neke karakteristike uzvišenog povezao s pojmom alegorije.

Zanimljivo poimanje simbola i alegorije u razdoblju romantizma dao je još jedan poznati engleski književnik Samuel Taylor Coleridge.[14] Prema njemu, alegorija omogućava pristup izvantekstualnom značenju, dok simbol, koji je u neposrednom odnosu s transcedentalnim, nije nositelj izvantekstualnog značenja. To razumijevanje utemeljio je u definiciji, u kojoj je simbol postavio kao antitezu alegoriji.Coleridge napominje da je simbol motiviran i "govori" u kategorijama, odnosno identičan je sa samim sobom, dok je alegorija arbitrarna i govori alegorijski, odnosno nešto sasvim drugo. Na taj način alegorija je obezvrijeđena jer je proglašena za sredstvo koje postavljeni niz značenja prevodi u figurativni kod. Simbolu kao sredstvu koje omogućava pristup do transcedentalnog daje se prednost. Naime, na prvi pogled se čini da Coleridge posve razlikuje oba pojma, ali ako se podrobnije pogledaju njegove definicije, opazit će se kako su one pune nedosljednosti. Ipak, može se uvidjeti kako Coleridge simbol interpretira u vezi s kategorijama, kao što su *posebno* i *opće*, ali također treba upozoriti da je u osnovi njegove interpretacije poimanje jezika i cjelokupne umjetnosti kao *živog organizma*, kao što je bilo kod većine romantičara.

HansGeorg Gadamer[15](1978: 98) u svojem reprezentativnom djelu *Istina i metoda: Osnove filozofske hermeneutike* navodi kako su u 18. stoljeću poezija i retorika "stajale" jedna uz drugu; za Kanta su one bile jednako vrijedne umjetnosti i on je u objema vidio slobodnu igru mašte i posao razuma. I retorika i poezija za njega su lijepe umjetnosti i smatra ih "slobodnima" ukoliko u objema nenamjerno dolazi do "harmonije obiju spoznajnih moći, čulnosti i razuma." To bi se moglo povezati s kultom ljepoteo kojemu Kant govori. On smatra kako nas *lijepo* priprema da volimo stvari bez interesa; da se divimo ljepoti stvari zbog njih samih, bez obzira kako one utječu na nas. Ljepota je, prema Kantu, **simbol morala** jer estetski sud donosi zakone za sebe i nije podvrgnut zakonima iskustva. To znači da naši sudovi olijepom nisu rezultat rasuđivanja, nego su uvijek bazirani na subjektovom individualnom iskustvu određene vrste užitka. Zbog toga je naše iskustvo lijepog rezultat onoga što Kant naziva "slobodnom igrom između imaginacije i razuma." Slobodna umjetnost, kakvu su zagovarali brojni romantičari, u kojoj su glavna mjerila vrijednosti **doživljajnost** i **genijalna inspiracija,** dovela je do obezvrijeđivanja retorike u korist poezije u 19. stoljeću, a što je sve posljedica romantičarskog učenja o **nesvjesnoj produkciji genija**. Upravo na temelju toga može se pratiti antitetičan odnos simbola i alegorije, a što je, prema Gadameru, posljedica razvitka filozofije u posljednja dva stoljeća.

[14]Samuel Taylor Coleridge (Ottery St. Mary, 21. 10. 1772. - London, 25. 7. 1834.), engleski je književnik. Bio je svestran i neprestano u letu za idejama, a djelovao je kao pjesnik, predavač, propovjednik, novinar, prevoditelj Schillerova *Wallensteina*, teolog, kritičar i esejist. Najpoznatiji je kao pjesnik triju izvrsnih pjesama: *Pjesma o starom mornaru, Christabel* i *KublaKhan.*

[15]HansGeorg Gadamer (Marburg, 11. 2. 1900. – Heidelberg, 13. 3. 2002.) bio je njemački filozof, povjesničar i filolog. Ključan za razvoj filozofske hermeneutike u 20. stoljeću i jedan od najcjenjenijih europskih intelektualaca svoga vremena.

Kao što se već naglasilo, alegorija je prvotno spadala u sferu govora, *logosa*, što je značilo da je bila retorička, odnosno hermeneutička figura. Otuda jedna od definicija alegorije koja kaže kako se alegorijom *kaže nešto drugo od onog što se misli*. Međutim, simbol nije ograničen na sferu*logosa* jer se simbol svojim značenjem ne vezuje za neko drugo značenje, nego njegov "bitak" i "pojavnost" imaju vlastito značenje. Simbol, kao nešto što je predočeno, je ono na čemu se spoznaje nešto drugo. To bi značilo da simbol, osim svog sadržaja, nešto drugo predočuje; prema Gadameru on je nekakav *dokument* čije značenje počiva na njegovoj prisutnosti u pojavnom svijetu te na taj način simbol dobiva svoju reprezentativnu funkciju. (Gadamer, 1978: 99) Nadalje, Gadamer također naglašava kako u pojmu simbola "odzvanja metafizička pozadina" koja nedostaje retoričkoj upotrebi alegorije. (Gadamer, 1978: 100) To bi značilo da je pomoću osjetilne dimenzije simbola moguće doprijeti do one božanske dimenzije te da simbol pretpostavlja metafizičku vezu između vidljivog i nevidljivog. U romantičnoj estetici i filozofiji, simbol je tako označavao "egzistenciju u kojoj se spoznaje *ideja*", koja je predstavljala jedan od temeljnih pojmova filozofije u razdoblju romantizma. Gadamer navodi, kako **ideja** predstavlja "unutarnje jedinstvo ideala i pojave", a što je specifično za svako umjetničko djelo. (Gadamer, 1978: 100) Međutim, za razliku od simbola, kod alegorije do takvog jedinstva značenja dolazi samo ukazivanjem na nešto drugo. To bi značilo da alegorija ne posjeduje nekakvo metafizičko sredstvo pomoću kojeg se dolazi do jedinstva značenja, kao što je slučaj kod simbola.

Kao što se može vidjeti, simbol kao ono unutarnje i suštinski značajno, na taj se način suprotstavlja alegoriji kao onom što je vanjsko i mehaničko. Gadamer to pojašnjava na sljedeći način: "Simbol je stapanje čulnog i nečulnog, a alegorija je značenjsko odnošenje čulnog prema nečulnom." (Gadamer, 1978: 101) Upravo u razdoblju romantizma, ova razlika u značenjima simbola i alegorije, postaje suprotnost vrijednosti, a sve pod utjecajem pojma *genija* i "subjektiviziranja" izraza. To bi značilo da se simbol, kao nešto što se u svojoj neodređenosti može neiscrpno tumačiti, suprotstavlja alegoriji, koja stoji u određenom odnosu značenja i koja se na taj način iscrpljuje. A upravo ta *neodređenost značenja* pojma *simbol* je ono što mu u razdoblju romantizma omogućuje veliki pobjedonosni uspon. S tim u vezi, ponovno se može zaključiti da, dokle god je simbol prepun značenja i neodređenosti, time je on stvarni dio ovog svijeta, a samim time i čovjeka *genija* koji, prema romantičarima, jedini može obuhvatiti prostore izvan iskustvene zbilje.

Možda je svemu tome odlučujuće bilo to što je Kant[16] u *Kritici moći suđenja* dao logičku analizu pojma *simbol* te se na taj način više približio romantičnom poimanju simbola. Kant naglašava kako

[16]Immanuel Kant(Königsberg, 22. 4. 1724. – Königsberg, 12. 2. 1804.), njemački je filozof i geograf. Tvrdi da znanje stječemo i iskustvom i razumijevanjem. Kant je imao velik utjecaj na romantičke i idealističke filozofe devetnaestog stoljeća, njegov je rad bio polazna točka za Hegela.

je simboličan način prikaza jedna vrsta intuitivnog načina, kojeg je moguće podijeliti na *shematični* i *simbolični* način prikazivanja. Kod Kanta simbolični način prikazivanja odvaja se od shematičnog na način da simbolični način ne prikazuje neki pojam neposredno, nego indirektno, čime "izraz ne sadrži pravu shemu za pojam, nego samo simbol za refleksiju." (Gadamer, 1978: 102) Takav pojam simboličnog načina prikazivanja jedan je od najznačajnijih prikaza Kantove misli na koju se nadovezao Friedrich W. J. Schelling[17]. On je pojam simbola uveo u svoja predavanja između 1802. i 1803. godine, koja su posthumno objavljena u knjizi *Filozofija umjetnosti*. U tom djelu Schelling je oblikovao razliku između **shematičnog, simboličnog** i **alegoričnog načina prikazivanja** i to na način da je s jedne strane povezao Kantovu opoziciju između shematičnog i simboličnog, a s druge strane Goetheovu opoziciju između simboličnog i alegoričnog. Ipak, Jelka KernevŠtrajn navodi kako je sadržaj ovih pojmova danas promijenjen te da je razlika između tih triju pojmova (*shematično-simbolično-alegorično*) posljedica kombinacije dviju temeljnih kategorija: ***općeg*i *posebnog***. (KernevŠtrajn, 2009: 63, 64) *Shematično* je tako postalo biti označavanje *posebnog* s *općim*, *alegorično* označavanje *općeg* s *posebnim,* dok se simbol našao između, kao spoj tih dvaju suprotnosti i na taj način postao entitet koji ne samo da označuje izraz za neku ideju, nego je i ***ideja*** sama. Otuda i zahtjev za **apsolutnim umjetničkim prikazom, apsolutnom umjetnošću,** koja bi izjednačivanjem pojmova *opće* i *posebno,* uspjela ujediniti filozofiju, mitologiju, religiju i pjesništvo. Na taj način Schelling je u književnosti romantizma simbolu zacrtao središnje mjesto u okviru filozofije umjetnosti. Pozivajući se na njemački sinonim *Sinnbild*(misaona slika) za riječ simbol, Schelling je uspio simbol uzdignuti do univerzalnog estetskog pojma: "tako konkretno, samo sebi samom jednako poput slike, a ipak tako opće i puno smisla kao pojam." (Gadamer, 1978: 104) Navedeno bi značilo da je u pojmu simbola implicirano unutarnje jedinstvo simbola i simboliziranog te na taj način simbol zapravo znači stapanje osjetilne pojave i nadosjetilnog značenja.

Nadalje, GeorgFriedrichCreuzer[18] još je jedan poznati povjesničar i filolog iz razdoblja romantizma koji je u svom velikom djelu *Simbolika* (1810.-1812.) pisao o simbolu i alegoriji kao jednakovrijednim načinima interpretacije te ih je povezao s različitim poimanjem vremena.Walter Benjamin (1989: 127) u svojem najpoznatijem djelu *Porijeklo njemačke žalobne igre*navodi kako Creuzer za simbol zahtijeva **jasnoću, kratkoću, ljupkost i ljepotu,** a što se sve podudara s umjetničkim simbolom kakvog su zahtijevali romantičari. Ono što također, prema Creuzeru,

Zajedno s Hegelom, Fichteom i Schellingom svrstan je među klasične njemačke idealiste. Njegova najpoznatija djela su: *Kritika čistog uma* (1781.), *Kritika praktičnog uma* (1788.) i *Kritika moći suđenja* (1790.).

[17] FriedrichWilhelmJosephvonSchelling (27. 1. 1775. – 20. 8. 1854.) njemački je filozof. Standardne povijesti filozofije smatraju ga središnjom točkom u razvoju njemačkog idealizma, smještajući ga između Fichtea i Hegela.

[18] GeorgFriedrichCreuzer (10. 3. 1771. - 6. 2. 1858.), njemački je psiholog i arheolog. Proučavao je simbolički jezik religioznog iskustva.

razlikuje simbol od alegorije, kratkoća je i **momentalnost izražavanja**. Zbog toga simbol evocira trenutak, a alegorija nastavlja taj niz. Ono što Creuzer također smatra vrlo važnom razlikom između simbola i alegorije, činjenica je da simbol za mjeru vremena uzima jedan **mistični trenutak** u kojem simbol dobiva svoj smisao, dok alegoriju s druge strane obilježava snažan **dijalektički karakter** kojeg jedino **razum** može dokučiti. Prema tome, alegoriju je moguće shvatiti kao neku vrstu posrednice između sadašnjosti i prošlosti, između trenutka koji je ograničen i neograničene vječnosti.

Slično kao Creuzer, KarlSolger[19] smatra da su simbol i alegorija jednakovrijedni načini interpretacije. Prema Solgeru, simbol implicira **spajanje i jednakost,** a alegorija **razilaženje i drugost.** Također, kod Solgera je specifično to da on svu umjetnost smatra simboličkom. Time on želi reći kako je svako umjetničko djelo "egzistencija same ideje", što bi značilo da je značenje umjetničkog djela u njegovoj pojavi, a ne u nekoj ideji izvan umjetničkog djela. (Gadamer, 1978: 104)

Vrijednosno obilježenom antitetičnom odnosu između alegorije i simbola, osim Schellinga posvetio se i Goethe[20], koji je simbol odredio kao suprotnost alegoriji. Prvo je o tom odnosu pisao 1979. godine i tada je smatrao kako se simboličan način prikazivanja od alegoričnog razlikuje po tome što zbilju opisuje posredno, dok alegorija to čini na neposredan način. Također je naglasio kako alegorična djela odlikuje razumnost, galantnost i duhovitost te da se od takvih djela ne može očekivati ništa dobro jer uništavaju interes za prikazivanje, ometaju Duh i onemogućavaju mu vidjeti to što je zapravo prikazano. Budući da je temeljni zakon umjetnosti u razdoblju romantizma **oponašanje zbilje**, jedino je simbol sposoban uz pomoć intuicije i mašte obuhvatiti ono najvažnije u ljudskoj spoznaji i zbilji. Prema Goetheu, u alegoriji je semantička dimenzija nužno označena, dok je u simbolu značenje ponuđeno samo kao opcija. Simbol kao motivirani znak ostvaruje spajanje suprotnosti te istovremeno označava stvari koje izražavaju neizrecivo, a sve zbog njegovog sadržaja kojeg se ne može racionalno shvatiti. Gadamer naglašava kako za Goethea "umjetničko-teoretska suprotnost između simbola i alegorije ostaje samo jedna posebna pojava općeg pravca ka značenjskom, koji on traži u svim pojavama." (Gadamer, 1978: 103) Stoga ne čudi činjenica što je u svom poznatom djelu *Nauk o bojama* iz 1810. godine razliku između alegorije i simbola uspio na zanimljiv način povezati s bojama. U tom djelu Goethe pojam simbola primjenjuje na boje jer smatra da i kod boja "istinski odnos istovremeno ističe značenje" pri čemu

[19] KarlWilhelm Ferdinand Solger (28. 11. 1780. - 20. 10. 1819.), njemački je filozof i teoretičar. Bavio se romantizmom i ironijom.

[20] JohannWolfgangGoethe (Frankfurt na Majni, 28. 8. 1749. - Weimar, 22. 3. 1832.) njemački je književnik i mislilac. Slavu je stekao romanom *Patnje mladog Werthera*. Nametnuo se suvremenicima kao obnovitelj lirike, drame, epa, romana te je učenjak izuzetno oštrog i dubokog uvida u strukturu i fenomene prirode.

za simbol kaže sljedeće: "Sve što se događa jeste simbol, i time što samog sebe prikazuje, ukazuje na ostalo." (Gadamer, 1978: 103, 104)

Novost spomenutog Goetheovog djela o bojama je u tome što u njemu govori o prirodnom i arbitrarnom znaku. To znači da je važnost simbola u tome što je **prirodan** i odmah razumljiv svima, dok je važnost alegorije u tome što je nastala iz **konvencije** i jer je **arbitrarna** pa ju se treba unaprijed upoznati. (KernevŠtrajn, 2009: 65, 66) Goethe smatra kako je svrha simboličnog načina prikazivanja u tome što je u potpunosti skladan s prirodom.

Nadalje, svoje najpoznatije definicije simbola Goethe daje u svom djelu *Maksime i refleksije*, pisanom između 1823. i 1829. godine. U tom djelu dan je novi odnos između alegorije i simbola, i to iz percepcije produkcije i recepcije djela, odnosno s obzirom na odnos između autora, djela i čitatelja.

