

ARHETIPOVI KNJIŽEVNOSTI



I. logar: veliko M

Svaki organizovan skup znanja se može postupno naučiti; i iskustvo pokazuje da ima nekog napredovanja i u učenju književnosti. Naša uvodna rečenica nas je već uvukla u semantičke poteškoće. Fizika je organizovan skup znanja o prirodi i student fizike govori da uči fiziku, ne da uči prirodu. Umetnost je, poput prirode, predmet sistematskog proučavanja i morala bi se razlikovati od samog proučavanja koje je kritika. To je ono zbog čega je nemoguće »učiti književnost«: o njoj se uči na investan način, ali ono što se uči je, prenosno, kritika književnosti. Slično tome, teškoće koje se često osećaju u »učenju književnosti« proizilaze iz činjenice da se to ne može činiti: kritika književnosti je sve što se može neposredno predavati. Tako, dok niko ne očekuje da se sama književnost ponaša kao nauka, sigurno nema razloga zašto kritika kao sistematsko i organizovano proučavanje ne bi trebalo da bude, bar delimično, nauka. Ne možda »čista« ili »egzaktna« nauka, no te fraze imaju svoje mesto u kosmologiji devetnaestog veka koja više nije sa nama. Kritika se bavi umetnošću i uspešno može da bude nešto poput same umetnosti, ali iz toga ne sledi da ona mora biti nesistematska. Ukoliko ona treba da bude u vezi i sa naukama, iz toga ne sledi da ona mora biti lišena čari kulture.

Sigurno je da kritika kakvu nalazimo u učenim časopisima i naučnim monografijama ima sve odlike nauke. Dokazna građa je naučno ispitana; prethodni izvori su korišćeni naučno; oblasti su istražene naučno; tekstovi su izdati naučno. Prozodija je u strukturi naučna; takva je i fonetika; takva filologija. I još pri izučavanju ove vrste kritičke nauke student postaje svestan centrifugalnog kretanja koje ga odvlači od književnosti. On nalazi da je književnost središnji odeljak »humanističkih oblasti«, podbočen s jedne strane istorijom a s druge filozofijom. Kritika se svrstava tako daleko jedino kao pod-oblast književnosti; i otuda student za sistematsku mentalnu organizaciju predmeta mora da se okrene konceptualnim okvirima istoričara zbog događaja i filozofa zbog ideja. Čak i bliže središtu smeštene kritičke nauke, kao tekstualno redigovanje, izgledaju kao deo »zaleđa« koje se povlači u istoriju ili neko neliterarno područje. Nameće se misao da pomoćne kritičke discipline mogu biti u odnosu sa centralnim proširenim obrascima sistematskog razumevanja koji još nisu ustanovljeni, no koji bi ih, da su ustanovljeni, zaštitili od toga da budu centrifugalne. Ako takvi obrasci postoje, onda bi kritika bila za umetnost ono što je filozofija za mudrost i istorija za akciju.

Najveći deo središnje oblasti kritike je sada, i besumnje će uvek biti, oblast komentara. Ali komentatori, za razliku od istraživača, imaju malo osećaja za to da se zadrže unutar neke vrste naučne discipline: oni su uglavnom zauzeti, rečima himne iz jevanđelja, prosvetljavanjem ugla u kojem se nalaze. Ako pokušamo da pružimo razumljivu ideju o tome šta je kritika, nalazimo sebe kako lutamo preko drhtavih baruština opštosti, razložnih izricanja vrednosnih sudova, misaonih komentara, raspravljavanja o istraživačkim delima, i preko drugih posledica postavljanja širokog vidokruga. No, ovaj deo kritičkog polja je tako pun pseudo-propozicija, zvučnih gluposti koje ne sadrže ni istinu a ni neistinu, da očitno postoje zato što kritika, poput prirode, pretpostavlja besplodan prostor praznom.

Izraz »pseudo-propozicija« bi mogao da nagovesti neku vrstu logičko-pozitivističkog stava sa moje strane. No, ja ne bih upoređivao značenjsku propoziciju sa činjeničnom; niti bih razmatrao treba li da ih, kao takve, smatramo podesnim za povezivanje izučavanja književnosti sa šizofreničnom dihotomijom između subjektivno-emocionalnih i objektivno-deskriptivnih aspekata značenja, jer smatram da se u cilju da bi se uopšte proizvelo neko književno značenje ova dihotomija mora zanemariti. Ja jedino kažem da principi pomoću kojih se može razlikovati jedna značenjska, od jedne besmislene tvrdnje, u kritici nisu jasno definisani. Naš prvi korak je, stoga, prepoznati je, i otarasiti se besmislene kritike: ona je govorenje o književnosti na takav način koji ne može pomoći da se izgradi sistematska struktura znanja. Nepouzdana vrednosni sudovi ne pripadaju kritici već istoriji ukusa i u najboljem slučaju odražavaju jedino socijalne i psihološke pritiske koji su podstakli njihovo puštanje u optičaj, svi sudovi u kojima vrednosti nisu zasnovane na književnom iskustvu, već su sentimentalni ili izvedeni iz religioznih ili političkih pređubeđenja, mogu se smatrati za proizvoljne. Sentimentalni sudovi su obično zasnovani bilo na nepostojećim kategorijama ili entitetima (»Šekspir je izučavao život, Milton knjige«), bilo na unutrašnjoj reakciji na piščevu ličnost. Književno ča-ču koje čini da se reputacija pesnika uzdiže i doživljava svoj kraj u imaginarnoj razmeni hartija od vrednosti je samo pseudo-kritika. Taj imućni investitor g. Eliot, posle propadanja Miliona na tržištu ga sada nanovo kupuje; Don je verovatno dosegao svoj vrhunac i počeo da opada u vrednosti; Tenison je možda u lakom podrhtavanju, ali Šelijeve akcije se još uvek drže. Ovakva vrsta stvari ne može biti deo bilo kakvog proučavanja, jer sistematsko proučavanje može samo da napreduje: ma kakve nedoumice, kolebanja, ili reakcije su jedino razgovor dokonog sveta.