Goethe na odnos između simbola i alegorije gleda kao na odnos između općeg i posebnog. On tako smatra da je kod stvaranja umjetničkog djela, koje je nastala iz posebnog, potrebno otkriti ono opće, i to tako da opće funkcionira kao realizacija u posebnom. Otuda njegova poznata izreka: "Velika razlika je u tome vidi li pjesnik u općem posebno ili u posebnom opće." To bi značilo da prvi način, kojim se u **općem vidi posebno**, koristi alegorija, koja posebno uzima samo kao primjer općega, dok drugi način, kojim se u **posebnom vidi opće**, koristi poezija i simbol kao jedino pravo sredstvo pjesničkoga iskaza. Iz toga je također vidljivo kako Goethe u alegoriji ne vidi ništa vrijedno razmišljanja i raspravljanja. Moglo bi se reći kako Goethe posebno ističe **racionalnost alegorije** nasuprot simbola kojeg vidi kao sliku ili način izražavanja, koji je "kondenziran u svojevrsnom duhovnom ogledalu", a kojeg možemo poistovjetiti s objektom. Ovdje se može vidjeti drugačija apstrakcija: ideja u alegoriji pripada samo razumu i postavlja se nasuprotideji u simbolu, koja je intuitivno doživljena, odnosno pripada intuiciji i doživljajima. Ova je razlika važna jer Goethe tu prepoznaje kako sadržaji simbola i alegorije nisu identični te da s njima ne izražavamo iste stvari. To bi također značilo da razlika između simbola i alegorije nije samo u čitanju, nego i u njihovim objektima. Na tu razliku nadovezuje se jedna druga razlika, a to je razlika između**izrecivog** u alegoriji i **neizrecivog** u simbolu.

Moguće je zaključiti kako se pojam simboličnog kod Goethea podudara s jedne strane s pojmom **lijepoga**, a s druge strane s pojmom **neizrecivog** ili **uzvišenog.** Uzvišeno je tako jedna dimenzija simbola koji se izravno odnosi na Hegelovu estetiku i njegovo poimanje simbola. "Hegelovski" simbol evocira začetak umjetnosti, slično kao znak, jer je sastavljen od izraza i sadržaja. Odnos između sadržaja i izraza, a koji konstruira "hegelovski" simbol, nije arbitraran, nego **motiviran.**

Moglo bi se reći kako je simbolična umjetnost zapravo nekakav predstupanj umjetnosti, u kojoj je među prirodnim predmetima moguće naslutiti nešto univerzalno i esencijalno. Upravo na taj način nastaje ***uzvišena umjetnost,*** koja je u nekom smislu transgresivna jer se drži veličina koje poznajemo iz grčke umjetnosti, renesanse ili klasicizma. U simboličnoj fazi umjetnosti ti oblici ne predstavljaju sami sebe niti su svjesni intuitivne percepcije božanstva, što bi bilo u njih neposredno prisutno, nego aludiraju na širi kontekst, koji im je srodan. Drugačije rečeno, simbol je strana manifestacija, namijenjena percepciji pa ju stoga ne treba razumjeti neposredno, nego u širem i općenitijem smislu. Stoga je simbol enigma, zagonetka, sfinga, pravi dio umjetnosti.

Nakon svega navedenoga, može se reći kako je Gadamer zaključio da su simbol i alegorija **suprotnosti, opreke**, kao što je i umjetnost suprotnost ne-umjetnosti. Isto tako moglo bi se reći kako se romantičarima činilo da je simbol u neodredivosti svojega značenja **beskonačno sugestivan,** dok se alegorija u svom značenju potpuno **iscrpila**. Upravo to je i jedan od razloga zašto je simbol u razdoblju romantizma smatran jedinim istinitim sredstvom pjesničkoga izraza. Simbol kao temeljno sredstvo mašte, intuicije i imaginacije u romantizmu je nadređen pojmu alegorije kao sredstvu razuma i racionalnosti te jedini ima sposobnost uvida u bit svijeta. Gadamer tako u književnoj znanosti zastupa vrlo raširenо stajalište, ali ga međutim problematizira, kada dodaje da problematika odnosa između alegorije i simbola postavlja brojna pitanja, a takva pitanja impliciraju temeljitu reviziju temeljnih pojmova u estetici, s čime bi se moglo složiti.

3. RENESANSA ALEGORIJE U 20. STOLJEĆU

3.1. Benjaminova filozofija alegorije

Walter Benjamin[21] bio je vrstan poznavatelj i veliki ljubitelj Goethea i romantične književnosti, posebno Holderlina, Rittera i Novalisa, ali je isto tako vrlo kritično razmišljao o romantičnoj estetici. Benjamin je možda među prvima, ako ne i prvi, koji je opazio da su se njemački romantičari svjesno dogovorili o problemu interpretacije i alegorije. Sve je to uspjelo rane romantičare jako zbližiti s teorijama 20. stoljeća, posebno sa školama jezične pragmatike i postmodernističkim hibridnim načinima, kako književne, tako i teorijske prakse pisanja.

[21]Walter Benjamin (15. 6. 1892. - 27. 9. 1940.) bio je njemački Židov, intelektualac, marksist, aktivan u krugovima europske intelektualne ljevice, književni kritičar, esejist, prevoditelj i filozof. Povezivali su ga s frankfurtskom školom kritičke teorije, a bio je uvelike inspiriran marksizmom BertoldaBrecha i židovskim misticizmom u tumačenju GershomaScholema. Od 1933. godine živio je u Parizu, a bježeći pred Gestapom iz okupirane Francuske u Španjolsku umro je u neobjašnjivim okolnostima te se pretpostavlja da je počinio samoubojstvo. Bio je nemilosrdan i oštrouman kritičar građanskog društva i njegove kulture.

Naime, Kant je smatrao da je pojmove i ideje moguće izraziti neposredno, da je na neki način moguće prekoračiti raskorak između jezika i svijeta, a slično su uočili i rani romantičari. Ipak, zbog nemogućnosti tog prekoračenja između jezika i svijeta događa se **kriza interpretacije,** koja svoje začetke ima već u razdoblju romantizma, a nastavlja se i u današnjem postmodernističkom vremenu. Posljedica te krize interpretacije kod ranih romantičara bila je pojava **estetikefragmenta**. Estetika fragmenta i takozvanog ***romantičnog fragmenta***nije važna samo za razvoj i oblikovanje romantične estetike i umjetnosti u 19. stoljeću, nego ju je moguće razumjeti kao pojavu koja predviđa nastanak ***modernog fragmenta*****,** važne tekstualne strategije pri stvaranju i interpretiranju alegorične umjetnosti 20. stoljeća, kojeg je začetnik poznati francuski književnik i kritičar Charles Baudelaire, a kojeg je Benjamin osobito volio. Čini se čak da iznimnu važnost koncepta romantičnog fragmenta ne možemo doista shvatiti ako ne uzmemo u obzir Benjaminovu kritiku romantične estetike ili romantične umjetnosti u cjelini, koja je utjecala na sve poznate kritike. U knjizi *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu,* koja je 1919. godine kao disertacija priložena na sveučilištu u Bernu, a objavljena 1920. godine, Benjamin je kritički prikazao tri najznačajnija koncepta romantične estetike, a to su: **umjetničko djelo kao živi organizam, subjektivizam i kult genija**. Ova knjiga vrhunsko je djelo u kojem je Benjamin sustavno razradio pojam *kritike* i temeljnih romantičnih pojmova, a pri tome se oslonio na **koncept refleksije** kojeg je sažeo u skladu sa Schlegelovom i Novalisovom uporabom tog pojma. Benjamin u toj knjizi navodi kako vrsno umjetničko djelo posjeduje, prema njegovu mišljenju, unutarnji integritet te da je umjetničko djelo entitet s vlastitim životom, vlastitom autonomijom i snagom izražajnosti. Sve ove značajke, Benjamin je kasnije razvio u još jednom veoma važnom djelu, već spomenutoj knjizi *Porijeklo njemačke žalobne igre* iz 1928. godine. U toj knjizi, Benjamin je uporabio**digresivnu metodu**, koju je sam nazvao ***metoda zaobilaznica.***Upravo je taj pojam od esencijalne važnosti, jer **digresivnos**t*,* prema Benjaminu, nije samo značajka metode nego je to temeljni korak u svakoj interpretaciji. (KernevŠtrajn, 2009: 70) Istovremeno, to je koncept na osnovi kojega je Benjaminovu teoriju moguće povezati s jedne strane s Derridaovom definicijom***interpretacije kao zaobilaznice***i teorijom dekonstrukcije čiji je začetnik, a s druge strane s Freudovom teorijom tumačenja snova.

Nadalje, u poimanju alegorije u 20. stoljeću važnu ulogu ima uporaba izraza alegorija kod Novalisa i FriedrichaSchlegela. FriedrichSchlegel[22] koji je osim pojma simbol, pojam alegorije u više navrata uporabio u vezi s mističnim doživljajem na primjeru sintagmi *mistika alegorije* i *mistična*

[22]FriedrichSchlegel (10. 3. 1772. - 12. 1. 1829.) bio je njemački filozof, književnik, kritičar i teoretičar umjetnosti, povjesničar i filolog. Uz svog brata, WilhelmaSchlegela, jedan je od glavnih predstavnika ranog romantizma.

alegorija, a u svojim predavanjima o transcedentalnoj filozofiji pokušao je "rođenje" alegorije prikazati kao začetak ispitivanja o odnosima između *konačnog* i *beskonačnog*, o posebnostima i univerzalnostima i slično. Pokušati dati odgovore na ova pitanja je po Schlegelovom moguće samo ako uz pojmove konačnostii beskonačnosti, uvedemo i treći koncept, a to je koncept ***prikaza*** ili ***interpretacije*****,** kojeg Schlegel izjednačuje s alegorijom. Alegorija je prema Schlegelu **sredstvo interpretacije,** bez kojega bi povijest zauvijek bila izgubljena; istovremeno djeluje kao retorička figura, odnosno kao proširena metafora ili skup povezanih metafora, koja odnos između konačnosti i beskonačnosti ne implicira samo pomoću vremena, nego i pomoću prostora. Zato Schlegel naglašava **vremensko-prostorni značaj alegorije kao interpretacije i prikazivanja neizrecivog.** (KernevŠtrajn, 2009: 70)

Novalis[23], slično kao i Schlegel, pojam alegorije upotrebljava u tom smislu, vjerujući da je u umjetnosti za imitaciju prirode najprikladniji alegoričan način. Alegorija je, prema njemu, jedna **tekstualna strategija**, koja funkcionira kao raskrižje između konačnosti i beskonačnosti te omogućava **beskonačnu produktivnost ideje** u romantičnoj umjetnosti i mogućnost izricanja neizrecivog. Novalis je to sažeto objasnio riječima: *učiniti prisutnim ono što više nije prisutno*. (KernevŠtrajn, 2009: 71) Ipak, u njegovim spisima možemo naletjeti na mjesta gdje se pojam simbol upotrebljava u smislu alegorije, odnosno da se ti pojmovi miješaju, što samo još više pojačava činjenicu kako su brojni romantičari alegoriju i simbol smatrali sinonimima.

Jelka KernevŠtrajn navodi kako je svaki simbol moguće ponovno dovesti u vezu s onim što simbolizira. (KernevŠtrajn, 2009: 71)

Naime, takva koncepcija pomalo podsjeća na alegoriju u smislu **intertekstualnosti,** koja istovremeno skriva i otkriva tragove prošlosti, odnosno povijesti. Ipak, to funkcionira samo fragmentarno, odnosno uzimaju se **fragmenti** prethodnog iskustva iz njihovog prvotnog konteksta i predstavlja ih se u kontekstu sadašnjosti. Možda bi se alegoriju na ovaj način moglo povezati s pojmom ***palimpsesta***, koji u sebi nosi fragmente prethodnih oblika i stanja. Pojam dolazi od grčke riječi *palímpsēstos*što znači *ponovno izbrisan, ponovno izgreben*. U prvotnom značenju *palimpsest* je označavao rukopis ili pergament s kojeg je prethodni tekst sastrugan ili ispran te je preko vidljivih ostataka ispisan novi tekst. Na taj način novi tekst, novo iskustvo ispisanog na tom rukopisu sadrži fragmente i tragove prethodnog teksta te ispisuje novi tekst oslanjajući se na tragove prošlosti. Pojam *palimpsest* se često upotrebljava metaforički, posebice u kontekstu postmodernističkih i antropoloških studija gdje se odnosi nakulturu kao tvorevinu nastalu

[23]Novalis (2. 5. 1772. - 25. 3. 1801.) njemački je filozof i književnik. Studirao je filozofiju u Jeni, pravo u Leipzigu, te rudarstvo u Freiburgu. Njegovo najpoznatije djelo je nedovršeni roman *HeinrichvonOfterdingen.* Najznačajniji je njemački zastupnik rane romantike, a zbog prijevremene smrti od tuberkuloze njegovo djelo ostalo je u fragmentima.

akumulacijom različitih elemenata i svojstava tijekom vremena koji nikad u potpunosti ne nestaju nego uvijek za sobom ostavljaju neki trag. Na taj način možemo promatrati i povijest - cijela povijest samo je ponovno nastajanje iz već poznatih stvari, situacija i pojava.

Benjamin je također uočio kako se alegorija sastoji od neprestane kontinuirane nadogradnje i razgradnje te da djeluje po načelu **antinomije**. Stoga je alegoriju, u usporedbi sa simbolom, koji je označen trenutačnim pogledom na svijet, najprikladnije odrediti s **vremenskog stajališta**, i to kao spajanje ne-linearnih trenutaka, kao kontinuirano koreliranje između sadašnjosti i prošlosti. Benjamin pokušava riješiti taj problem oslanjajući se na Schlegelov koncept *refleksije*, u kojem vidi središte književno-kritičke metode, koja umjetničkom djelu omogućuje da otvori i razvije svoju imanentnu bit. Umjetničko djelo na taj način nastoji "probuditi" skrivenu refleksivnost, čime se postiže neograničena **subjektivnost**, koja je, prema Jelki KernevŠtrajn, uzeta kao temeljna značajka romantičnog književnog stvaralaštva te je postala glavni argument za autonomiju umjetnosti u cjelini. (KernevŠtrajn, 2009: 71) Ipak, Benjamin smatra kako umjetničko djelo bez obzira na svoju autonomiju zahtijeva kritičnu refleksiju, i to ne u smislu vrednovanja nego u smislu**dopune.** On taj izraz razumijeva na dva načina: kao **dopunu djela** i istovremeno kao njegov **raspad u kritičkom diskursu**. Upravo u tome može se vidjeti antinomija ili proturječnost o kojoj Benjamin govori.

Naime, kako Jelka KernevŠtrajn odlično uočava, svu ovu raspravu o refleksiji, na koju se i Benjamin kritički odnosi, moguće je promatrati kao razliku između Fichteovog subjektivnog idealizma s jedne strane te Schlegelove i Novalisove teorije umjetnosti s druge strane. (KernevŠtrajn, 2009: 72) Benjamin u oba slučaja, kako pri Schlegelovom razmišljanju o umjetnosti, tako i pri Novalisovom promatranju prirode, smatra kako je za spoznaju važna **samosvijest** i **samoostvarenje** promatrana objekta. Tako za romantičare sve postaje jednakovrijedan entitet, stoga ne čudi to što se je Novalis, u svojoj filozofiji prirode, neprestano borio protiv mehaničkog i instrumentalnog odnosa prema njoj. Stoga Novalis i Schlegel reinterpretiraju Fichteov subjektivizam, u kojemu on smatra da je priroda samo jedno od subjektovih sredstava za dostizanje cilja. Novalis i Schlegel s konceptom refleksije prave ispravak Fichteove filozofije jer prirodi daju veoma važno mjesto u razumijevanju cjelokupne romantične umjetnosti. Istovremeno, Novalis i Schlegel s teorijom refleksivnosti izbjegavaju osvijestiti razgraničenje između subjekta i objekta, pojedinca i svijeta, povijesti i prirode. Također, smatraju da se djelovanje subjekta može odrediti jedino kao refleksivni proces, kojega ne bi bilo moguće razumjeti u smislu opozicije između subjekta i ne-subjekta (prirode), nego u okviru *apsolutnog*, a što je i jedna od glavnih značajki romantične književnosti. Refleksija se tako manifestira na dva

načina: najprije kao **individualno umjetničko djelo**, a zatim kao **kritika,**budući da se umjetničko djelo odnosi na druga već postojeća djela.

Kao što se može vidjeti, Schlegelova refleksivnost nije nekakav jednoznačan pojam; iako implicira subjektivnost, taj pojam istovremeno sadrži **prazninu** i **nesklad** koji podižu dvojbe i sumnje o toj subjektivnosti. Gdje kritika proizlazi iz samog djela, tamo je ona ovisna o njemu, a također je i djelo ovisno o pojmu apsolutne refleksije. To istovremeno znači da refleksija djelo ne otvara ili razvija, nego **ograničava**. Drugačije rečeno, opet se suočavamo s pojmom antinomije ili proturječnosti, koju je i Benjamin uočio, a to je činjenica da refleksija djelo istovremeno ograničava i razvija (otvara). To ograničavanje omogućuje *kritika* koja djelo dograđuje i istovremeno razgrađuje. U tome je, smatra Benjamin, problem imanentne kritike: djelo dobiva dopunu samo za cijenu svoje vlastite razgradnje.