Zatim srećemo ozbiljniju grupu kritičara koji kažu: u prvom planu kritike je uticaj književnosti na čitaoca. Zadržimo onda izučavanje književnosti da ostane centripetalno i zasnujmo proces izučavanja na strukturalnoj analizi samog književnog dela. Tekstura svakog velikog umetničkog dela je složena i problematična i u rasplitanje složenosti možemo da unosimo onoliko istorije ili filozofije koliko nam je volja, ukoliko predmet našeg izučavanja i dalje ostaje u njegovom središtu. Ukoliko ne ostaje, možemo to pripisati našoj bojazni da pišemo o književnosti koju smo zaboravili kako da čitamo.

Jedina slabost ovoga pristupa je u tome da je on prvenstveno začat kao antiteza centripetalnoj kritici ili kritici »zaleđa« i da nas uvodi u donekle nestvarnu dilemu, poput sukoba spoljašnjih i unutrašnjih odnosa u filozofiji. Antiteze se obično mogu rešiti ne pobijanjem jedne strane i izborom druge, ili vršenjem eklektičkih izbora među njima, već pokušajem da se zaobiđe antitetički put postavljanja problema. U redu je to da prvi napor kritičkog promišljanja treba da uzme oblik retoričke ili strukturalne analize umetničkog dela. Ali čist strukturalni pristup ima ista ograničenja u kritici koja su mu svojstvena i u biologiji. Sam po sebi, on je naprosto sačinjen od pažljivih se-

rija analiza zasnovanih na pukom postojanju književne strukture, bez razvijanja bilo kakvog tumačenja toga kako su strukture postale ono što jesu i šta su njihovi najbliži uzajamni odnosi. Strukturalna analiza donosi povratak retorike kritici, no nama je isto tako potreban i pokušaj da se izgradi nova poetika, izvan same retorike, koja može otkloniti puke komplikacije retoričkih termina u sterilnom žargonu. Ja tvrdim da je ono što u ovom času nedostaje književnoj kritici koordinacioni princip, centralna hipoteza koja će, poput teorije evolucije u biologiji, videti fenomene kako postupaju na izvestan način kao delovi celine. Takav princip bi pokušao, mada bi zadržao centripetalnu perspektivu strukturalne analize, da pruži iste izgleda i drugim vidovima kritike.

Prva postavka ove hipoteze je ista kao i kod bilo koje nauke: usvajanje potpune koherencije. Usvajanje se odnosi na nauku, ne na ono što ona uzima na sebe. Vera u poredak prirode je zaključak koji sledi iz razumljivosti prirodnih nauka; i da su prirodne nauke ikad potpuno razotkrile poredak prirode one bi po svojoj prilici iscrpile svoj predmet. Kritika, kao nauka, je potpuno shvatljiva; književnost kao predmet nauke je, koliko mi znamo, neiscrpan vrelo novih kritičkih otkrića i bila bi to čak i kad bi nova književna dela prestala da budu pisana. Ako je to tako, onda je potraga za graničnim principom u književnosti, u cilju da se obeshrabri razvoj kritike, pogrešna. Tvrdnja da kritičar ne treba da gleda u pesmu više od pesnika sme se pouzdano usvojiti da bi se postalo svestan davanja opšte forme onome što bi se moglo nazvati zabludom prerane teleologije. To odgovara tvrdnji da je prirodni fenomen onakav kakav jeste zato što ga je Proviđenje u svojoj neshvatljivoj mudrosti stvorilo takvog.

Jednostavna, kao što ova tvrdnja izgleda, ona je oduzela nauci mnogo vremena dok ova nije otkrila da je u stvari sasvim razumljiv skup saznanja. Dok nije izvršila ovo otkriće ona nije bila rođena kao zasebna nauka, već je ostajala embrion unutar tela nekog drugog subjekta. Rođenje fizike iz »prirodne filosofije« i sociologije iz filosofije morala« ilustruće taj proces. Isto tako je veoma blizu istini da su se moderne nauke razvijale u skladu sa svojom bliskošću matematičkim. Tako su fizika i matematika poprimile svoju modernu formu u renesansi, hemija u osamnaestom veku, biologija u devetnaestom, a socijalne nauke u dvadesetom veku. Ako je onda sistematska kritika razvijena u samo jednom danu, ta činjenica bar nije anahronizam.