Iz svega navedenoga, može se zaključiti kako Benjamin smatra da zadaća kritike nije stabilizirati umjetničko djelo te ukazati na njegov kontinuitet i harmoniju, nego stvoriti središte refleksije u kontinuitetu jezika i na taj način ukinuti svako ograničenje jer je djelo prije svega konstelacija formalnih trenutaka. Ipak, s našeg stajališta najvažnije je to da je umjetničko djelo nepotpuno i stoga treba kritiku koja bi ga nadopunila.

Alegorija je najtrajnije nastanjena tamo gdje se prolaznost i vječnost najbliže susreću.[24]

U svojoj najznačajnijoj filozofskoj knjizi pod naslovom *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Benjamin navodi kako je pojam *simbol* u razdoblju romantizma "zloupotrebljavan", kako bi doprinio filozofiji *lijepoga* koja je tada bila temelj svih umjetničko-znanstvenih istraživanja. Romantičari su smatrali da simbol, kao jedinstvo osjetilnog i nadosjetilnog objekta, postaje simbolička tvorevina lijepog, koje jedino može doprijeti do božanskog i transcedentalnog. Stoga Benjamin ističe:

> Ono što je najupadnije kod ove vulgarne upotrebe jezika jeste da pojam koji, tako reći, imperativno zahtijeva nerazdvojivu povezanost forme i sadržaja stupa u službu filozofskog uljepšavanja te nemoći, kojoj, uslijed nedostatka dijalektičke čvrstine, u formovnoj analizi izmiče sadržaj, a u estetici sadržaja forma. Jer, ova zloupotreba se dešava gdje god se u umjetničkom djelu "pojava" jedne "ideje" oslovljava kao "simbol". Uvođenje tako izopačenog pojma simbola u estetiku bilo je romantičko i destruktivno traćenje koje je prethodilo pustoši u novijoj umjetničkoj kritici.
> (Benjamin, 1989: 123, 124)

[24]Citat preuzet iz: Benjamin, Walter. 1989. *Porijeklo njemačke žalobne igre* [prev. Javorka Finci-Pocrnja]. Sarajevo: "Veselin Masleša", Biblioteka *Logos,* str. 180.

Nadalje, Benjamin u ovoj knjizi ističe kako "alegorija nije igralačka tehnika slikanja, već izražajna forma", jednako kao što su i jezik i pismo izražajne forme. (Benjamin, 1989: 126) Pismo bi se moglo definirati kao skup konvencionalnih znakova, a upravo zbog toga Schopenhauer odbacuje alegoriju ukazujući da je ona isto što i pismo, samo konvencija. Odnos između simbola i alegorije može se dovesti i u vezu s, kako to Benjamin primjećuje, prirodom ljudskog postojanja. On navodi kako je to zagonetno pitanje u vezi našeg postojanja "srž alegorijskog načina promatranja, barokne, svjetovne ekspozicije povijesti kao povijesti patnje svijeta." (Benjamin, 1989: 129) Sam Benjamin naglašava kako je alegorijski izraz zapravo ukrštavanje povijesti i prirode. On to objašnjava na sljedeći način: "Jer, sa stanovišta baroka, svrha prirode je izražavanje njenog značenja, amblematično predstavljanje njenog smisla koje kao alegorijsko predstavljanje ostaje nepopravljivo različito od njegovog povijesnog ostvarenja. (Benjamin, 1989: 133) Prema Benjaminu alegorija je i **izraz** i **konvencija** isto kao što je i profani svijet u alegorijskom promatranju i uzdignut i obezvrijeđen. To samo još više pridonosi kontradiktornosti kako alegorije, tako i svijeta koji nas okružuje.

Nadalje, dok romantizam koristeći se pojmovima *simbola, beskonačnosti, forme* i *ideje* kritički pokušava stvoriti završenu tvorevinu koja svoju svrhu dobiva u "apsolutnoj umjetnosti", alegorija, s druge strane, čuva nesavršenost osjetilnog i lijepog, koje je u romantizmu bilo temelj svega. Otuda možda proizlazi i ***dvoznačnost (višeznačnost)***kao osnovna značajka alegorije, koja je, prema Benjaminu, "uvijek suprotnost čistoći i jedinstvu značenja". (Benjamin, 1989: 139) Iz toga se može izvesti i temeljna razlika između alegorije i simbola - alegorija, kao suprotnost čistoći i jedinstvu značenja koje u sebi sadrži simbol, remeti mir i red u umjetničkoj zakonitosti apsolutne umjetnosti.

Zadržala bih se još uvijek na pojmu ***povijesti***, budući da je taj pojam veoma važan za razumijevanje Benjaminove teorije i filozofije alegorije. Sam Benjamin kaže kako je "povijest na licu prirode zapisana u znakovima prolaznosti." (Benjamin, 1989: 139) To znači da povijest ne treba biti shvaćena kao nešto što je vječno i neprolazno, nego kao nešto što je u svom raspadu, kao nešto što je u "procesu nezadržive propasti". Stoga Benjamin povijest uspoređuje s***ruinama, ruševinama*** te naglašava kako su: "alegorije u carstvu misli ono što su ruine u carstvu stvari." (Benjamin, 1989: 139). To bi isto tako značilo da je alegorija, moglo bi se reći, s one strane lijepoga, odnosno da se lijepo može shvatiti na različite načine, a što je bilo podloga i Baudelaireu, koji je u ružnom, u groteskном, u ruševnom, u nakaznom vidio neprekinute razmjere ljepote. Bit alegorije je stoga da nudi sliku uspokojenog nemira, svodi sve zemaljsko u polje ruševina te postaje znak pustoši ljudske egzistencije.

3.1.1. Benjaminova teorija melankolije

Kako bi se moglo reći nešto više o **melankoliji**, neophodno je ponovno se vratiti na Baudelairea i njegovo vrhunsko stvaralaštvo koje je veoma inspiriralo Waltera Benjamina, koji je o njemu i njegovom pjesništvu kritički promišljao u brojnim svojim esejima. Jedan od njih je i esej pod nazivom *Zentralpark*, sabran kao jedan od brojnih zanimljivih fragmenata u zbirci eseja pod naslovom *Novi anđeo*[25]. Riječ je o izboru Benjaminovihknjiževnih, kulturoloških i filozofskih eseja sabranih i podijeljenih u dva dijela. Prvi dio ove zbirke posvećen je Franzu Kafki, dok se u drugom dijelu nalazi niz različitih fragmentarnih eseja, kao što su *Hašiš u Marseilleu, Samoportretisanjača, Zentralpark, Povijesno-filozofijske teze, Teološko-politički fragment* i slično. Moglo bi se reći kako je Benjamin u ovom izboru eseja predstavljen kao izvrstan književnik, esejist, filozof, kulturalni teoretičar te analitičar modernizma u cjelokupnoj kulturi.

Na početku eseja *Zentralpark*, Benjamin navodi kako je ljepota Baudelaireovih pjesama u tome što izranjanju iz "bezdana", a pojam *spleen*, koji predstavlja ideal Baudelaireovog pjesništva, može se prevesti i kao "turobnost" i kao "oduhovljenje". (Benjamin, 2008: 91) *Samootuđenje* i *beskrajna tuga* elementi su koji čine *spleen*, koji u Baudelaireovim pjesmama funkcionira kao osjećaj koji odgovara neprekidnoj **katastrofi**, kako to Benjamin uočava. U ovom eseju Benjamin navodi jedan zanimljiv citat: "Na križnom putu melankolika alegorije su postaje." (Benjamin, 2008: 94) To objašnjava nešto kasnije u eseju kada kaže da su za Baudelairea alegorije mjesta na kojima on, kao pravi melankolik, zadovoljava svoj razaralački nagon. Ono što Benjamin također naglašava u ovom eseju je veličina alegorije, koja istovremeno razara živo i organsko te gasi privid. ***Privid*** je prema Baudelaireu, pretvoren u *masovnu robu* velegradskog života, u kojem temeljno mjesto sada zauzimaju *bludnica* kao "trijumf alegorije" i prostitucija koja otvara mogućnost komunikacije s masom. U tome je zapravo veličajnost alegorije, što uspijeva "lažno preobraženje robe" izobličiti u alegorijsko. Na taj je način Baudelaire pomoću alegorije uspio "humanizirati robu na herojski način", dajući joj da si "pogleda u lice" te postane kao čovjek u liku bludnice. (Benjamin, 2008: 98, 100)

Naime, Benjamin navodi kako Baudelaireova alegorija, za razliku od barokne, nosi fragmente srdžbe koji su potrebni da se prodre u taj svijet alegorijskoga, koji je ovdje predstavljen kao **svijet ruševina**. Ono što Benjamin ističe kao važno u Baudelaireovoj poeziji je to da ona "pokazuje novo u uvijek istome i uvijek isto u novome." (Benjamin, 2008: 101) Iz ovoga se može vidjeti kako je *ideja o vječnom povratkupovijesti* prisutna i kod Baudelairea, ali sada više nije važno samo ponoviti tu ideju, nego je važan način kako riječi učiniti pojmovima koji uspijevaju staro donijeti

[25] Benjamin, Walter. 2008. *Novi anđeo* [prev. Snješka Knežević]. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

na potpuno nov način, a to je upravo ono što Baudelaire čini sa svojom poezijom. Baudelaireovi*Cvjetovi zla*, na ovaj su način, postali biti temeljnim sredstvom za borbu protiv "lažne" umjetničke proizvodnje na tržištu masa, koje sve, pa tako i umjetničko djelo, promatra kao robu od koje se može ostvariti neka materijalna dobit. Upravo u toj zbirci pjesama, Baudelaire progovara o materijalnom društvu koje je zapalo u krizu identiteta i koje je zarobljeno u svijetu robe do koje se sada više drži nego do običnoga čovjeka. To je zapravo i kritika cijelog suvremenog društva koje je zapalo u krizu, koja se prema Baudelaireu, može pretvoriti jedino u katastrofu. U ovoj zbirci pjesama Baudelaire je u stalnom **jedinstvu proturječnosti** (*božansko-sotonsko, uzvišenje-samouništenje, ljepota-ružnoća, dobro-zlo*) uspio izraziti **nezadovoljstvo, melankoliju i depresiju modernog čovjeka**. To nezadovoljstvo, melankolija i depresija povezano je s već spomenutom, umjetničkom proizvodnjom koja sve više postaje biti dijelom mase. To bi se svakako moglo povezati i s još jednim Benjaminovim esejom, *Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti*[26] (1936.), u kojem upozorava kako se umjetnost u modernom vremenu našla u nezavidnoj situaciji. Moderno doba je doba u kojemu se umjetničko djelo bez ikakvih poteškoća umnožava i reproducira. Međutim, iako reprodukcija umjetničkog djela može biti vrlo vjerna originalu, djelo ipak time nešto gubi, gubi ono "ovdje i sada" kako to Benjamin naziva, te na taj način gubi svoju specifičnu **"auru"**, ozračje i autentičnost koje je djelo imalo u svom izvornom kontekstu. (Beker, 1986: 331, 333) Na taj način dolazimo do toga da umjetničko djelo sve više postaje "reprodukcija umjetničkog djela namijenjena za reprodukcije." (Beker, 1986: 336). To znači da se svijetu i masama sada omogućuje mnoštvo kopija, a pitanje o originalnosti postaje biti besmisleno. To je već ranije uočio i Baudelaire i upravo se protiv toga borio cijeli svoj život. Napredak definira modernog čovjeka, pogotovo na području tehnologije, što nužno nije loše, dokle god taj napredak ima svoj smisao. Benjamin govori da je **napredak** zapravo mrtvačka ukočenost u koju je moderni čovjek zapao i iz koje se ne može izvući. Prema njemu, pojam napretka temelji se u ideji katastrofe; ta katastrofa je ***smrt*****,** u kojoj Baudelaire vidi jedini spas. Ono što povezuje Baudelairea i melankoliju, sadržano je u pojmu ***sjećanja,*** za koje Benjamin kaže da je opreka doživljenom i da se u sjećanju odražava "rastuće samootuđenje čovjeka", koje Baudelaire nastoji prikazati u alegorijskom obliku. (Benjamin, 2008: 106)

Moglo bi se reći da je modernost bolest suvremenog čovjeka, koja svoj izvor ima u dubokoj melankoliji i depresiji. Benjamin je to već naznačio u svojoj knjizi *Podrijetlo njemačke žalobne igre* u kojoj je melankolija naznačena kao bolest jedne nove epohe i u kojoj pojam *žalobne igre*

[26]Benjamin, Walter. 1986. *Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti*. *Suvremene književne teorije* [ur. Miroslav Beker]. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, SNL, str. 331-353.

nije shvaćen samo kao temeljna forma baroknog umjetničkog iskaza, nego je tim pojmom naznačen i određen svjetonazor koji sadrži ljepotu, isto kao što i Baudelaireova***estetika ružnoće*** sadrži ljepotu u punom smislu umjetničkog izražavanja.

Nadalje, moderno doba je doba u kojemu dolazi do nestanka razlike između visoke i popularne umjetnosti i kulture, u kojemu je Bog, kao metafizička figura, "mrtav", isto kao i čovjek i priroda. To bi isto tako značilo da modernost sa sobom donosi brojne posljedice, a to su **decentralizacija i depersonalizacija svijeta** u kojeg sada ulaze **krhotine i ruševine društva i kulture**, isto kao što i Baudelaire i Benjamin svojim **fragmentima**, koji se opiru cjelini i jedinstvu, decentraliziraju kazivanje u tekstu. Moderni čovjek sada je zapao u tehnološku krizu u kojoj tehnologija postaje biti nova forma i sadržaj kazivanja istine. To odmah znači da je ljepota, kao temeljni pojam umjetničkog djela, potisnuta u prošlost, iz koje je jedino mogu izvući melankolija i alegorija kao temeljne figure i ideje suvremenosti. Isto tako to znači da modernost više nema niti istine niti ljepote jer je zapela u tehnološkoj reproduktivnosti u kojoj "sve prolazi". Modernost je realizirana kao tragedija utopijskog vremena koje sada jedino funkcionira kao svijet bez središta.

Iz svega navedenoga moglo bi se zaključiti kako je Benjamin melankoliju definirao kao temeljnu ideju ili doživljaj duboke podvojenosti modernosti u odnosu na povijest svijeta. Budući da je melankolija temeljni doživljaj modernosti, isto tako je i alegorija temeljna figura kojom je, prema Benjaminu, moguće spojiti prošlost sa sadašnjošću tehnološke utopije, koju predstavlja upravo moderni čovjek.

3.1.2. *Novi anđeo* ili alegorija suvremenog svijeta

Da bi se do kraja razumjela Benjaminova teorija alegorije, potrebno je objasniti pojam koji je sadržan u ovom podnaslovu – pojam ***novog anđela***. U istoimenoj zbirci eseja, točnije u *Povijesno-filozofijskim tezama,* Benjamin analizira sliku Paula Kleea*AngelusNovus*[27]. Klee je sliku naslikao 1920. godine u Munchenu, a taj mali akvarelbio je sve do 1941. godine u Benjaminovom vlasništvu i on ju je smatrao svojim najvažnijim posjedom. U nastavku donosim cijeli fragment iz *Povijesno-filozofijskih teza* o toj slici:

> Postoji Kleeova slika koja se zove AngelusNovus. Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda kao da se namjerava udaljiti od nečega u što se zagledao. Oči su mu raskolačene, usta otvorena, a krila spremna za let. Anđeo povijesti sigurno tako izgleda. Lice je okrenuo prošlosti. Tamo gdje mi vidimo lanac zgoda, on vidi samo katastrofu koja neprestano gomila razvaline na razvaline i baca ih pred njegove noge. Htio bi još ostati, probuditi mrtve i popraviti razvaljeno. No iz raja dopire vihor koji mu se uhvatio u krila, a tako je jak da ih anđeo više ne može sklopiti. Taj ga vihor nezadrživo tjera u

[27] PaulKlee (18. 12. 1879. - 29. 6. 1940.) bio je njemačko-švicarski slikar.U početku karijere bio je pod jakim utjecajem njemačke skupine *Plavi jahač,* gdje je radio s Kandinskim, s kojim kasnije radi u školi *Bauhaus*. Smatra se za jednog od vodećih teoretičara među modernim umjetnicima. U njegovim se djelima uvijek javlja neko pozivanje na prirodu i stvarnost, što Klee smatra neophodnim izvorom nadahnuća. Sliku *AngelusNovus*Klee je naslikao 1920. godine u Muchenu. Bio je očaran anđelima te ih je često slikao.

budućnost kojoj je okrenuo leđa, dok hrpa razvalina pred njim raste do nebesa. Ono što nazivamo napretkom, taj je vihor.[28]

Iz eseja GershomaScholema*Walter Benjamin i njegov anđeo* možemo saznati kako je ova slika zauzimala vrlo važnu ulogu u Benjaminovu životu, a sve do svoje smrti 1941. godine, on ju doživljavao i tumačio na različite načine. Tako Scholem navodi kako je ta slika za Benjamina imala važnu ulogu "kao slika meditacije i memento duhovnog poziva." (Benjamin, 2008: 143) Također, Scholem navodi kako je ta slika za Benjamina predstavljala alegoriju u smislu dijalektičke napetosti, koju je on već otkrio u svojoj raspravi o baroknoj žalobnoj igri. Zanimljiva je činjenica da Benjamin pomoću Kleeove slike tumači smisao cjelokupne povijesti koja je uspoređena s ruševinama. Bitno je naglasiti da Benjamin svoje *Povijesno-filozofijske teze* piše razočaran napredovanjem fašizma i paktom o nenapadanju između Staljina i Hitlera, koji je dogovoren 1939. godine, a koji je bio samo maska za tajne protokole, u kojima su mnoge zemlje okupirane i napadnute. Iako vidno razočaran političkom dimenzijom u kojoj se tada nalazio, iz njegovih eseja, a posebice iz navedenoga fragmenta o Kleeovoj slici, može se vidjeti kako Benjamin budućnost svijeta tumači kao čežnju modernog čovjeka za vjerom u napredak i postupnom ostvarenju sreće. To je još više vidljivo u njegovom *Teološko-političkom fragmentu,* u kojem navodi kako je za razumijevanje povijesti svijeta nužno unošenje ***mesijanskog trenutka***, čiji problem najbolje otvara upravo slika *Novog anđela*, koji sada više ne funkcionira samo kao Benjaminov osobni anđeo, nego kao ***anđeo povijesti***.