Mi sada tragamo za klasifikirajućim principima koji leže u oblasti između dveju tačaka koje smo utvrdili. Prva od njih je uvodni pokušaj kritike, strukturalna analiza umetničkog dela. Druga je tvrdnja da postoji takav predmet kao kritika i da on obuhvata, ili bi mogao da obuhvati, potpuni smisao. Ostalo bismo mogli da izvučemo induktivno iz strukturalne analize, povezujući *data* koja smo sabrali i pokušavajući da sagledamo značajnije obrasce u njima. Ili bismo mogli da pođemo dalje deduktivno, uz konsekvence koje slede iz postavljanja zahteva za jedinstvom kritike. Jasno je, naravno, da ni jedan postupak neće delovati neograničeno, bez korekcija od strane onog drugog. Čista indukcija bi nas zavela u pogadanje na sreću; čista dedukcija bi vodila do krutih i više nego pojednostavljenih zaključaka u mišju rupu. Pokušajmo sada da učinimo nekoliko probnih koraka u oba pravca, započevajući sa induktivnim.

II

Jedinstvo umetničkog dela, osnova strukturalne analize, nije ostvareno jedino neprikosnovenom voljom umetnika, jer umetnik je samo njegov delatni prauzrok: ono poseduje formu i, shodno tome, formalni uzrok. Činjenica da je revizija moguća, da pesnik vrši izmene ne zato što mu se one više sviđaju već zato što one jesu bolje, znači da su pesme, kao i pesnici, rođene, a ne stvorene. Pesnikov zadatak je da porodi pesmu u što očuvanijem stanju i ukoliko je pesma živa ona je isto toliko željna da je on čita i vrišti za otkidanjem od njegovih ličnih uspomena i asocijacija, njegove žudnje za samoizražavanjem, i od svih ostalih pupčanih vrpca i cevčica za prehranjivanje njegovog ega. Kritičar preuzima tamo gde pesnik prestaje i kritika će teško šta učiniti bez neke vrste književne psihologije koja povezuje pesnika sa pesmom. Jedan deo toga može predstavljati psihološka studija pesnika, mada je ona korisna uglavnom u analiziranju pogrešaka u njegovom izrazu, stvari u njemu koje su još uvek vezane za njegovo delo. Mnogo je značajnija činjenica da svaki pesnik poseduje svoju ličnu mitologiju, svoju sopstvenu spektroskopiranu skupinu ili osobenu formaciju simbola, kojih je u najvećem broju potpuno nesvestan. U delima koja poseduju svoje sopstvene karaktere, kao što su drame i novele, ista psihološka analiza može biti razvijena na uzajamnom delovanju karaktera, mada bi naravno književna psihologija analizirala ponašanje takvih karaktera jedino u odnosu prema književnoj konvenciji.

Pred nama je još uvek problem formalnog uzroka pesme, problem duboko povezan sa pitanjem žanrova. Ne možemo reći mnogo o pitanju žanrova, jer kritika o njima ne zna mnogo. Mnogobrojni kritički pokušaji da se ponese sa takvim rečima kao što su »roman« ili »ep« su zanimljivi uglavnom kao pri-

meri psihologije govorkanja. Istina može ležati između dve koncepcije žanra, makar koliko da su one očigledno pogrešne i makar koliko da su ekstremno suprotne. Jedna je pseudo-platonska koncepcija žanrova kao postojećeg pre i nezavisno od kreacije, koja ih brka sa jednostavnim konvencijama forme kao što je sonet. Druga je pseudo-biološka koncepcija žanrova kao evoluirajućih vrsta, koja se obrće u veoma mnogo prikaza »razvoja«, u ovoj ili onoj formi.

Mi zatim istražujemo poreklo žanra i prvo se okrećemo ka socijalnim uslovima i kulturnim zahtevima koji su ih proizveli — drugim rečima, ka materijalnom uzroku umetničkog dela. To nas vodi u književnu istoriju koja se razlikuje od obične istorije u kojoj su njene sadržajne kategorije »gotičko«, »barokno«, »romansko« i slične kulturne kategorije od male koristi za običnog istoričara. Najveći deo književne istorije ne zahteva dalje od tih kategorija, pa tako čak znamo više o njima nego o većem delu vidova kritičke učevnosti. Istoričar razmatra književnost i filosofiju istorijsku; filosof razmatra istoriju i književnost filosofski; i takozvani pristup »istorije ideja« označava početak pokušaja da se istorija i filosofija razmatraju sa tačke gledišta autonomne kritike. No, mi još uvek osećamo da tu ima nečega što je ispušteno. Mi kažemo da svaki pesnik ima svoju sopstvenu formaciju slika. Ali kada tako mnogo pesnika koristi tako mnogo istih slika, sigurno je tu uključeno mnogo više kritičkih problema nego biografskih. Kao što pokazuje briljantni esej »Pobesneta poplava« g. Oda, važan simbol kao što je to more ne može ostati unutar poezije Šelija, Kitsa, ili Kolridža: on je namenjen tome da se širi preko mnogih pesnika u arhetipski simbol književnosti. I ako žanr ima istorijsko poreklo, zašto se dramski žanr javlja iz srednjovekovne religije na način tako očito sličan načinu na koji se javio iz grčke religije stolicima ranije? To je pre problem strukture nego problem porekla i navodi na pomisao da u istoj meri mogu postojati arhetipovi žanrova kao i arhetipovi slika.

Jasno je da kritika ne može biti sistematska a da u književnosti ne postoji kvalitet koji joj omogućava da takva bude, poredak reči koji odgovara poretku prirode u prirodnim naukama. Arhetip ne treba da bude jedino unificirajuća kategorija kritike, već sam po sebi deo totalne forme, a to nas odjednom dovodi do pitanja kakvu vrstu totalne forme može kritika da vidi u književnosti. Naš pregled kritičkih tehnika nas je odveo čak do književne istorije. Čitava književna istorija se kreće od primitivnog do izveštačenog i tu u trenu sagledavamo mogućnost posmatranja književnosti kao spleta relativno ograničene i jednostavne grupe formula koje se mogu proučavati u primitivnoj kulturi. Ako je tako, onda je potraga za arhetipovima jedan vid književne antropologije koja je u vezi sa načinom na koji je književnost uobičajena od strane pre-literarnih kategorija kao što su ritual, mit i narodna priča. Zatim shvatamo da odnos između ovih kategorija nije ni najmanje isključivo jedna od srodnosti, kao što ih nalazimo u najvećim klasicima — u stvari, ovde se čini da je opšta tendencija na strani velikih klasika, u ponovnom okretanju ka njima. Ovo se slaže sa osećanjem da mi imamo sve što smo imali: da proučavanje osrednjih umetničkih dela, makar koliko energično, ostaje besciljna i periferna forma kritičkog iskustva, s obzirom na temeljna remek-dela koja bi nas mogla dovesti do stepena na kojem bismo mogli videti ogroman broj nakupljenih obrazaca od važnosti. Ovde počinjemo da se čudimo ako ne možemo da sagledamo književnost, ne samo kao onu koja se zapliće u vremenu, već kao onu koja se rasprostire u pojmovnom conceptualnom prostoru od nekog nevidljivog središta.

To navedeno kretanje prema arhetipu je, tako reći, proces odmicanja od strukturalne analize, kao što se odmičemo od slike ako želimo da vidimo samu kompoziciju umesto rada četkom. U prednjem planu scene kopanja groba u »Hamletu« je, na primer, zamršena verbalna tekstura koja seže od igre reči do *danse macabre* Jorikovog monologa, koju proučavamo u štampanom tekstu. Jedan korak unazad i mi smo kod Vilson Najta i Speredzenove grupe kritičara slušajući spremnu kišu slika o korupciji i raspadu. I ovde smo, dok smisao mesta ove scene u čitavom komadu počinje da nam sviće u glavi, u mreži psiholoških odnosa koji su bili najvažniji Bredlijev interes. No, nakon svega, kažimo, zaboravili smo žanr: »Hamlet« je komad i to elizabetanski komad. Tako činimo sledeći korak unazad u Stolovu i Soovu grupu i vidimo scenu na uobičajeni način kao deo njenog dramskog konteksta. Još jedan korak i možemo sagledati arhetip scene; kao i herojeva *Liebostod* i prva jasna izjava ljubavi, njegova borba sa Laertom i zapečaćenje njegove sudbine, i neočekivano hlađenje njegove čudi koje obeležava prelaz ka završnoj sceni, tako i sve ostalo stiče svoj oblik oko skoka u grob koji je tako zgodno zjapio otvoren na pozornici i povratka iz njega.

Na svakom stepenu razvoja razumevanja ove scene mi zavisimo od izvesne vrste naučne organizacije. Prvo nam je potreban urednik da očisti tekst za nas, zatim retoričar ili filolog, zatim književni psiholog. Ne možemo proučavati žanr bez pomoći književnog istoričara društva, književnog filozofa i izučavaoca »istorije ideja«, a za arhetip nam je potreban književni antropolog. Ali sada kad imamo ustanovljen naš centralni kritički obrazac, čini se da sva ta interesovanja naginju ka književnoj kritici umesto što odstupaju od nje ka psihologiji, isto-

riji i ostalom. Sledstveno tome, književni antropolog koji traga za izvorom legende o Hamletu, od pre-šekspirovskih komada do anglosaksonskih i od anglosaksonskih do prirodnih mitova, ne odmiče se od Šekspira: on se samo sve više približava arhetipskoj formi koju je Šekspir nanovo stvorio. Drugostepeni rezultat naše nove perspektive je to da neslaganja među kritičarima i tvrdnje da je to i ništa drugo pravi kritički pristup pokazuju приметnu tendenciju iščekavanja u nestvarnost. Pogledajmo sada šta možemo izvući iz deduktivnog kraja.

III

Neke se umetnosti kreću u vremenu, poput muzike; druge su predstavljene u prostoru, poput slikarstva. U oba slučaja organizacioni princip je ponavljanje, koje se zove ritam kada je vremensko, a obrazac kada je prostorno. Tako govorimo o ritmu muzike i obrascu slikarstva; no, kasnije, da bismo pokazali nešto od naše sposobnosti za izvrtanje, možemo početi da govorimo o ritmu slikarstva i obrascu muzike. Drugim rečima, sve umetnosti se mogu pojmiti i vremenski i prostorno. Partitura muzičke kompozicije se može proučiti u jednom dah; slika se može videti kao trag zamršene igre oka. Izgleda da je književnost u središtu između muzike i slikarstva; njene reči oblikuju ritmove koji se približavaju muzičkoj sekvenci zvukova na jednoj od svojih granica, a obrazuju i obrasce koji se približavaju hijeroglifskoj ili pikturalnoj slici, na drugoj. Pokušaji da se približimo tim granicama što je više moguće čine glavno telo onoga što se naziva eksperimentalnim pisanjem. Ritam književnosti možemo nazvati pričom, a obrazac simultanim mentalnim obuhvatanjem verbalne strukture, značenjem i smislom. Mi čujemo ili slušamo priču, no kada obuhvatimo celovit piščev obrazac mi »vidimo« šta ona znači.