Taj *anđeo povijesti* stoji između prošlosti i budućnosti; istovremeno gleda u prošlost koju vidi kao katastrofu punu razvalina, ali i okreće leđa budućnosti u koju ga tjera snažni vjetar napretka kojemu se nikako ne želi pokoriti jer on znači samo jedno, a to je smrt i propadanje. Taj *anđeo povijesti* htio bi popraviti razbijeno, htio bi te razvaline prošlosti nekako vratiti u čvrste temelje na kojima će "izrasti" nova, svjetlija budućnost, ali zaboravlja na činjenicu da je prošlost, pa tako i budućnost samo događaj nezadrživog propadanja. Sve što je povijesno, fragmentarno je i trenutačno, a jedini koji može popraviti razbijeno, *Mesija* je kojeg je Benjamin čekao sve do svoje smrti. Stoga *anđeo povijesti* funkcionira kao jedna melankolična figura koja pokušava učiniti nemoguće, dati smisao prošlosti, koji joj jedino figura *Mesije* može dati. Budući da taj *Mesija* kojeg svi čekaju ne dolazi, jedino što je prema Benjaminu moguće napraviti je pobjeći u melankoliju i nihilizam.

Iz svega ovoga može se zaključiti kako je Benjaminova filozofija alegorije i povijesti zapravo teorija nesustavnog filozofiranja. To bi značilo da Benjamin nije izgradio nikakvu novu filozofiju,

[28]Walter Benjamin, *Novi anđeo* (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2008.), str. 117-118.

estetiku, etiku ili teoriju književnosti, nego je on, slično kao i njegov prethodnik na kojeg se ugledao - Baudelaire - filozof fragmenta koji namjerno dokida cjelinu. Potraga za cjelinom uzaludan je napor, isto kao što je, prema njemu, uzaludan napor povezivanja filozofije i umjetnosti. Budući da su alegorije samo postaje na putu svakog melankoličara, među kojima je i Benjamin, tada je smisao i cilj tog putovanja tumačenje slike bez svijeta u alegoriji *Novog anđela*, kojeg možemo prepoznati u svakom pojedincu, koji odsutno gleda u budućnost, nogom je zapeo u prošlosti, ali ipak tehnološki napreduje u sadašnjosti.

Također, kao što se moglo vidjeti, Benjamin alegoriju uspoređuje s ruševinama i fragmentima, opisuje ju kao iskustvo suvremenog svijeta u kojem alegorija funkcionira kao kodifikator i transformator značenja. Stoga su Benjamin i mnogi njemu slični alegoričari taj svijet ubrzanog napretka i ruševina, nastojali pomoću alegorije učiniti razumljivim. Možda upravo zbog toga ne čudi činjenica koliko je Benjaminova teorija alegorije utjecala na de Mana i njegove alegorije čitanja tekstova, ali i na brojne druge teoretičare književnosti u 20. i 21. stoljeću. O tome će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

4. ALEGORIJA U DEKONSTRUKCIJSKIM ČITANJIMA

Da bi se uopće moglo govoriti o alegorijama u dekonstrukcijskim čitanjima, potrebno je prvo nešto općenito reći o samom pojmu **dekonstrukcije,** o glavnim tezama i glavnim predstavnicima tog postmodernističkog pravca, a prije svega o **posstrukturalizmu** kao pojmu koji u uporabu ulazi 70-ih godina zajedno s pojmovima **postmoderne** i dekonstrukcije. Također, potrebno je ponešto reći i o **strukturalizmu**, na temelju kojega nastaje poststrukturalizam kao svojevrsna opreka. Potrebno je i uočiti temeljne razlike između ta dva pojma te ih dovesti u vezu s dekonstrukcijom. Nakon što se upoznaju glavne postavke dekonstrukcije, ponešto će se reći i o **alegorijama čitanja**, koje je najbolje objasnio i predstavio suvremeni teoretičar i kritičar Paul de Man u svojem najpoznatijem djelu *AllegoriesofReading*(1979.) te kasnije u djelu *BlindnessandInsight* (1983.)

U *Književnom leksikonu* Milivoja Solara može se pronaći kako je *poststrukturalizam* zajednički naziv za književne teorije koje su se razvile nakon strukturalizma krajem 20. stoljeća. Pojam je dosta kritičan, ali isto tako usvaja određene temeljne ideje, problematiku i terminologiju strukturalizma. Moglo bi se reći kako poststrukturalizam ne negira, nego zapravo nastoji **preispitati i reinterpretirati strukturalističke teze** uvlačenjem u njihove brojne nedorečenosti i

nedoumice. Tako poststrukturalizam u širem smislu podrazumijeva brojne književne teorije kao što su *dekonstrukcija, feministička kritika, teorija recepcije, novi historizam, kulturalne studije, postkolonijalnu teoriju* i slično. (Solar, 2007: 293) Zajednički naziv *poststrukturalizam* upućuje na visok stupanj komunikacije između spomenutih teorija koje iako dijele slične teze, postavke i načine izlaganja, često se i sukobljavaju u brojnim polemikama. Kao glavne značajke postmodernizma Solar navodi "obrat prema jeziku" i "sklonost prema razotkrivanju ustaljenih načina mišljenja." (Solar, 2007: 293) To bi ujedno značilo da poststrukturalizam zastupa svojevrsni **skepticizam** u smislu nepovjerenja u bilo kakve velike sinteze u znanju i spoznaji, što podrazumijeva veliku sumnju i razočaranje u sve ideologije, filozofske sustave i svjetonazore. Stoga možda i ne čudi činjenica zašto je Friedrich Nietzsche toliko utjecao na brojne postmoderniste i poststrukturaliste. Dave Robinson (2001: 35) u knjizi *Nietzsche i postmodernizam* navodi kako prema Nietzscheu znanost nikako ne može biti izvor vrijednosti te da su vjerovanja u razum, istinu i spoznaju te u znanost i njezine zakone bez ikakvog temelja. Nietzsche čak osporava postojanje subjekta koji misli na nekom jeziku s čvrstim značenjima.

Uz skepticizam, još neke značajke poststruktruralizma, a ujedno i *postmodernizma*[29] su **relativizam** i **nov odnos prema tradiciji.** To bi značilo da u postmodernizmu sve jednako vrijedi; tako su u filozofiji jednakovrijedni svi filozofski pravci, a u književnosti "sve prolazi" - sve tehnike i sve ideje - što znači da se brišu razlike između visoke i niske književnosti. Tradicija se više ne osporava kao u modernizmu, nego se na neki način "proširuje", koristi se njome bez nekog vrijednosno utemeljenog kriterija, što znači da ju se može doslovno slijediti i uvažavati ili pak ironizirati i tumačiti na individualan način. Poststrukturalizam također nastoji pokazati kako su sva "zdravorazumski" utemeljena mišljenja i znanja zapravo samo konvencije utemeljene na predrasudama koje su stvorile velike ideologije tijekom stoljeća.

Ono što povezuje brojne poststrukturalističke teorije i ujedno ih čini svojevrsnom oprekom strukturalizmu je, prema Vladimiru Bitiju, "kritika reduktivnih strukturalističkih postavki o jeziku, znaku, strukturi, sustavu, subjektu, komunikaciji, kontekstu, čitanju i slično." (Biti, 1997: 286). Naime, strukturalizam je svoje zasade u književnoj kritici 60-ih godina razvijao na spoznajama i metodama već spomenutog Ferdinandea de Saussurea, utemeljitelja moderne strukturalne lingvistike, koji je rekao da je **jezik sustav čistih razlika** te da značenje nije imanentno znaku, nego je rezultat **različitosti znaka od drugih znakova**. Budući da je i jezik za Saussurea sustav znakova, strukturalizam nastoji **sve** promatrati na sličan način – kao sustave znakova u kojima

[29]Treba imati u vidu da pojmovi *posstrukturalizam* i *postmoderna* nisu istoznačnice, iako dijele brojne značajke kao što su gore navedeni *skepticizam, relativizam* i *nov odnos prema tradiciji*. To je tako zbog toga što se ti pojmovi javljaju u relativno isto vrijeme (oko 70-ih godina 20. stoljeća) i jer uvode brojne promjene kako u književnost, tako i u književnu teoriju u cjelini.

postoje zakoni pomoću kojih se ti znakovi združuju u značenja. To ujedno znači da strukturalizam ignorira što znakovi doista kazuju, a usredotočuje se na njihove unutrašnje odnose i zakone. Kao što TerryEagleton (1987: 121) u knjizi *Književna teorija* uočava, strukturalizam nam je donio "nemilosrdnu demistifikaciju književnosti". To znači da strukturalizam ukazuje na činjenicu da je književno djelo **konstrukt**, kao i svaki drugi proizvod jezika te da umjetničko djelo možemo klasificirati i analizirati kao i predmete ispitivanja bilo koje druge znanosti. Prema strukturalistima značenje sada više nije osobni doživljaj ili nekakva slučajnost, nego je proizvod općeljudskih značenjskih sustava. Na taj način zadala se teška povreda romantičarskim pretpostavkama da pjesma, baš kao i čovjek, ima "dušu" u koju nitko ne treba zavirivati te da je subjekt početak i izvor svakog značenja. Strukturalizam to negira kada govori da **jezik prethodi pojedincu**, što ujedno znači da jezik nije proizvod pojedinca (subjekta) nego je **pojedinac proizvod jezika**, isto kao što se i zbilja ne odražava u jeziku, nego **jezik proizvodi zbilju**. To ujedno znači da je jezik poseban sistem shvaćanja svijeta, koji je duboko ovisan o znakovnim sustavima. (Eagleton, 1987: 121, 122)

Postoje brojne druge značajke kojima bi se moglo značajnije opisati razliku između strukturalizma i poststrukturalizma, ali možda bi još bilo dobro spomenuti to kako strukturalizam povlači oštre granice između *označitelja* i *označenog*, *govora* i *pisanja,književnosti* i *teorije*, *teksta* i *konteksta*, *znaka* i *predmeta*, i to redovito navodeći drugi član ovih dihotomija kao onaj koji je slabiji u tom odnosu. Upravo tu se nazire kritika poststrukturalizma koji se sada usredotočuje na ono "slabo, rubno, prešućeno, isključeno, posebno i nesvodljivo, na tragove, nabore, cijepove i procijepe, na tijelo, želju i užitak, na događaj i kontingenciju." (Biti, 1997: 287)Vladimir Biti također navodi kako su bitne značajke poststrukturalizma u tome što se okreće od strukturalističke ***metafizike prisutnosti, logocentrizma*** i ***fonocentrizma***[30] zagovarajući ***odsutnost, drugost*** i ***rubnost***; osporavajući strukturalističku usmjerenost prema okosnici, dubini i unutrašnjosti teksta naglašavajući njegovu ***površinu, vanjštinu*** i ***okvir*** te nijekajući strukturalističku zatvorenost i puninu značenja, otkrivajući u tom prostoru brojne nedosljednosti i ***praznine***. (Biti, 1997: 287)

Moglo bi se postaviti pitanje kakve veze sve ovo navedeno ima s alegorijom. Ima itekakve veze, budući da je u teoriji i kritici zadnjih desetljeća 20. stoljeća naglašen interes za *drugost* i *rubnost*

[30]Logocentrizam (franc. *logocentrisme*), jedan od ključnih termina dekonstrukcije što ga je u duhu Heideggerove kritike metafizike predložio francuski filozof JacquesDerrida u knjizi *O gramatologiji*(1967). Osnovna je postavka logocentrizma da jezik počiva na riječi, a riječ na izvanjezičnoj stvarnosti. Logocentrizam podrazumijeva uvjerenje da pojedinci pomoću riječi mogu jedni drugima, bez većih problema, prenositi jasno određena značenja. JacquesDerrida smatra da je to jedna od temeljnih pretpostavki zapadne kulture te također jedna od onih radi čijeg je dovođenja u pitanje i osmislio svoju filozofsku metodu poznatu kao dekonstrukcija. Logocentrizam se temelji na pretpostavci da je puno značenje riječi prisutno u našem umu, prije nego što ga prenesemo drugima. Derrida to uvjerenje naziva *metafizikom prisutnosti* i smatra ga jednom od najvećih iluzija zapadnog mišljenja. Fonocentrizam je također jedna od pretpostavki zapadne kulture koja prednost daje živom govoru, dok se pismo smatra negativnom vrijednošću.

kako u kulturi, tako i u društvenom i filozofskom kontekstu. Sve to navodi na brojne rasprave o shvaćanju alegorije kao**razlike** i kao **odsutnost značenja**. Tako Dolores Grmača (2015: 35) u prvom poglavlju *Alegorija u svjetlu putovanja* svoje knjige *Nevolje s tijelom* navodi kako važnu ulogu u razumijevanju "suvremene renesanse alegorije" imaju Joel Fineman i CraigOwen. Prema Grmači osnovno je ishodište Finemanove psihoanalitičke teorije alegorije ideja temeljnog gubitka i odsutnosti te određenje alegorije kao "retorike odricanja". Njegov ključni pojam u svemu tome je pojam želje, i to **želje za interpretacijom**. Kako Grmača navodi: "Alegorijska žudnja počinje od rascjepa, praznine, a motivirana je nedostatkom označitelja, što Fineman naziva 'prijelom ishodišta'; svako pronalaženje označitelja sudjeluje u stvaranju 'strukture kontinuirane čežnje' zbog 'nezasitne žudnje alegorije'." (Grmača, 2015: 35) Kao što se može vidjeti, Fineman alegoriju s jedne strane povezuje s kritičkom interpretacijom, a s druge strane s psihoanalizom. Nadalje, Craig Owens alegoriju izjednačuje s pojmom postmodernizma te ju povezuje s komentarom, odnosno "retoričkim podvajanjem". To znači da se za Owensa alegorija događa kada je jedan tekst udvostručen drugim. (Grmača, 2015: 35) Owens smatra da alegorija teži *fragmentarnosti*, što se može usporediti s Benjaminovim povezivanjem alegorije s ruševinama. Stoga se može reći da je za Owensa alegorija jedna tekstualna strategija koja ne samo da olabavljuje strukturu umjetničkog djela, nego umjetničko djelo vodi prema pojmu fragmenta, koji dokida cjelinu i završenost strukture koja je činila temeljni pojam strukturalizma.

Nadalje, novija feministička kritika također upozorava na sve veću ulogu alegorije u konstruiranju rodnih identiteta, ističući kako su žene česta tema alegorije. Dolores Grmača navodi kako je glavni prigovor feminističke kritike marginaliziranje uloga žene i njezinih stvarnih osobina u korist "idealiziranih plodova muškog uma". (Grmača, 2015: 35) To ujedno znači da su muškarci opreku *muško/žensko* izjednačili s oprekama *racionalno/emocionalno, ozbiljno/frivolno* ili pak *promišljeno/spontano,* a sve u korist prvog člana spomenute opreke. Protiv toga se bori feministička kritika nastojeći dokazati kako se ženu ne smije promatrati kao "negativni odraz muškarca", kao "minus-muškarac" kako je to Freud govorio, nego kao jednakovrijedan član ovog društva.

Ono što bi se moglo izvesti kao svojevrsni zaključak ovog uvodnog dijela rasprave o strukturalizmu i poststrukturalizmu**osporavanje je cjelokupne filozofije Zapada** koja je stoljećima žudjela za znakom koji će dati značenje svim ostalim znakovima. Tako je filozofija oduvijek težila za***transcedentalnimoznačiteljem***i za uporišnim, neprijepornim značenjem prema kojemu su upravljeni svi naši znakovi – za ***transcedentalnim označenim***. To znači da *Bog, Ideja, Svjetski duh, Bitak, Supstancija, Materija* i slični pojmovi moraju biti iznad sustava, neuprljani

njegovom igrom jezičnih razlika. Poststrukturalizam to osporava naglašavajući kako zapravo ne postoji pojam koji ne bi bio upleten u **beskrajnu igru značenja, obojen tragovima i djelićima drugih pojmova ili obilježen i protkan svim drugim znakovima**. (Eagleton, 1987: 145)

Sve ove navedene postavke poststrukturalizma značajno su utjecale na dekonstrukciju kao književnu teoriju i kao svojevrsnu strategiju čitanja tekstova koja naglašava kako su svi tekstovi zapravo nečitljivi, a o čemu će više riječi biti u nastavku rada.

4.1. Uvod u dekonstrukciju

Pojam *dekonstrukcija* dolazi od francuske riječi *déconstruction*te se pod tim pojmom podrazumijeva specifična strategija čitanja tekstova, koju od sredine 60-ih godina 20. stoljeća u književnu teoriju i filozofiju uvodi francuski filozof JacquesDerrida.[31] Pojam *dekonstukcija* nastao je tijekom pripremanja Derridaove knjige *O gramatologiji*(1967.), a u pojmu se prepoznaje preimenovanje pojma ***destrukcije***europske metafizičke tradicije u filozofiji Martina Heideggera. Heidegger se čitavog svog života bavio bitkom u filozofiji, smatrajući kako je **bitak** pod utjecajem subjektivizma i nihilističkog mišljenja pao u zaborav. Čovjeka je proglasio čuvarem bitka jer prema njemu samo čovjek može shvatiti istinu i smisao svog postojanja. Ipak, umjesto spašavanja pitanja bitka od zaborava, Derrida predlaže **dvostruku gestu** razgradnje, **pomno čitanje previđenog teksta filozofije, znanosti i književnosti** te propitivanje primjerenosti jezičnih struktura za interpretacijske svrhe.

4.1.1. Metafizika prisutnosti

Ono što posebno zaokuplja Derridau, pojam je ***metafizike prisutnosti***, koja je predstavljala temeljni pojam u europskoj metafizičkoj tradiciji i filozofiji. Metafizika prisutnosti tako pretpostavlja ideju da se značenje riječi može u potpunosti shvatiti, budući da je ono unaprijed prisutno u našem umu. TerryEagleton u *Književnoj teoriji* navodi kako Derrida naziva

[31] JacquesDerrida(1930. - 2004.), francuski je filozof postmodernizma te začetnik pokreta dekonstrukcije. Uz , jedan je od vodećih figura suvremene kontinentalne filozofije u Europi. U dijalogu je s filozofskom tradicijom antike i novovjekovnim filozofskim mišljenjem (Platon, Hegel, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Saussure, Gadamer i dr.). Posebice je pod snažnim utjecajem Husserlove fenomenologije, Saussureove semiologije i strukturalizma. Derrida razvija osebujan pothvat *dekonstrukcije* klasične filozofije i projekt opće teorije razlike. Pokušaj je to kritike i razgradnje zapadnoeuropske metafizike, posebice logocentrizma i tradicionalnih suprotnosti kao temeljnih pojmova diferencijalnog tumačenja svijeta. Usredotočujući se na kritiku *znaka*Derrida izgrađuje znanost o jeziku i pismu kao transcendentalno područje čiste idealnosti. Dao je veliki prilog znanosti svojim teorijsko-kritičkim shvaćanjima estetike i umjetnosti, a smatra se jednim od značajnih predstavnika estetičke avangarde.

"metafizičkim" svaki sustav mišljenja koji zavisi o nekom neosvojivom temelju, nespoznatljivom načelu ili neospornoj činjenici na kojima se može graditi hijerarhija značenja. (Eagleton, 1987: 146) Derrida tako smatra da se svi mi ne možemo tako lako osloboditi potrebe za stvaranjem takvih neospornih počela, koji su duboko ugrađeni u cijelu našu povijest. Ipak, Derrida smatra da ako malo pomnije pogledamo u ta počela i počnemo ih ispitivati, vidjet ćemo da ih je uvijek moguće **razgraditi**, na neki način**dekonstruirati** te ih vidjeti kao proizvode određenog sustava značenja. Takva počela dio su svojevrsnih **binarnih suprotnosti**, koje su činile jedan od temelja strukturalističkih učenja. Takve binarne suprotnosti su: o*dsutnost/prisutnost, glas/slovo, bitak/biće, označeno/označitelj, bog/čovjek, muškarac/žena, slika/pojam, unutrašnjost/rubnost, priroda/kultura, visoko/nisko, pojmljivo/osjetno, duša/tijelo, značenje/oblik, transcedentalno/empirijsko* i tome slično. Strukturalisti su u takvim binarnim suprotnostima uvijek privilegirali prvi član tog odnosa, koji je shvaćen kao temeljan, jedinstven i čist u odnosu na drugi član koji je prikazan kao rubni, otklonjen, izveden ili deformiran.

4.1.2. Logocentrizam i dekonstrukcija

JonathanCuller (1991: 80) u knjizi *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma* navodi kako logocentrizam pretpostavlja prvotnost prvog naziva suprotnosti, a drugi shvaća u odnosu prema prvom, kao njegovu "komplikaciju, negaciju, manifestaciju ili rascjep." Stoga bismo mogli reći kako je dekonstrukcija jedna kritička strategija koja pokušava potkopati takve suprotnosti ili barem pokazati kako te suprotnosti potkapaju jedna drugu u procesu tekstualnoga značenja. Objasnit će se to na primjeru suprotnosti između muškarca i žene. Žena je u ovom odnosu shvaćena kao "drugost" od muškarca, pripisuje joj se uglavnom negativna vrijednost u odnosu na muško počelo (uzmimo samo u obzir biblijsku priču o nastanku žene iz muškarčeva rebra koja se stoljećima često pogrešno tumačila). Ipak, muškarac je u tom odnosu ono što jest samo zbog antiteze prema ženi, odnosno upravo zbog te drugosti ili suprotnosti kojom je žena određena. Na taj način on sam potkopava svoj identitet dovodeći u opasnost svoje jedinstvo i autonomnost vlastitog postojanja. Kako Eagleton zamjećuje: "Žena nije tek 'drugo' u smislu nečega što je izvan muškarčeva vidokruga, nego je 'drugo' po svojoj prisnoj vezi s njime, kao slika onoga što on nije. Zato muškarac treba to 'drugo' čak i onda kada ga prezirno odbacuje." (Eagleton, 1987: 146)

Kao što se može vidjeti, dekonstrukcija je, na čelu s Derridaom, shvatila da binarne suprotnosti strukturalizma zapravo predstavljaju svjetonazor koji je tipičan za ideološka mišljenja, budući da ideologije vole povlačiti stroge granice između onoga što jest i onoga što nije prihvatljivo, između onoga što je dobro i što nije dobro, između istine i neistine, između smisla i nesmisla, razuma i ludosti, između važnog i sporednog ili pak površinskog i dubinskog. Strukturalizam se

zadovoljavao rastavljanjem teksta na već spomenute binarne suprotnosti, dok dekonstrukcija nastoji pokazati kako takve suprotnosti, da bi se održale u tekstu, moraju ponekad izokretati i rušiti same sebe ili "protjerivati na rubove teksta neke neugodne pojedinosti, koje bi se mogle vratiti i ometati njihovo funkcioniranje." (Eagleton, 1987: 147)

Zanimljiv je način na koji Derrida čita neki tekst, tako da se drži neke periferne i prema brojnim čitateljima potpuno nevažne pojedinosti teksta, kao što je na primjer neka bilješka na kraju teksta, fusnota, manje važna slika ili neka usputna rečenica. Takve periferne pojedinosti teksta Derrida zatim razgrađuje, sve do granica na kojima one, svojim upornim razgrađivanjem, počinju prijetiti potpunim razdvajanjem gore spomenutih binarnih suprotnosti koje upravljaju cjelinom teksta. Prema tome, namjera dekonstrukcije bila bi pokazati kako **tekstovi potkapaju vlastitu logiku** i to upravo hvatajući se rubnih mjesta u tekstovima u kojima oni upadaju u neprilike i počinju proturječiti sami sebi.

4.1.3. *Diseminacija* ili nečitljivost značenja

Derrida također naglašava kako je svaki tekst zapravo **nečitljiv** i kako mu se ne može dati nikakvo konačno značenje. Ovdje se dolazi do još jednog zanimljivog pojma kojeg je stvorio Derrida, a to je pojam ***diseminacije***. Vladimir Biti navodi kako je pojam nastao od francuske riječi *dissémination*, a znači "rasijavanje, rasipanje, raspršivanje ili raštrkavanje značenja, nasuprot *izotopiji* koja podrazumijeva prikupljanje, sažimanje značenja." (Biti, 1997: 57)
Pojam podrazumijeva nemogućnost utvrđivanja značenjske jezgre ili pravog, osnovnog značenja bilo kojeg jezičnog entiteta zbog njegove osobine da se ne pokorava nikakvom uporabnom kontekstu. Sve to vodi nas do procesa***pisanja***, za kojeg Eagleton kaže kako, kao i svaki jezični proces, funkcionira na temelju razlika, a ***razlika*** sama po sebi nije neki pojam, odnosno nije nešto što možemo "misliti". (Eagleton, 1987: 148) Biti također navodi kako Derridaov pojam pisanja podrazumijeva prelijevanje teksta preko svih postavljenih granica. Dalje navodi: "Derrida gradi taj pojam u oporbi prema fonocentrizmu europske metafizičke tradicije koja privilegira glas (živi govor) kao mjesto transparentne **prisutnosti** čovjeka sebi samome, za razliku od slova u kojemu se čovjek navodno tuđi u **odsutnosti.**" (Biti, 1997: 48) Navedeno nas dovodi do cjelokupne filozofije Zapada u kojoj je pismo smatrano tek sredstvom izraza koje je nevažno za misao koju izražava, odnosno da je pismo samo "nesretna nužnost". To je posljedica toga što brojni filozofi naglašavaju kako njihove iskaze strukturira logika, razum i istina, a ne retorika jezika u kojemu su iskazi izraženi, stoga oni filozofski diskurs definiraju nasuprot pismu. Filozofi su smatrali da je pismo nešto "izvanjsko, fizičko i netranscedentalno" te da kvari značenje teksta kojim se oni služe. Logocentričko i metafizičko mišljenje stoga svodi jezik na puki dodatak, sredstvo ili instrument,

a to je ono protiv čega se dekonstrukcija osobito bori. Logocentrizmom i fonocentrizmom jezik se zapravo briše, negira i uklanja kao jedna instanca s vlastitim pravilima, a prihvaća se samo kao izvor mogućih usputnih ***pogrešaka*** i ***devijacija***. Te pogreške i devijacije prema logocentrizmu moguće je ispraviti jedino idući prema transcedentalnom, prema Biću koje je u svemu prisutno i koje daje značenje svemu. Ono čega se takva filozofija posebice boji, uočio je JonathanCuller u već spomenutoj knjizi: "Pismo prikazuje jezik kao niz fizičkih oznaka koje djeluju u odsutnosti govornika. One mogu biti uvelike dvosmislene ili organizirane u lukave retoričke uzorke." (Culler, 1991: 78) Sjetimo se samo koja je osnovna značajka alegorije, a to je upravo *dvosmislenost* ili *dvoznačnost*, riječ koja je upotrijebljena i u prethodnom citatu. Moglo bi se reći kako se filozofija boji alegorije jednako kako se govor boji pisma, ne vodeći računa o tome da pisanje "stanuje" u unutrašnjosti svakog govora i potajno organizira njegove odnose, baš kao što se i alegorija potajno može pronaći u svakom tekstu.

4.1.4. Derridaova igra riječi – *diferancija* ili *diferencija*

Sve ovo dovodi do još jednog pojma kojeg je Derrida ustanovio, a to je pojam ***diferancije.*** Pojam je također nastao od francuske riječi *différance*, a sam Derrida za njega kaže da to nije ni riječ ni pojam. Pojam *diferancije* mnogi bi mogli zamijeniti s pojmom ***diferencije*** ili razlike, što je zapravo bila i jedna od namjera Derridae, pomoću koje bi se mogla pokazati prednost pisma nad govorom. Uzimajući u obzir francuske inačice ovih pojmova - *différ**a**nce*i *différ**e**nce* – može se vidjeti kako ovi pojmovi zvuče potpuno isto, a tek je u pisanju vidljiva razlika između ova dva pojma (umetanjem glasa ***a*** na mjesto gdje u izvornoj francuskoj riječi stoji glas ***e***), koja je u govoru potpuno izostala. Ono što Derrida ovim želi pokazati činjenica je da nam tek pisanje omogućuje raspoznavanje **razlika** koje su neizgovorive te koje svojom **"igrom"** organiziraju govor kao takav. Riječ *différance* u sebi spaja francuske glagole *différencier* (razlikovati) i *différer* (odgoditi, premjestiti) što joj daje, kako to Biti uočava, "složeno značenje istovremene razlike, odgode i pomaka." (Biti, 1997: 50) Evo što sam Derrida kaže o ovom zanimljivom pojmu:

> Différance jest struktura i kretanje što ih ne možemo shvatiti na temelju opreke prisutnost/odsutnost. Différance je sustavna igra razlika, tragova razlika, razmaka i razmicanja kojima se elementi odnose jedni prema drugima. Taj razmak/razmicanje jest proizvodnja, istodobno aktivna i pasivna, intervala bez kojih "cjeloviti" nazivi ne bi mogli označivati, ne bi mogli funkcionirati. (Culler, 1991: 84)

Na ovaj način Derrida želi pokazati kako Saussureov diskurs u kojem jezik funkcionira kao sustav znakova utemeljenih na razlikama, dekonstruira i potkopava samog sebe. Budući da je Saussure naglašavao kako je jezik sustav negativnih razlika, Derrida zaključuje da takav sustav, koji se sastoji isključivo od razlika, ruši svaki pokušaj zasnivanja teorije jezika na pozitivnim entitetima,

koji bi mogli biti prisutni u govoru ili pismu. Ako u jeziku postoje samo razlike, Derrida primjećuje da:

> igra razlika obuhvaća sinteze i odnošenja koja sprečavaju da tamo u bilo kojem trenutku ili na bilo koji način postoji neki jednostavan element koji je prisutan sam po sebi i iz sebe i koji upućuje samo na sebe. Bilo u pisanom bilo u govornom diskurzu, ni jedan element ne može funkcionirati kao znak ako nije u odnosu s drugim elementom, koji kao takav nije jednostavno prisutan. To povezivanje znači da se svaki 'element' – fonem ili grafem – konstituira s obzirom na trag drugih elemenata niza ili sustava u sebi. To povezivanje, to tkanje, jest *tekst,* koji se proizvodi isključivo kroz preobliku nekog drugog teksta. Ni u elementima, ni u sustavu, nigdje ništa nije jednostavno prisutno ili odsutno. Svuda postoje samo razlike i tragovi tragova. (Culler, 1991: 85)

Kao što se može vidjeti iz prethodnog citata, Derrida jezik i svaki drugi diskurs shvaća kao nešto što je ovisno o retorici i snažnoj igri razlika. Prema njemu, svaki tekst treba shvatiti kao nešto što je obilježeno djelovanjem *différancea* i nijedan tekst, pripadao on filozofiji ili književnosti, ne može si pridavati veći autoritet od ostalih. Prema tome, filozofija si ne može pridavati ništa veća prava na istinitost svojih tekstova od književnosti jer, prema Derridi, filozofija nije ništa manje podložna brojnim pogreškama vezanim uz značenje. Nietzsche je jedan od rijetkih filozofa koji je rekao da su "veliki" pojmovi kao što su ***istina, spoznaja, razum*** ili ***povijest***neutemeljeni i bez značenja, a Derrida nastoji te iste pojmove razložiti i reinterpretirati pomoću dekonstrukcije.