Književna kritika je čak mnogo više zapletena u predstavljačku obmanu nego kritika slikarstva. To je ono usled čega smo skloni da mislimo o priči kao o izlaganju događaja u i izvan »života«, i o značenju kao o odrazu neke spoljašnje »ideje«. Prikładno korišćena kao kritički termin, autorova priča je njegovo linearno kretanje; njeno značenje je integritet njene celokupne forme. Slično tome, slika nije samo naprosto verbalna replika spoljašnjeg objekta, već svako jedinstvo verbalne strukture izgleda kao deo totalnog obrasca ili ritma. Čak i pišući slova autor sriče svoje reči sa formom koja potiče iz njegove imažerije, mada bi one samo u posebnim slučajevima (kao što su aliteracije) iziskivale kritičku pažnju. Priča i značenje tako postaju, da se poslužimo muzičkim terminima, melodijski i harmonijski konteksti imažerije.

Ritam, ili povratno kretanje, je duboko zasnovan na prirodnom ciklusu, i sve u prirodi o čemu mislimo kao da poseduje izvesne analogije sa umetničkim delima, kao cvet ili ptičja pesma, izrasta iz temeljne sinhronizacije između organizma i ritmova njegove okoline, naročito iz sinhronizacije sa ritmom solarne godine. Kod životinja se neka izražavanja sinhronizacije, poput plesova parenja kod ptica, mogu nazvati ritualima. No, izgleda da su rituali u ljudskom životu neka vrsta hotimičnog pokušaja (otud magijski elementi u njima) da se ponovo osvoji izgubljena veza sa prirodnim ciklusom. Farmer mora da žanje žetvu u određeno doba godine, no, pošto je to nezavisno od njegove volje, žetva sama po sebi nije zapravo ritual. Ona je promišljen izraz želje da se sinhronizuju ljudske i prirodne energije u ono vreme kada se izvide žetelačke pesme, žetelačke žrtve i žetelački narodni običaji koje nazivamo ritualima. U ritualu, stoga, možemo naći poreklo priče, budući da je on vremenska sekvenca postupaka u kojima je svesno značenje, ili smisao, latentno: to može videti svaki posmatrač, ali to je najčešće skriveno od samih posmatrača. Tok rituala se odvija po čistoj priči koja je, ako uopšte postoji takva stvar, automatsko i nesvesno ponavljanje. Isto tako treba da zapazimo da je pravilna tendencija rituala da postane enciklopedijski. Sva značajna ponav-

ljanja u prirodi, dan, mesečeve mene, godišnja doba i solsticija, krize egzistencije od rođenja do smrti, imaju rituale povezane sa njima, i najveći broj najviših religija je opremljen konačnim i potpunim skupom rituala, što potvrđuje, ako možemo tako reći, savršen stepen potencijalno značajnih akcija u ljudskom životu.

Obrasci imažerije, s druge strane, ili fragmenti smisla, su proročkog porekla i izvedeni su iz epifanijskog momenta, bleska trenutnog razumevanja bez direktne veze sa vremenom, čiju je važnost naznačio Kasirer u delu »Jezik i mit«. S vremena na vreme ih srećemo u obliku poslovice, zagonetki, zapovesti i etioloških narodnih priča, u kojima već postoji značajan element narativnog. One su enciklopedijske i u tendenciji izgrađivanja totalne strukture smisla, ili doktrine, od slučajnih i iskustvenih fragmenata. I baš kao što bi čista priča bila nesvestan akt, tako bi čisti smisao bio nesaopštljivo stanje svesti, jer komunikacija počinje sastavljanjem priče.

Mit je središnja uobličavajuća snaga koja daje arhetipski smisao ritualu i arhetipsku priču proroštvu. Otud mit jeste arhetip, mada je podesno reći mit jedino kada se pod tim podrazumeva priča, i arhetip kada se govori o smislu. U solarnom ciklusu dana, ciklusu godišnjih doba i organskom ciklusu ljudskog života postoji jedinstven obrazac smisla iz kojeg mit sastavlja središnju priču oko figure koja je delom sunce, delom vegetativno bogatstvo, a delom bog ili arhetipsko ljudsko biće. Presudan značaj ovog mita je bio nametnut književnim kritičarima od strane Junga i Frejzera, no, nekoliko knjiga o njemu koje nam sada stoje na raspolaganju nisu uvek sistematične u svojim pristupima, radi čega pružam kao naknadu sledeću tabelu njegovih faza:

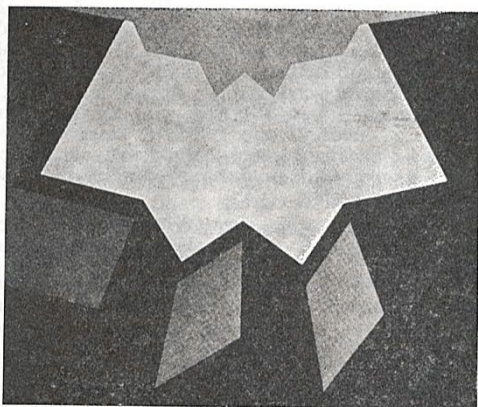
1. Zora, proleće i faza rođenja. Mitovi o rođenju heroja, o oživljavanju i uskrsnuću, o stvaranju (pošto su četiri faze ciklusa) i porazu sila tame, zime i smrti. Sporedni karakteri: otac i majka. Arhetip romanse i ponajviše ditiramske i rapsodijske poezije.

2. Zenit, leto i faza venčanja ili trijumfa. Mitovi o apoteozii, o svetom venčanju i o ulasku u raj. Sporedni karakteri: drug i nevesta. Arhetip komedije, pastorela i idile.

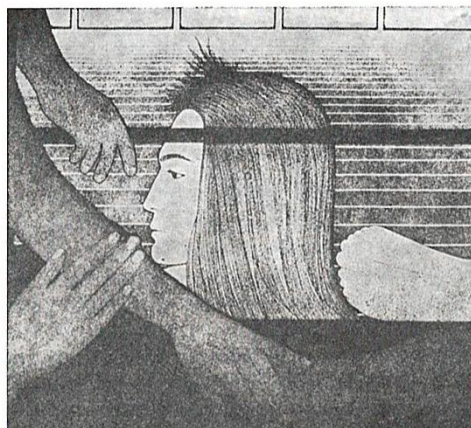
3. Zalazak sunca, jesen i faza smrti. Mitovi o padu, o umirućem bogu, o nasilnoj smrti i žrtvovanju i usamljenosti junaka. Sporedni karakteri: izdajica i zavodnica. Arhetip tragedije i elegije.

4. Tama, zima i faza raspadanja. Mitovi o trijumfu ovih snaga; mitovi o potopima i povratku haosa, o porazu heroja i Götterdämmerung mitovi. Sporedni karakteri: ljudožder i veštica. Arhetip satire (vidi, na primer, kraj »Dansijjade«).

Traganje heroja takođe stremi tome da asimiluje tajanstvene i slučajne verbalne strukture, što možemo videti kada posmatramo haos lokalnih legendi koji proističe iz proročkih epifanija koje se učvršćuju u narativnu mitologiju oblasnih bogova. U najvećem broju najviših religija to nanovo treba da postane isti centralni mit traganja koji se javlja iz rituala, kao što je mit o Mesiji postao narativna struktura jevrejske vere. Lokalna poplava može slučajno da začne narodno predanje, ali predešna priča o potopu će brzo pokazati da takve priče postaju primeri mita o propasti. Konačno, tendencije i mita i epifanije da postanu enciklopedijski su ostvarene u konačnom skupu mitova koji sačinjavaju posvećena sveta pisma religija. Ta posvećena sveta pisma su, sledstveno tome, prvi dokumenti koje književni kritičar mora da prouči da bi stekao širok uvid u svoj predmet. Pošto je razumeo njihovu strukturu, on zatim može da se spusti od arhetipova ka žanrovima i da vidi kako se drama javlja iz ritualne strane mita, a lirika iz epifanijske ili fragmentirane strane, dok se epika zasniva na središnjoj enciklopedijskoj strukturi. Neophodno je nekoliko reči opomene i ohrabrenja pre nego što književna kritika bude jasno obeležila svoje granice na



m. spalatin: silba VIII



t. stegovec: na ladi

ovim poljima. Deo je kritičkog posla pokazati kako su svi književni žanrovi izvedeni iz mita traganja, ali to izvođenje je logično umutar kritičke nauke: mit traganja će činiti prvi odeljak svih budućih kritičkih priručnika koji mogu biti napisani tako da budu zasnovani na dovoljno organizovanom kritičkom znanju da se nazovu »uvodima« i »kratkim pregledima«, i još uvek će biti u stanju da oživi u njihovim naslovima. Jedino kada pokušavamo da hronološki izložimo izvođenje tog porekla, mi nalazimo sebe kako ispisujemo pseudo-preistorijske fikcije i teorije o mitološkoj nagodbi. Još jednom da ponovimo; pošto su psihologija i antropologija mnogo razvijenije nauke, kritičar koji se bavi tom vrstom materijala primoran je da, neko vreme, izgleda kao diletant za te predmete. Ova dva stupnja kritike su veoma nerazvijeni u poređenju sa književnom istorijom i retorikom, što je samo razlog da docniji razvoj nauke bude sa njima u vezi. Ali čar koji »Zlatna grana« i Jungova knjiga o simbolima libida ima za književne kritičare ne zasniiva se na diletantizmu, već na činjenici da se te knjige prvenstveno proučavaju u književnoj kritici i da su veoma značajne.

U svakom slučaju, kritičar koji proučava principe književne forme ima potpuno različita interesovanja od psihologove zaokupljenosti stanjima uma i antropologove zaokupljenosti društvenim institucijama. Na primer: mentalni odgovor na priču je uglavnom pasivan; na smisao uglavnom aktivan. Iz te činjenice »Modeli kulture« Rut Benedikt razvijaju distinkciju između »apoloniziranih« kultura zasnovanih na pokornosti ritualu i »dionizijskih«, zasnovanih na napetom razlaganju proročke misli u epifaniji. Kritičar bi radije bio sklon tome da naznači kako popularna književnost, koja se žali na inerciju nenaučne misli, stavlja izrazit naglasak na narativne vrednosti, dok nepriradni pokušaj da se raskine veza između pesnika i njegove okoline dovodi do Remboa tipa *illumination*, Džojsovih usamljeničkih epifanija, Bodlerove koncepcije prirode kao vrela proroštava. Zatim, kako književnost, dok se razvija od primitivne do samosvesne, pokazuje postepeno skretanje pesnikove pažnje sa narativnih na značenjske vrednosti, i kako to skretanje pažnje biva osnova Šilerove distinkcije između naivne i sentimentalne poezije.