Sve to tjera na to da se nešto pomnije objasni pojam ***značenja.***StuartSim (2001: 34) u knjizi *Derrida i kraj povijesti* navodi kako Derrida smatra da u komunikacijskom kanalu između govornika postoje brojne **praznine** zbog kojih značenje ne može biti nikada u potpunosti prisutno. Umjesto toga, značenje treba shvatiti kao nekakav proces, kao nešto je podložno stalnim promjenama, koje nije uvijek potpuno prisutno u čovjekovom umu (kako je to logocentrizam nametao), nego se uvijek razlikuje od sebe sama i na taj način **odgađa** dostizanje cjelovitosti u bilo kojem smislu. O značenju je također pisao JonathanCuller u već spomenutoj knjizi o dekonstrukciji. Culler navodi kako je značenje ograničeno i određeno **kontekstom** koji je bezgraničan, a upravo zbog te bezgraničnosti značenje je podložno mijenjanju. Bezgraničnost konteksta podrazumijeva to da ne postoje nikakva ograničenja u vezi onoga što bi se moglo uključiti u neki kontekst. Na taj način kontekst postaje biti nesavladiv za bilo kakav pokušaj tumačenja zbog toga što se "svaki pokušaj kodificiranja konteksta uvijek može nadocijepiti na kontekst što ga je pokušao opisati, dajući kao plod neki novi kontekst, koji izmiče prijašnjoj formulaciji." (Culler, 1991: 106, 107) Isto je i sa značenjem jer svaki pokušaj opisivanja granica značenja (i konteksta) omogućuje samo njihovo stalno **pomicanje i odgodu.**

4.1.5. Pogrešna čitanja i intertekstualnost

Derrida značenje često uspoređuje sa **slobodnom i neograničenom igrom,** što dovodi do pojmova **razumijevanja** i **čitanja** nekog teksta koje su uvijek **pogreške** koje svi čine. Pojam ***pogrešnog čitanja*** ili ***pogrešnog razumijevanja*** zapravo je nastao kao nezgoda i devijacija upravo zbog postojanja takozvanih istinitih i točnih čitanja i razumijevanja. Teza da su sva čitanja i razumijevanja pogreške mnogima se može činiti nedosljedna i netočna, a upravo postojanje ispravnih i istinitih čitanja (kojima smo svi često puta skloni), navodi da se preispita mnogo toga. Naime, svako čitanje i razumijevanje čuva i reproducira sadržaj ili značenje, održava istovjetnost nekog teksta, dok ga pogrešna čitanja i razumijevanja iskrivljuju, odnosno oni proizvode i uvode razlike u tekst. Ipak, Culler smatra da se može dokazati da i u onome što nazivamo *pravim razumijevanjem* djeluje nekakva **preoblika** ili **preinaka značenja** kakvom se odlikuje upravo pogrešno razumijevanje. (Culler, 1991: 151) Ako je neki tekst moguće razumjeti, to ujedno znači da postoji mogućnost da različiti čitatelji u različitim okolnostima uvijek iznova razumiju isti tekst. Ti činovi čitanja i razumijevanja različitih čitatelja nisu jednaki jer u sebi sadrže preinake i razlike, koje se u procesu čitanja čine potpuno nevažnima. Stoga se može reći kako je čin razumijevanja i čitanja nekog teksta zapravo posebna vrsta pogrešnog razumijevanja i čitanja, odnosno da je razumijevanje takva vrsta pogrešnog razumijevanja u kojem su pogreške nebitne. Ova se tvrdnja, da je svako čitanje pogreška, može dokazati ako se uzme u obzir složenost tekstova, brojne figure i tropi koji se u njima pojavljuju, gore spomenuti kontekst te nužnost odabira i organizacije koji se događaju prilikom čitanja. Upravo zbog toga, brojni interpretatori skloni su otkriti obilježja i implikacije tekstova koja su prijašnji interpretatori zanemarili i iskrivljavali. Stoga i ne čudi činjenica što se današnja poststrukturalistička čitanja na neki način **umnožavaju u beskonačnoj igri traženja značenja**. Tako Derrida 1967. godine čita Rousseaua, Paul de Man 1971. čita njegovo čitanje, a Norris 1989. čita to čitanje čitanja. Na taj način možemo govoriti i o velikom prostoru **intertekstualnosti**, budući da svako čitanje sadrži elemente prošlih čitanja te je ovisno o njima. Jadranka Brnčić u već spomenutoj knjizi *Svijet teksta: Uvod u Ricoeurovu hermeneutiku* želeći povezati hermeneutiku s dekonstrukcijom navodi kako je svaki tekst "permutacija tekstova", odnosno kako je svaki tekst **intertekstualan**budući da u "prostoru jednog teksta susreće se i neutralizira niz iskaza uzetih iz drugih tekstova." (Brnčić, 2012: 247) Svaki tekst možemo promatrati kao "mozaik citata" te kao apsorpciju i reinterpretaciju nekih prošlih tekstova. Poslužit ću se svojevrsnom metaforikom i reći kako i sam Bahtin u svojoj teoriji dijaloga govori kako je tekst "polje preorano drugim, prošlim i sadašnjim tekstovima." (Brnčić, 2012: 248) Bahtin***intertekstualnost*** shvaća kao nekakav ***hipertekst*** koji ne dopušta jednoznačnost, nego tekst

shvaća kao oblik koji je u stalnom nastajanju, premještanju i povezivanju s drugim tekstovima. Možda bi se to isto moglo reći i za alegoriju, budući da se ona može pronaći u svim tekstovima. Alegorija baš kao i hipertekst povezuje i mijenja tekstove, priče, romane, svjetove i ljude, stvarajući nikad do kraja ispričanu priču kojoj se ne može dati konačno značenje.

4.1.6. Dekonstrukcija i povijest

Pomoću prikaza značenja i konteksta može se objasniti zašto se dekonstrukcija osobito zanimala za pojam ***povijesti***, kojeg je prije toga pokušao objasniti i razraditi već spomenuti Walter Benjamin, kojeg mnogi dekonstrukcionisti smatraju svojim pretečom. Mnogi povijest vide kao temelj koji određuje značenje, kao jedno od onih transcedentalnih Bića koje svemu daje svoj smisao. Derrida pojam povijesti ne koristi na takav način, nego naglašava kako su upravo *diskurs, značenje* i *čitanje* **produkti povijesti**, koji su proizvedeni u procesima "kontekstualizacije, dekontekstualizacije i rekontekstualizacije." (Culler, 1991: 110) Dekonstrukcija na ovaj način kritiku povijesti povezuje sa značenjem i diskursom za koje tvrdi da su povijesno određeni.Već se prethodno reklo kako je značenje opterećeno kontekstom koji je beskonačan i koji u sebi sadrži prijašnje kontekste. Isto tako se naglasilo kako dekonstrukcija uvijek uzima u obzir širi kontekst koji u sebi sadržava prošlost kao takvu, a koji je pri tome uvijek fleksibilan, fluidan i kojeg je nemoguće kontrolirati, isto kao što je nemoguće dati bilo kakva konačna značenja i razumijevanja. Sam Derrida jednom je izjavio da je *nemoguće zakasniti na kraj povijesti,* a budući da je osnovna značajka jezika njegova nestabilnost i sklonost promjenama, čini se kao da i mi uvijek "kasnimo" za potpunim značenjem riječi. To znači da se **značenje riječi odgađa**, isto kao što Derrida odgađa kraj povijesti. Sve to dovodi do zaključka da je nemoguće upravljati značenjem ili poviješću kao takvom, niti ih je moguće do kraja i u potpunosti shvatiti i protumačiti. Dekonstrukcija na ovaj način upozorava na neutemeljenost bilo kakvih konačnih pretpostavki te naglašava kako će nam značenje i povijest uvijek na neki način izmicati.

4.1.7. Cijep, okvir, rub, cjelina

Sve ovo dovodi do još jednog važnog pojma kojeg je Derrida ponudio teoriji dekonstrukcije, a to je pojam ***cijepa***. To je pojam kojeg Derrida uvodi u dekonstrukciju kako bi objasnio način sudjelovanja ***okvira*** ili ***ruba*** u unutrašnjosti teksta. Cijep stoga omogućava pretvaranje u "dio koji je obuhvatniji od cjeline." (Biti, 1997: 31) Pojam cijepa moglo bi se shvatiti kao sredstvo

dekonstrukcije pomoću kojeg ona **obrće** i **premješta** pojmovni poredak u tekstu pa tako sada rubno postaje središnje, a središnje rubno. To isto tako znači da se pomoću cijepova dekonstruiraju već znane nam binarne suprotnosti na kojima se temelji strukturalizam i pomoću kojih sada onaj drugi član u oprečnim odnosima kao što su *govor/pismo, filozofija/književnost, doslovno/metaforičko, središnje/rubno, prisutno/odsutno* postaje biti važan i jednakovrijedan prvom članu dihotomije. Ipak, to ne znači da se ove dihotomije na taj način potpuno uništavaju niti da sada jedino bitno postaje biti ono rubno, odsutno i metaforičko. Na ovaj način dihotomije se samo **razgrađuju** i **premještaju,** odnosno smještaju drugačije kako bi se ukazalo da je svaki član te dihotomije zavisan o onom drugom. Dekonstrukcija se služi binarnim suprotnostima ne kako bi zamijenila jednu binarnu suprotnost drugom ili ih proglasila nevažnima i nepostojećima, nego kako bi pomoću preokreta tih vrijednosti pokazala kako one blokiraju stvaranje novih razlika i pluralnosti, stvaranje i rađanje novoga, odnosno stvaranje***invencije***koja je temeljno sredstvo umjetničkog izražavanja.

Možda se sve ovo navedeno čini pomalo kao nekakva igra i šala, koje bi se moglo usporediti s jednom zanimljivom uzrečicom iz spomenute knjige *Derrida i kraj povijesti*StuartaSima, a koja glasi: "Razlika između mafije i dekonstrukcije je ta što vam mafija daje ponudu koju ne možete odbiti, dok vam dekonstrukcija daje ponudu koju ne možete razumjeti." (Sim, 2001: 13) Mislim da bi se moglo složiti s ovime jer Derridu i dekonstrukciju je doista teško razumjeti i objasniti. Sam je Derrida za dekonstrukciju rekao da to nije ni metoda, ni teorija ni kritika ni analiza nego nikad do kraja čitljiva i razumljiva strategija čitanja tekstova koja ne samo da potkopava sve konačne istine, zakone i značenja, nego potkopava i samu sebe. Pokušati dati nekakvu konačnu definiciju dekonstrukcije bila bi jedna uzaludna borba bez početka i kraja. Bilo bi možda bolje postaviti sljedeće pitanje koje je i sam Derrida jednom izrekao: "Što dekonstrukcija nije? - Sve! Što dekonstrukcija jest? - Ništa!"[32] Ona funkcionira kao nekakvo rekonstruirajuće čitanje koje neprestano promatra tekstove koje rekonstruira kako bi pokazala kako ti tekstovi opisuju činjenice i probleme, istovremeno promatrajući i vlastiti čin čitanja, iako je svjesna da to zapravo nikad do kraja ne može učiniti. Sve ovo navedeno pomalo navodi na to da bi se dekonstrukcija mogla shvatiti i kao svojevrsni **paradoks**. Tu zamršenost koju je dekonstrukcija dala, pokušat će se razriješiti u posljednjem, ali ne manje važnom poglavlju ovog rada, u kojemu će se saznati nešto više o de Manovim alegorijama čitanja u tekstu.

[32]Citat preuzet: Radaković, Vanja. 2011. *Recepcija dekonstrukcije u američkoj teoriji književnosti* (22. 7. 2012.) http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=126449 (16. 11. 2015.)

4.2. De Manove alegorije čitanja

Kao što se već prethodno naglasilo, Walter Benjamin je sa svojim temeljnim djelom *Porijeklo njemačke žalobne igre* neosporno pokrenuo *renesansu alegorije* u prvoj polovici 20. stoljeća i tako postao prva i ishodišna teoretska referenca svih daljnjih rasprava iz toga područja. Ipak, de Manova zasluga je u tome da je neke uvide Benjaminove filozofije alegorije nadasve učinkovito uporabio pri proučavanju književnosti, književne teorije i kritike svoga vremena, odnosno druge polovice 20. stoljeća. Benjamin je pokazao kako se svijet očituje kao "kolaž ruševina", odnosno kao "nepovezana nakupina umrtvljenih predmeta lišenih vlastitog značenja." (Biti, 1997: 5) Da bi se razumio takav razrušeni svijet i time se ljudi spasili prolaznosti, potrebno je nekakvo tumačenje koje će tim umrtvljenim predmetima dati smisao postojanja. Budući da ne postoji nikakvo tumačenje, teorija ili interpretacija koja bi postigla takav učinak, jedino što umjetniku alegoričaru preostaje tražiti **figurativne sklopove u tekstu**, koji su svu ovu zbrku oko alegorije i napravili. Dolores Grmača navodi kako je Benjaminova teorija alegorije bitno utjecala na de Manov**"otpor vlastite metode čitanja"** i tumačenja alegorije kao nepremostivog vremenskog raskoraka između referencije i značenja, a koje jezik skriva snagom "figuralnog zavođenja". (Grmača, 2015: 34) Uvlačeći čitatelja u svoju retoričku mrežu, jezik ga navodi da zaboravi na referenciju i na taj način čini svojevrsnu odgodu značenja teksta, koje čitatelju svaki puta izmiče iz ruku i vodi ga u brojna referencijalna zastranjenja. Za de Mana svako je pripovijedanje i tumačenje **"alegorija vlastitog čitanja",** stoga ne čudi bliska povezanost alegorije i dekonstrukcije. U toj povezanosti alegorije su uvijek **alegorije pogrešnih čitanja**, koje su zasnovane na nečitljivosti teksta. Vanja Radaković (2011: 366) u radu *Recepcija dekonstrukcije u američkoj teoriji književnosti*navodi kako je Paul de Man[33] najistaknutiji sljedbenik puta kojim je dekonstrukcija krenula. U njegovim kritikama

[33]Paul de Man(Antwerpen, 6. 12. 1919. – New Haven, 21. 12. 1983.) američki je komparatist i književni teoretičarflamanskog podrijetla. Bio je profesor na Sveučilištu Yale. Iz ranih fenomenologijskih interesa za intencionalne i temporalne dimenzije književnog jezika postupno je izveo probleme nepodudaranja značenja i sredstava njegove proizvodnje te diskontinuiteta percepcije i spoznaje. Zahvaljujući razradbi sofisticiranoga retoričkog aparata za potrebe čitanja tzv. tekstualnosti, postao vodećim predstavnikom američkoga književnoteorijskog odvojka dekonstrukcije. Glavna djela: *Sljepilo i uvid* (*BlindnessandInsight,* 1971.), *Alegorije čitanja* (*AllegoriesofReading,* 1979.), *Otpor teoriji*(*TheResistance to Theory,* 1986.), *Estetička ideologija* (*AestheticIdeology,* 1996.).

detaljno je proveden postupak dekonstrukcionističkog čitanja, iako nigdje nije do kraja definiran. (Radaković, 2011: 366)

Kao pripadnik ***jelske škole dekonstrukcije***[34]de Man je nastojao pokazati kako **književni jezik neprestano potkopava vlastita značenja**. De Man u takvu potkapanju zapravo otkriva nov način za definiranje same biti književnosti. Za njega je sav jezik neiskorjenjivo metaforičan, funkcionira pomoću tropa i figura te je pogrešno vjerovati da je bilo koji jezik samo doslovan. Budući da jezik funkcionira pomoću metafora, figura i tropa, u koje svrstavamo i alegoriju, to isto tako znači da i filozofija, pravo ili pak političke znanosti također funkcioniraju pomoću metafora, baš kao i poezija, odnosno književnost. Stoga de Man briše ono duboko ukorijenjeno "prvenstvo" filozofije nad književnošću, želeći naglasiti da se i u jednoj i u drugoj jezik služi retorikom, simbolima, alegorijama, metaforama i drugim sličnim figurama. Jezik je na taj način sklon razotkrivanju vlastite fikcionalne i arbitrarne prirode upravo na onim mjestima gdje bi htio biti najsnažnije uvjerljiv.