Odnos kritike prema religiji je, kada se obe bave istim dokumentima, mnogo složeniji. U kritici, kao i u istoriji, sveto je uvek tretirano kao ljudska tvorevina. Bog je za kritiku, bilo da ga ona nalazi u »Izgubljenom raj« ili u »Bibliji«, lice ljudske priče; i zato je kritičar sve epifanije objasnio, ne rasplitanjem prisutva boga ili đavola, već kao mentalne fenomene blisko združene po poreklu sa snovima. Kada je to jednom ustanovljeno, onda je neophodno reći da ništa u umetnosti ili u kritici ne primorava kritiku da zauzme stav običnog probuđenja svesti u odnosu prema snu ili bogu. Umetnost se više ne bavi stvarnim već razumljivim; i kritika, mada će ona možda biti prinuđena da poseduje neku teoriju razumevanja, neće moći nikada da se potvrdi u pokušaju razvijanja, a mnogo manje da uzme na sebe, bilo kakve teorije stvarnosti. To je neophodno razumeti pre nego što bude izveden naš sledeći i završni korak.

Identifikovali smo središnji mit književnosti, u njegovom narativnom aspektu, kao mit traganja. Ako sada želimo da vidimo taj središnji mit i kao obrazac značenja, moramo početi sa obradom nesvesnog tamo odakle potiče epifanija, drugim rečima, u snu. Ljudski ciklus buđenja i sanjanja blisko odgovara prirodnom ciklusu svetlosti i tame i možda se u toj vezi začimje čitav imaginativni život. Veza je u velikoj meri antiteza: na svetlosti dana je čovek zaista sila tame, plen frustracija i nemoci; u tami prirode se budi »libido«, ili pobeđničko, herojsko ja. Otud izgleda da umetnost, koju Platon naziva snom o probuđenom razumu, ima svoj krajnji uzrok u raščinjavanju anti-teze, sjedinjavanju sunca i heroja, ostvarenju sveta u kojem se unutrašnje žudnje i spoljašnje okolnosti podudaraju. To je, naravno, isti cilj koji ima i pokušaj da se usaglasе ljudske i prirodne sile u ritualu. Društvena funkcija umetnosti stoga izgleda blisko povezana sa sagledavanjem cilja dela u ljudskom životu. Tako u kategorijama smisla, centralni mit umetnosti mora biti vizija okončanja društvenog napora, bezazleni svet ispunjenih žudnji, slobodno ljudsko društvo. Kada je to jednom shvaćeno, biće lakše videti integralno mesto kritike među ostalim društvenim naukama u interpretiranju i sistematiziranju vizije umetnika. Ono je u tome da mi možemo da vidimo kako su religiozne koncepcije krajnjeg uzroka ljudskog upinjanja za kritiku relevantne u istoj meri kao i sve druge.

Važnost boga ili heroja u mitu leži u činjenici da su takva lica, koja su začeta u ljudskom obličju i još uvek imaju mnogo moći nad prirodom, postepeno izgradila viziju svoje sopstvene svemogućе zajednice izvan indiferentne prirode. To je ona zajednica u koju stupa heroj u svojoj apoteozu. Svet te apoteoze tako počinje da isplivava iz kružnog ciklusa traganja u kome su svi ciklusi vremenski. Otud, ako posmatramo mit traganja kao obrazac imagerije, mi vidimo herojevo traganje pre svega u uslovima njegovog ispunjenja. To nam pruža naš centralni obrazac arhetipskih slika, viziju nevinosti koja vidi svet u kategorijama sveopšte ljudske razumljivosti. Ona odgovara viziji ne-palag sveta, ili raja u religiji, i obično se temelji na njegovoj formi. Možemo je nazvati komičnom vizijom života, u kontrastu prema tragičnoj viziji, koja sagledava traganje jedino u formi njegovog određenog ciklusa.

Završićemo sa drugom tabelom sadržaja, u kojoj ćemo pokušati da prikazemo osnovni obrazac komične i tragične vizije. Jedan od suštinskih principa arhetipske kritike je taj da su posebne i univerzalne forme slike identične iz razloga koji bi za nas bili isuviše složeni u ovom času. Postupićemo u skladu sa opštim nacrtom igre *dvadeset pitanja*, ili, ako smo tome više skloni, *velikog lanca biča*:

1. U komičnoj viziji *ljudski svet* je zajednica, ili heroj koji predstavlja ispunjenje želje čitaoca. Arhetip slika skupa, sudelovanja, reda, drugarstva i ljubavi. U tragičnoj viziji ljudski svet je tiranija ili anarhija, ili zaseban i usamljen čovek, vođa sa svojim povratkom njegovim sledbenicima, razmetljivi džin romane, napušteni ili izdani heroj. Venčanje, ili neko ekvivalentno postignuće, pripada komičnoj viziji; prostitutka, veštica i drugi varijeteti Jungove »užasne majke« pripadaju tragičnoj. Sve božanske, herojske, andeoske ili druge nadljudske zajednice slede ljudski obrazac.

2. U komičnoj viziji *životinjski svet* je zajednica pripitomljenih životinja, obično stada ovaca, gaganjaca, ili jato plemenitih ptica, obično golubova. Arhetip pastoralnih slika. U tragičnoj viziji životinjski svet je viđen na nivou zveri i ptica grabljivica, kurjaka, kraguja, zmija, zmajeva i sličnog.

3. U komičnoj viziji *biljni svet* je bašta, gaj, ili park, ili drvo života, ruža, lotos. Arhetip arkadijskih slika, onakvih kao što su u Marvelovom zelenom svetu, ili u Šekspirovim šumskim komedijama. U tragičnoj viziji to je zlokobna šuma poput one u »Comusu« ili na početku »Pakla«, divlja pustara obrasla vresom, ili drvo smrti.

4. U komičnoj viziji *mineralni svet* je grad, građevina, ili hram, ili jedan kamen, obično sjajan dragi kamen: — u stvari čitave komične serije, naročito drvo, se mogu predstavljati kao svetleće, ili vatrene. Arhetip geometrijskih slika: »zvezdani svod« spada ovamo. U tragičnoj viziji mineralni svet je viđen na nivou pustinja, stenja i ruševina, ili kobnih geometrijskih slika kao što je krst.

5. U komičnoj viziji *neuošličeni svet* je reka, tradicionalno četvorostroka, koja je uticala na renesansnu sliku umerenog tela sa njegova četiri temperameta. U tragičnoj viziji ovaj svet obično postaje more, dok je narativni mit o smaku sveta tako često mit o potopu. Kombinacija mora i zveri daje nam levijatana i slična vodena čudovišta.

Dok se posmatra ova tabela, očito je da će prema njoj biti utemeljeno veliko mnoštvo različitih poetskih slika i formi. Jejtsovo »Jedrenje u Vizantiju«, da uzmemo nasumce odličan primer komične vizije, sadrži grad, drvo, pticu, skup mudraca, geometrijsko kružno kretanje i odricanje od cikličnog sveta. To je, naravno, samo opšti komični ili tragični kontekst koji određuje interpretaciju svakog simbola: to je očigledno naročito u slučaju relativno neutralnih arhetipova kao što je ostrvo, koje može biti i Prosperovo i Kirkino.

Naravno, naše tabele su ne samo elementarno, već većim delom, više nego pojednostavljene, baš kao što je naš induktivni pristup arhetipu bio naprosto preopširan. Stvari od značaja tu nisu u manjkavosti, bilo jednog, bilo drugog, postupka, uzetih samih po sebi, već činjenica da će se njih dva, negde i nekako, nesumnjivo sresti u središtu. A ako se sretnu, temeljni nacrt sistematskog i širokog razvoja kritike će biti ustanovljen.

Preveo sa engleskog
Vladimir Kopicl

BELESKA O N. FRAJU

Nortrop Fraj, opšte priznat kao jedan od najznačajnijih književnih teoretičara našega stoleća, pripada onom tipu književnih teoretičara koji kao preduslov svakog ozbiljnijeg teorijsko-kritičkog zahvata u oblasti književnog naglašavaju neophodnost shvatanja kritike kao strogo zasnovane i beskompromisne naučne delatnosti.

Poput ostalih modernih kritičara i Fraj u središte kritičkog poduhvata smešta bavljenje *samom* književnošću i *samim* književnim delom, izvan okvira istorije, filosofije, itd., no za razliku od pripadnika Nove kritike koji pristupaju književnom delu isključivo kao autohtonu, zatvorenoj jezičkoj i simboličkoj strukturi, Fraj ostavlja više prostora ekstenzivnoj analizi, zahteva šire kritičke horizonte i otvaranje novih kritičkih planova i perspektiva.

Takve prilazne postavke on veoma uspešno ostvaruje kroz simbiozu dve osnovne tendencije: prva se odvija preko realizovanja potrebe za smelom generalizacijama, strogim klasifikacijama, za stvaranja složenih ali korisnih shema, za razvrstavanje na moduse, vrste, cikluse i faze, dok se druga našla svoje ishodište u rezultatima istraživanja moderne kulture antropologije i dubinske psihologije koji su imali odlučan značaj za formiranje Frajevih kritičkih stavova (dela Džemsa Džordža Frejzera, Džesi Veston, Karla Gustava Junga, Džilberta Marea i drugih).

Shodno tome, Fraj je svoj kritički pristup i metod zasnovao na shvatanju mita i arhetipa kao osnovnih strukturalnih elemenata književnosti i, ne ostajući jedino na području teorije, virtuozno je verifikovao svoje postavke nizom izvanrednih kritičkih studija (tekstovi o Blejku, Šekspiru, Miltonu, itd.). Najviši do met svoga književnoteorijskog rada je dosegao delom *Anatomija kritike* (*Anatomy of Criticism*, 1957.) koje je nesumnjivo jedno od remekdela književne teorije i knjiga koja je dublje no jedna druga zasnovala temelje arhetipskom i mitološkom pristupu književnom istraživanju. Ostala važnija Frajeva dela su: *Strašna simetrija: studija o Vilijemu Blejku* (*A Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, 1947.), *Bajke o identitetu* (*Fables of Identity*, 1963.), *Učena imaginacija* (*The Educated Imagination*, 1964.), *Moderno stoleće* (*The Modern Century*, 1967.) i *Kritički put: esej o socijalnom kontekstu književne kritike* (*The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, 1971.). Pored pisanja književnoteorijskih dela Fraj radi kao profesor engleske književnosti na univerzitetu u Torontu.

V. K.