Zanimljiv je način na koji de Man koristi svoj teorijski i kritički diskurs. Naime, kako to uočava i Vanja Radaković u već spomenutom radu, de Man pristupa kritičarima onako kako kritičari pristupaju autorima književnih djela. (Radaković, 2011: 367) Budući da ne postoji teorija ili kritika koja bi ponudila konačno tumačenje ili značenje nekog djela, dekonstrukcija u de Mana zapravo pokazuje kako svako tumačenje "podriva" teoriju na kojoj počiva. Najbolji primjer za to je Derridino čitanje Rousseaua koje također čita i kritizira de Man, a što je najbolje prikazano u njegovom eseju *Retorika zasljepljenosti*.[35] U predgovoru te knjige eseja sam de Man progovara o svojim kritičkim čitanjima drugih kritičara pa kaže:

> Nije ni malo jednostavna slika koja se dobiva poslije ispitivanja nekolicine suvremenih kritičara. Kod svih njih javlja se paradoksalno neslaganje između općih tvrdnji koja ukazuju na prirodu književnosti i stvarnih rezultata njihovih tumačenja. Njihovi nalazi o strukturi tekstova su u oprečnosti s općom koncepcijom kojom se služe kao obrascem. Oni ne samo da nisu svjesni ovog neslaganja, već bi se moglo reći da na njemu ostvaruju uspjeh i duguju svoja najbolja sagledavanja upravo pretpostavkama koja ta sagledavanja opovrgavaju.[36]

---

[34] *Jelska škola* jedna je od škola angloameričke dekonstrukcije, osnovana na sveučilištu Yale, po kojemu je i dobila ime. Uz de Mana u tu školu možemo uvrstiti i Hillisa Millera, GeoffreyaHartmana, a donekle i HaroldaBlooma. Svi su oni nastojali pokazati kako književni jezik sam potkopava svoja značenja. Također, pripadnici ove škole smatraju kako književnost ne mora dekonstruirati kritičar, nego je moguće pokazati da ona sama sebe dekonstruira, da je, štoviše, upravo u tome njezina bit. Tekstovne višeznačnosti jelskih kritičara razlikuju se od pjesničkih ambivalencija *nove kritike*. Čitanje za jelsku školu nije pitanje stapanja dvaju različitih, ali određenih značenja u jedno, kao što je to bilo za novokritičare. Čitanje je zapravo neprestano hvatanje čitatelja u letu između dvaju značenja koja ne možemo ni pomiriti ni odbaciti. Stoga je književna kritika ironična, zbunjujući izlet u unutrašnju prazninu teksta, izlet kojim razotkrivamo iluzornost značenja i nemogućnost istine.

[35] Taj je esej kod nas dostupan u knjizi: De Man, Paul. 1975. *Problemi moderne kritike* [prev. Gordana B. Todorović, Branko Jelić]. Beograd: Nolit, str. 269-213.

[36] Paul de Man, *Problemi moderne kritike* (Beograd: Nolit, 1975.), str. 33.

Iz navedenoga odlomka vidljivo je to kako de Man smatra da svi kritičari (pa i on među njima) čine **pogreške** prilikom čitanja tekstova, a što nije "krivnja" ni kritičara ni autora teksta, nego je to karakteristika samog književnog jezika.

Bilo bi dobro još se nešto više zadržati na de Manovom kritičkom čitanju Derridaovog čitanja Rousseaua. Kako to Vanja Radaković uočava, Derrida Rousseaua, kao i svakog logocentričnog i fonocentričnog filozofa i književnika, "čita" s obzirom na već spomenute binarne suprotnosti. U ovom slučaju, kod Rousseau nam je značajna **suprotnost između prirode i kulture**. Derrida u svom kritičkom čitanju Rousseaua navodi kako samo "izjavljuje ono što Rousseau želi reći", dok Rousseau u svojim tekstovima "opisuje i kazuje ono što ne želi reći." (Radaković, 2011: 374) Rousseau u svojim tekstovima ne želi reći kako je **kultura** (u skladu s binarnim opozicijama) **negacija prirode**, iako se to iz njegovih tekstova može iščitati, kako navodi Derrida. Ono što Derrida misli da je Rousseau htio ovime reći je da je **kultura** zapravo **drugo** od **prirode**, odnosno **dopuna** ili ***suplement*** prirode. Kao što se može vidjeti, pojam *suplement,* kojeg u dekonstrukciju uvodi upravo Derrida, prisutan je već i kod Rousseau u značenju u kakvom ga i Derrida danas koristi, a to je značenje ***dopune, nadomjeska, dodatka nečemu***. Za Rousseaua priroda je "potpuna potpunost" i svaka njezina dopuna zapravo je samo višak. Rousseau kulturu definira kao "negaciju pozitivnog stanja prirode", isto kao što i pismo definira kao "destrukciju i bolest govora", a što je sve u skladu s logocentrizmom i fonocentrizmom filozofske misli i cjelokupne naše povijesti. JonathanCuller tako uočava: "Ova podjela Rousseauova teksta na ono što Rousseau namjerava i ono što ne namjerava dakako da je varka čitanja. De Man bi to nazvao primjerom pogrešna čitanja što ga tekst unaprijed oslikava." (Culler, 1991: 186, 187)

Nadalje, za Rousseaua je pismo destrukcija i bolest govora, isto kao što je jezik suplementaran, odnosno služi kao "sistem prijenosa metafora, premještanja, zamjena i dopunjavanja" jer je to jedini način da subjekt pomoću jezika iznese neke svoje teze, postavke, misli, ideje o sebi, prirodi ili svijetu koji ga okružuje. Derrida smatra da je Rousseau *slijep* ako misli jezik tumačiti kao suplement, kao dopunu tekstu, kojom tekst izražava svoju retoričnost ili metaforičnost. De Man navodi suprotno – da je u ovom slučaju *slijep*Derrida budući da ne shvaća što je važno u čitanju Rousseaovih djela. Novica Milić (1998: 48) u knjizi o dekonstrukciji pod nazivom *ABC dekonstrukcije*navodi kako je Derrida bio slijep zbog toga što nije uočio da se kritika o sljepilu zapravo više tiče Rousseauovih tumača, "čitave jedne tradicije čitanja i interpretiranja Rousseaua, koja je zbilja bila slijepa za metaforičnost Rousseauovih teza". Ti Rousseauovi tumači nisu uzimali u obzir da su to ne samo teze filozofskog, diskursivnog i doslovnog tipa o jeziku ili svijetu, nego da su to i tvrdnje koje je Rousseau donio i u prenesenom smislu. "Derridino čitanje Rousseaua je

tako više čitanje samih načela i mogućnosti čitanja Rousseaua od strane Rousseauovih kvalificiranih čitatelja, kritičara i tumača." (Milić, 1998: 49)

Sam de Man u eseju *Retorika zasljepljenosti* progovara o sljepilu brojnih Rousseauovih tumača:

> Na čudan način svim ovim kritičarima kao da je dosuđeno da kažu nešto što je sasvim različito od onoga što su namjeravali. Njihovo kritičko gledište (...) doživjelo je poraz od samih njihovih rezultata. Iz toga proizlazi penetrirajuće, ali teško shvatljivo sagledavanje (*insight*) prirode književnog jezika. Pri tome izgleda da se ovo sagledavanje moglo ostvariti samo zato što su kritičari bili žrtve te čudne zasljepljenosti (*blindness*): njihov jezik je mogao doći do izvjesnog sagledavanja samo zato što je njihova metoda izgubila iz vida percepciju tog sagledavanja.[37]

4.2.1. Pomno čitanje

Ovdje se dolazi i do pojma ***pomnog čitanja (closereading)*** kojeg je de Man u dekonstrukciji osobito razvio. Sam de Man kaže kako je zajedničko svim kritičkim čitanjima nekih tekstova ili književnih djela, kao što je ovdje bio slučaj s raznim čitanjima Rousseauovih djela, to da oni nadmašuju ***pomnost čitanja (closenessofreading)*** koja im se pri tome davala kao uzor. To ih je sve dovelo do toga da su pomnijim čitanjima kritičari takvih tekstova došli do zaključka da njihova pomna čitanja nisu ni približno bila dovoljno pomna. Za de Mana pomno čitanje zahtijeva pozornost prema onome što se čini pomoćnim ili se opire razumijevanju. Ili drugačije rečeno, ***pomno čitanje*** je za njega zapravo ***retoričko čitanje***. Takvo retoričko čitanje pozornost pridaje implikacijama ***figurativnosti***u tekstu, prvenstveno alegoriji, koja na taj način postaje biti jedno od najvažnijih sredstava dekonstrukcije.

De Man zapravo želi reći da su svi književni tekstovi samo **igra doslovnog i prenesenog značenja, igra retorike s logikom**, jer svaki književni tekst sam sebe razgrađuje, odnosno dekonstruira svoj identitet, svoju stabilnost, svoju jednosmislenost. Ta razgradnja "načelo je kojim on sebe izgrađuje kao književni tekst." (Milić, 1998: 50) Moglo bi se reći da na taj način de Man pomalo "nadograđuje" teoriju dekonstrukcije koju je započeo Derrida jer želi pokazati kako sada više nije samo važno ono rubno u tekstu, nego da i sama "unutrašnjost" teksta dekonstruira čitav tekst koji je zaslijepljen svojom retoričnošću koja ga i čini tekstom.

Novica Milić to objašnjava na sljedeći način:

> Tekst uzima u obzir svoj način pisanja, a u isto vrijeme utvrđuje nužnost da taj račun polaže na posredan, figurativan način za koji zna da će se pogrešno razumjeti. Polažući račun o retoričnosti svog modusa, tekst također postulira nužnost svog pogrešnog čitanja (*misreading*). Slobodni smo nazvati "književnim" svaki tekst koji implicitno ili eksplicitno

[37] Paul de Man, *Problemi moderne kritike* (Beograd: Nolit, 1975.), str. 173.

> naznačuje vlastiti retorički modus i prefigurira vlastito pogrešno razumijevanje kao *korelativ vlastite retoričke prirode*. (Milić, 1998: 50)

Korelativ retoričke prirode jezika o kojoj Milić govori u prethodnom odlomku može se poistovjetiti sa **"sljepilom" jezika** o kojem de Man govori. On zapravo želi reći kako su svi književni tekstovi ujedno i kritike koje su zaslijepljene pa kritičar nastoji "razložiti" tu zasljepljenost teksta. Tumačenje ili interpretacija **kritika** je nekog teksta, isto kao što i sam tekst kritizira tumačenje kada kaže kako je ono bezgranično pogrešno. Ovime de Man i zaključuje svoj esej *Retorika zasljepljenosti*kada kaže:

> Pošto tumačenje ne predstavlja ništa drugo do mogućnost da se pogriješi, tvrdeći da je određen stupanj zasljepljenosti jedna od specifičnosti čitave književnosti, mi također još jednom potvrđujemo apsolutnu zavisnost tumačenja od teksta i teksta od tumačenja.[38]

JonathanCuller navodi kako *pogrešno čitanje* zapravo "zadržava trag istine zato što pažnje vrijedna čitanja uključuju zahtjeve za istinom i zato što interpretaciju strukturira pokušaj da se uhvati ono što su druga čitanja propustila i pogrešno shvatila." (Culler, 1991: 153) Budući da nijedno čitanje ne može izmaknuti korekciji, dolazi se ponovno do zaključka kako su **sva čitanja pogrešna.** Ili da se nadopuni i još više zakomplicira ova tvrdnja: **pogrešna čitanja su pogreške u tekstu koje nisu primijećene.**

4.2.2. De Manova alegorija kao kritika tumačenja

Ono što još preostaje reći o de Manu i njegovim alegorijama čitanja, tiče se zapravo njegovog poimanja odnosa između alegorije i simbola. To će se možda najbolje razumjeti na primjeru Rousseauovog romana *Julija ili Nova Heloiza*kojeg je de Man pomno pokušao objasniti u drugom važnom eseju pod naslovom *Retorika temporalnosti*[39].

Paul de Man je svoju književnu kritiku izgradio na pretpostavci da su predstavnici ***nove kritike*(*New Criticism)*[40]nekritički** prihvaćali ideje romantičke estetike i njima pripisali status nečega **odobravajućeg, vječnog i prirodnog.** Oni su romantičku estetiku, možda u duhu Coleridgeova nasljeđa, zamijenili za *organsku kružnost prirodnih procesa*, umjesto da su ju

---

[38]Paul de Man, *Problemi moderne kritike* (Beograd: Nolit, 1975.), str. 213.

[39]Taj je esej kod nas dostupan u knjizi:De Man, Paul. 1975. *Problemi moderne kritike* [prev. Gordana B. Todorović, Branko Jelić]. Beograd: Nolit, str. 214-284.

[40]Nova kritika(engl. *New Criticism*) naziv je za skup ideja što ih je između 1920-ih i 1950-ih zastupala nekolicina engleskih i američkih književnih teoretičara. Kanonizaciju je doživio u Ransomovoj knjizi *Nova kritika* (1941.), a od 1950-ih proširio je utjecaj i uhvatio korijena u američkom akademskom sustavu. Novokritičari nastoje pomnjivo odvojiti proučavanje književne umjetnine i od autorske namjere i morala, ali i od kritičarskih osjećaja, ideologije ili sudova. U središtu je njihove pozornosti lirska pjesma kao autonomna cjelina koja skladno pomiruje proturječne značenjske težnje, dvosmislenosti i napetosti. Zadaća je kritičara strpljivo rekonstruirati taj proces pomirenja napetosti između dijelova i cjeline mjesto da ga parafrazom svede na neku jednoznačnu ideju. Nova kritika zagovara tehniku tzv. *pomnog čitanja* kojemu neće izmaknuti obrati, neskladi, ironije i paradoksi jer je bit lirike upravo u "drami zavađenih značenja", odnosno u "alternativnim reakcijama na isti segment jezika". Koncentracija novokritičara na tekst, međutim, podrazumijeva isključivanje društvenog, ideološkog i povijesnoga konteksta, što je, uz zanemarivanje drame i proze, dalo povoda mnogobrojnim kritikama.

razumjeli kao ***hermeneutičku kružnost interpretacije***. S time su također nekritički usvojili opozicijski označen odnos između simbola i alegorije. De Man je doveo u pitanje utemeljenost takvog odnosa, a poimanje književnosti kao ***živog organizma*** proglasio je potpunom iluzijom. O tome govori upravo u knjizi*BlindnessandInsight* iz 1983. godine, posebice u eseju *Retorika temporalnosti*, koji je prvi put objavljen 1969. godine, a kasnije u dopunjenom izdanju 1983. godine. De Manove kritičke riječi, koje su odmah postale jedno od najistaknutijih referenci među književno-kritičkim raspravama svoga vremena, danas je moguće čitati kao jedan od prvih pokušaja **potkopavanja (rušenja) uspostavljene slike romantične poezije**, koji bi internalizirao odnos između znaka i referenta, razuma i prirode, subjekta i svijeta, odnosno objekta. U njima de Mannudi svojevrstan pregled problematike odnosa između simboličnog i alegoričnog načina izražavanja. Sam de Man na početku spomenutog eseja navodi:

> Razvitak kritike u posljednje vrijeme otkriva mogućnosti retorike koja više ne bi bila normativna ili deskriptivna, nego bi manje-više otvoreno pokretala pitanje intencionalnosti retoričkih figura. Takva nastojanja su prešutno prisutna u mnogim djelima u kojima riječi *mimesis, metafora, alegorija* ili *ironija* igraju istaknutu ulogu. Jedna od glavnih teškoća koja još uvijek sputava ova ispitivanja potiče od povezivanja retoričkih termina s vrijednosnim sudovima koji zamagljuju razlike i skrivaju prave strukture. U mnogim slučajevima njihova upotreba rukovodi se pretpostavkama koje potiču još iz perioda romantizma.[41]

Iz navedenoga odlomka može se pročitati o proturječnostima u romantičnoj estetici, na koje upozorava de Man, a koja su se prvi put pojavila kada su Goethe i Coleridge artikulirali razliku između simbola i alegorije. De Manu se tako čini da je potrebno pronaći razlikovanje između simbola i alegorije koje je prije svega utemeljeno. De Man se u ovom eseju kritički odnosi, osim prema Goetheu, Coleridgeu i ostalim romantičarima, i prema Gadameru koji simbol vrednuje na račun alegorije, a što je u vezi s razvitkom estetike koja odbacuje razliku između doživljaja i njegove interpretacije. Prema Gadameru (i romantičarima) pjesnički jezik sposoban je "prijeći" ovu razliku te na taj način transformirati čitavo individualno iskustvo u sveopću istinu. Ili drugačije rečeno, subjektivnost je jedino sačuvana onda kada je prenijeta u jezik: "tada se svijet ne sagledava više kao konfiguracija entiteta koji označavaju pluralitet određenih značenja, već kao konfiguracija simbola koji konačno vode ka jednom totalnom, jedinom i univerzalnom značenju."[42] De Man smatra da je pozivanje na beskonačnost jednog totaliteta i univerzalnoga značenja glavni argument privlačnosti simbola nad alegorijom u razdoblju romantizma. Budući da je simbol neograničeno sugestivan zbog neodređenosti svog značenja, a alegorija se iscrpljuje čim joj se shvati značenje, stoga i ne čudi činjenica zašto je alegorija shvaćena kao dogmatska i racionalna, a simbol zasnovan

[41] Paul de Man, *Problemi moderne kritike* (Beograd: Nolit, 1975.), str. 236-237.

[42] Paul de Man, *Problemi moderne kritike* (Beograd: Nolit, 1975.), str. 237.

na jedinstvu osjetilnosti. De Man također naglašava kako: "nadmoćnost simbola koncipirana kao izraz jedinstva između interpretacijske i semantičke funkcije jezika postaje kliše u osnovi književnog ukusa, književne kritike i književne teorije."[43] De Man u ovom eseju simbol opisuje kao mistifikaciju, a alegoriju povezuje s autentičnim razumijevanjem jezika i vremenitosti, a čime je zapravo otpočeo obrat koji je sada alegoriju učinio prvim načinom označivanja, a simbol jednim problematičnim slučajem. O tome već svjedoči i jedan od poznatih romantičara, FriedrichSchlegel koji negdje između 1800. i 1832. godine izjavljuje kako je *sva ljepota alegorija jer se alegorijom neizrecivo iskazuje*.

Nadalje, de Man uočava kako je Coleridgeovo, Wordsworthovo ili pak Goetheovo poimanje "organskoga" jedinstva lirskog subjekta i prirode izvedeno iz "gibanja u prirodi", a ne iz "gibanja unutar lirskog subjekta." Tako je moguće u njihovim djelima otkriti mjesta pomoću kojih je moguće zaključiti da pjesnik odnos između subjekta i objekta, pojedinca i prirode vidi u vremenskom smislu. Drugačije rečeno, ti romantični pisci, zajedno sa svojim modernim interpretatorima (tu se prije svega misli na predstavnike *nove kritike*), uhvatili su se u koštac s **vremenskom prolaznošću pojedinca nasuprot vječne prirode**, i otud njihov **proturječni** stav. S jedne strane oni su, uslijed svoje "organske“ koncepcije jezika primorani priznati apsolutnu prednost prirode, a s druge strane oni inzistiraju na ništa manjoj apsolutnoj prednosti pojedinca nad prirodom. Ovo posljednje odražava stajalište kako u romantičnoj književnosti svako opisivanje prirode izvire iz **želje** kako bi se mogla izraziti subjektivna raspoloženja ili emocije. Zato su ti opisi napisani kao poruke o čovjekovim osjećajima ili kao projekcije čovjekove duše u izvanjskom svijetu. U djelima brojnih romantičara priroda je predstavljena kao **beskonačnost u kretanju**, dok je poezija s druge strane poimana kao entitet, koju omogućuje vremenska sudbina, odnosno **promjenljivost u vremenu.** Za Coleridgea simbol ima strukturu ***sinegdohe*** jer je on uvijek dio cjeline koju predstavlja. Za njega je simbol proizvod organskoga rasta forme, dok je alegorija jedna mehanička, apstraktna forma koja predstavlja "pravu sablast bez oblika i suštine". Međutim, već ovdje na vidjelo dolaze brojne proturječnosti i ambivalencije, kako između simbola i alegorije, tako i između subjekta i prirode, koje prema de Manu, nisu uočili teoretičari *nove kritike*.

Najbolji primjer za sve ovo navedeno nalazimo upravo u Rousseauovom romanu *Julija ili Nova Heloiza.*Rousseauov roman, pisan u obliku pisama, bio bi primjeren, povijesno gledano, kao bogat izvor simboličnog načina izražavanja. U tom romanu, prema de Manu, uočljiva su dva odnosa između subjekta i objekta. U prvom je unutrašnje stanje subjekta izraženo pomoću slikovitog opisa

[43]Isto, str. 239.

prirodnog okruženja, usred kojega se subjekt izravno nalazi, a to je posljedica djelovanja simboličke sinteze, dok je u drugom primjeru subjekt onaj koji zahtijeva da ima vlast nad prirodom. De Man ima tu u vidu događaj, smješten u Julijinom vrtu, koji najkompleksnije utjelovljuje romantičko poimanje prirode. Taj vrt, de Man ne vidi kao simbol Julijinih vrlina i osjećaja, nego kao evokaciju tradicionalnog alegoričnog toposa srednjovjekovnih ljubavnih vrtova. To najbolje dokazuju Rousseauove aluzije na srednjovjekovno alegorično djelo *Roman o ruži*, za koje se zna da je u Rousseauovo vrijeme bilo vrlo čitano. To samo govori da se alegorični postupci Rousseauovog romana temelje na **intertekstualnim odnosima,** sličnim onima koje prepoznajemo i u postmodernim romanima. Prema de Manu osnovni konflikt u *Novoj Heloizi* je moguće odrediti kao **kontrast između simboličkog i alegoričkog načina izražavanja** koji se razrješava u kontroliranim i jasno prokazanim vrijednostima povezanim s kultom trenutka. Priča, ako slijedimo de Manovo čitanje, teče tako da alegorična tekstualna strategija prevladava nad simboličnom.

Svi romantični pisci zapravo su nesvjesno pisali o tome kako je subjekt izgubljen u vremenu u kojem se nalazi te traži utočište u svijetu prirode s kojom u stvarnosti nema zapravo ničega zajedničkoga. Upravo je to de Man uočio, koji u tome vidi etički stav, odnosno nemistificiranu spoznaju o **nepovezanosti čovjeka i prirode**. Takvo distanciranje subjekta od prirode zapravo je **ironija**, odnosno **"ironija ironije"** koju je de Man definirao kao drugu stranu jednog temeljnog vremenskog iskustva, koje konstituira alegorija.

Jezik je, prema de Manu "oruđe" koje oblikuje različita iskustva, istovremeno je entitet među drugim entitetima, koji razlikuje subjekt od prirode. Pokušati zamisliti jedan jezik kao izraz istovremeno i simboličkog i alegoričkog načina izražavanja bio bi neuspjeh jer je u svijetu simbola njihov odnos zasnovan na simultanosti u kojoj je vrijeme shvaćeno tek kao jedna slučajna instanca, dok je u alegoriji **vrijeme prvobitna konstitutivna kategorija.** Zato jezik, prema de Manu, ne može stvarno izliječiti **prazninu** između subjekta i svijeta koji ga okružuje, između čovjeka i prirode.

Stoga, simbolične tekstualne strategije koje su očarale većinu interpretatora u 19. i 20. stoljeću u svojim kategorijama skrivaju tu nesposobnost te stvaraju iluziju skladnosti između subjekta i svijeta. Alegorične tekstualne strategije to tematiziraju i primjerenije ukazuju na problematičnost svake interpretacije i svakog tumačenja. Zbog određenog raskoraka između subjekta i svijeta, de Man sada počinje sumnjati i u ustaljene pojmove romantičke estetike kao što su *izvornost, subjektivnost, genij* i slično.

Na taj način de Man postavlja novo svjetlo u odnosu između razuma i svijeta jer je alegorija, po njegovom mišljenju prije svega **kritika tumačenja** koja stalno podsjeća na nestabilnost književnog jezika, ali i kritika totalizirajućih načina interpretacije, kakva su nam se pokušala nametnuti u cjelokupnoj zapadnoj umjetnosti i filozofiji. Ipak, treba naglasiti kako alegorija nije zamišljena kao jedan od oblika jezika nego kao **temeljna mogućnost jezičnog izraza**, koja omogućava jeziku da govori o sebi dok govori o nečem drugome.

ZAKLJUČAK

Baveći se književnoteorijskim pristupom pri istraživanju teme ovoga rada, moglo bi se zaključiti kako je odnos alegorije i brojnih postmodernih teorija, među kojima se svakako ističe dekonstrukcija, veoma kompliciran. Ipak, istražujući odnos između alegorije i dekonstrukcije, dosta se toga saznalo o ljepoti i retoričnosti jezika te o tome da su neke davno zacrtane „istine“ i vrijednosti samo zablude i pogreške. Te pogreške i zablude tiču se konačnog značenja kojeg neko djelo, tekst ili teorija sadrže, a koje je zapravo samo posljedica brojnih logocentričnih učenja prema kojima je moguće spoznati konačnu istinu i značenje svega. Upravo je to jedna od važnijih zadaća alegorije i dekonstrukcije, kao specifičnih strategija koje u svakom tekstu, svakom djelu ili teoriji, potajno uređuju odnose i nastoje pokazati da konačne istine, značenja ili cjeline ne postoje. Alegorija i dekonstrukcija sada nastoje ukazati na ono *rubno, odsutno, metaforično, drugo, različito, prešućeno, posebno, isključeno* kao ono što je jednako vrijedno onom *središnjem, prisutnom, općem ili doslovnom*. Alegorija i dekonstrukcija zapravo žele pokazati kako postojanje takvih i sličnih binarnih suprotnosti samo zamagljuje kreativnost svakog pojedinca i čini ga slijepim za otkrivanjem toliko toga različitog u svijetu oko sebe.

Kao specifične strategije u svakom tekstu, alegorija i dekonstrukcija često se oslanjaju na jezik, točnije na njegovu retoričnost. Stoga i ne čudi izjava jednog od poznatih filozofa i utemeljitelja dekonstrukcije, JacquesaDerridae, kako dekonstrukcija nije ni teorija, ni pravac, ni književna kritika, ni filozofija nego tek tekstualna strategija koja se poigrava u beskonačnoj slobodnoj igri jezika i značenja. Dekonstrukcija dovodeći u pitanje brojna logocentrična učenja i mišljenja, dovodi u pitanje i samu narav jezičnog znaka koju je definirao poznati Ferdinand de Saussure. Možda bi točnije bilo reći da dekonstrukcija ne dovodi u pitanje temeljna učenja i istine nego nastoji rekonstruirati i reinterpretirati tolike pogreške i zablude ne samo u jeziku i književnoj

teoriji, nego i u društvu, kulturi, umjetnosti i svijetu. Te pogreške i zablude dio su svakoga od nas i svi ih činimo, a ono što su Derrida i Paul de Man kao najpoznatiji predstavnici dekonstrukcije nastojali pokazati je to da su sva naša čitanja i razumijevanja skup pogrešaka koje se uvijek iznova ponavljaju. Dekonstrukcija zapravo funkcionira kao nekakva slobodna igra asocijacija, koja se često služi književnim djelima da bi ukazala kako su ona nastala na osnovi drugih i prijašnjih književnih djela. Na taj se način može govoriti i o nepreglednom prostoru intertekstualnosti u kojem alegorija sada dostiže svoju renesansu i uspon.

Dugo je vremena alegorija imala negativan status odbačene i loše stilske figure, što je posebice bilo izraženo u razdoblju romantizma. Brojni romantičari, filozofi i pisci nastojali su u svojim djelima i kritikama obezvrijeđivati alegoriju na račun simbola, naglašavajući kako jedino simbol može doseći one nepregledne prostore pjesničkog iskustva i ukazati na apsolutnost pjesničkog genija. Stoga alegoriji, kao jednoj zatvorenoj i teško shvatljivoj figuri, nema mjesta u umjetnosti budući da ona ograničava pjesnike. Njezin puni uspon događa se u drugoj polovici 20. stoljeća kada Walter Benjamin svijetu daje svojevrsnu filozofiju i teoriju alegorije, naglašavaju kako jedino alegorija može umjetnost, kulturu i čovjeka izvući iz svijeta ruševina i dati mu nekakav smisao. Njegovu teoriju nastojao je proširiti i ustanoviti Paul de Man koji svojim alegorijskim čitanjima brojnih književnika, teoretičara i kritičara nastoji ukazati na pogreške koje svi oni nenamjerno ili namjerno čine.

Stoga, možda je zaključno samo jedno sigurno – alegorija kao stilska figura, kao tekstualna strategija i konačno kao čitanje teksta, ostaje kao trajna mogućnost susreta s tekstom, bez konačnoga odgovora o njegovu značenju.

LITERATURA:

Popis teorijske i citirane literature:

1. Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

2. Benjamin, Walter. 2008. *Novi anđeo* [prev. Snješka Knežević]. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

3. Benjamin, Walter. 1989. *Porijeklo njemačke žalobne igre* [prev. Javorka Finci-Pocrnja]. Sarajevo: "Veselin Masleša", Biblioteka *Logos.*

4. Benjamin, Walter. 1986. *Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti*. *Suvremene književne teorije* [ur. Miroslav Beker]. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, SNL, str. 331-353.

5. Biti, Vladimir. 1997. P*ojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

6. Brnčić, Jadranka. 2012. *Svijet teksta: Uvod u Ricoeurovu hermeneutiku.* Zagreb: Naklada Breza.

7. Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. 2007. *Rječnik simbola*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

8. Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma*. [prev. Sanja Čerlek]. Zagreb: Globus.

9. De Man, Paul. 1975. *Problemi moderne kritike* [prev. Gordana B. Todorović, Branko Jelić]. Beograd: Nolit.

10. Eagleton, Terry. 1987. *Književna teorija* [prev. Mia Pervan-Plavec]. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, SNL.

11. Freud, Sigmund. 2000. *Uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari Grad.

12. Gadamer, HansGeorg. 1978. *Istina i metoda: Osnove filozofske hermeneutike.* [prev. Slobodan Novakov]. Sarajevo: IP "Veselin Masleša".

13. Grmača, Dolores. 2015. *Nevolje s tijelom: Alegorije putovanja od Bunića do Baraković́a*. Zagreb: Matica hrvatska.

14. Nöth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. [prev. Ante Stamać]. Zagreb: Naklada Ceres.

15. Pšihistal, Ružica. 2014. *Uvod u alegoriju: Aliudverbis, aliudsensu. Anafora* – časopis za znanost o književnosti. Vol.I. No.1., str. 95-117.

16. Robinson, Dave, 2001. *Nietzsche i postmodernizam*. [prev. Dinko Telećan]. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

17. Sim, Stuart. 2001. *Derrida i kraj povijesti* [prev. Neven Dužanec]. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

18. Solar, Milivoj. 2007. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska.

19. Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnog nazivlja*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

20. Stamać, Ante. 1995. *Naziv alegorija: Enciklopedijske natuknice o pridruženim pojmovima*. *Tropi i figure* [ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 253-258.

21. Zlatar, Andrea. 1995. *Alegorija: figura, tumačenje, vrst*a. *Tropi i figure* [ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 261-277.

Internetski izvori:

1. KernevŠtrajn, Jelka. 2009. *Renesandsa alegorije:Alegorija, simbol, fragment.* Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.
https://books.google.hr/books?id=FkmHSFNMCkgC&pg=PA194&lpg=PA194&dq=jelka+kernev+%C5%A1trajn&source=bl&ots=vVjzmRGSR_&sig=Yi6SpMEburSc2g2SuWsZcN2cCGw&hl=hr&sa=X&sqi=2&ved=0CFsQ6AEwCWoVChMIqYyD7NeVyQIVx_wOCh1uSAvP#v=onepage&q=jelka%20kernev%20%C5%A1trajn&f=false (16. 11. 2015.)

2. Milić, Novica. 1998. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
http://lik.fmk.rs/pdf/nm/Novica_Milic-ABC_dekonstrukcije.pdf (16. 11. 2015.)

3. Radaković, Vanja. 2011. *Recepcija dekonstrukcije u američkoj teoriji književnosti*
(22. 7. 2012.)
http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=126449 (16. 11. 2015.)

ŽIVOTOPIS

Rođena sam 16. rujna 1991. godine u Općoj županijskoj bolnici u Požegi. Od 1998. godine pohađala sam Osnovnu školu fra Kaje Adžića u Pleternici. Već sam tada pokazivala veliki interes prema hrvatskom jeziku i književnosti općenito, provodeći većinu svoga vremena u knjižnicama i čitaonicama te čitajući i istraživajući brojnu literaturu. Svoja znanja i interese osobito sam pokazivala na školskim i županijskim natjecanjima iz hrvatskoga jezika te na školskim, županijskim i državnim natjecanjima iz povijesti gdje sam ostvarivala vrlo visoke uspjehe i diplome. Od 2006. godine učenica sam Opće gimnazije u Požegi koju uspješno završavam 2010. godine. Iste godine upisujem jednopredmetni studij *Hrvatskog jezika i književnosti* na Filozofskom fakultetu u Osijeku. Preddiplomski studij također uspješno završavam 2013. godine sa završnim radom iz područja dječje književnosti. Književnost je oduvijek bila područje hrvatskoga jezika kojim sam se osobito voljela baviti, stoga svoj diplomski studij završavam s radom iz područja teorije književnosti i retorike, a aktivno bavljenje tim područjem unutar struke planiram nastaviti i u budućem nastavničkom radu.