

ski moral uvek predstavlja samo moral posmatranja i posmatrača i da mu, sledstveno, nedostaje moralni čin, i 3. da taj moral nema naučne osnove, pa dakle ni odgovarajuću zasnovanost.

Surio ukratko razmatra i obesažuje sve te protivrazloge i izlaže svoj »moral na čisto estetskim osnovama«, polazeći od svog osnovnog uviđanja da su se moralne vrednosti u našoj epohi ne samo promenile, već da su se, takođe, pojavile nove vrednosti, za koje ne zna tradicionalni moral. Odatle proističe teza o načelnoj mogućnosti pojave novih moralnih vrednosti u zbivanju vrednosti s gledišta istoričnosti vrednosti, gledišta koje Surio tako zastupa u bitnoj saglasnosti s Ničeom i Marksom, iako bez nekog neposrednog odnosa prema tim, za našu epohu, presudno značajnim misliocima. Važna je ta saglasnost, jer ona govori o dobroj sa-vremenosti Surioovog istraživanja novog morala, koji on, ipak, na stari način naziva estetski moral.

Tako Surio istražuje estetski moral najpre u individui, zatim u međuljudskim odnosima i, najzad, u kolektivima ili socijalnim grupama, da bi tako došao do pitanja o »društvu slobodnih ljudi koje treba stvoriti«, o budućem čovečanstvu i budućem čoveku kao »stvorenju lepšem, plemenitijem, uzvišenijem od čoveka nekadašnjeg i sadašnjeg«. Ako bi se za tu zamisao reklo da je san, Surio bi prihvatio tu reč i dodao da postoji čvrsta odluka da se taj san ostvari, »da čovek budućnosti može vredeti više od današnjeg čoveka, te larve« (str. 417/18). Otuda Surio poziva: »Pesnici, na kormilo (à vos boards)!

Iako se Surio ne drži neke utvrđene linije istorije filosofije, ili pak poznatih modela filozofskog mišljenja, on se ipak s pouzdanim znanjem kreće kroz tu istoriju i, još više, lucidnim uviđanjem postiže rezultate saglasne s nekim velikim sistematskim zamislima. No, Surio se ni u izlaganju svog gledišta ne drži neke strogo logičke linije i zatvorene sistematike, već upravo polazi od otvorenosti (moralne) situacije današnjeg čoveka i govori jezikom istraživača koji se suočava s novim pojavama u moralnom životu, s novonastalim etičkim principima.

Što se tiče srodnosti njegovih shvatanja novog morala kao estetskog morala s nekim velikim etičkim zamislima (u novom filozofskom ruhu), već smo ukazali na Marksa i Niče, ali se ta srodnost ipak više tiče zajedničke epohalne osnove i istoričnog načina mišljenja, a ne toliko konkretnog filozofskog stava i zlaganja, ili filozofske pozicije. Samo ime »estetski moral«, koje Surio daje novom moralu, ne bi moglo odgovarati ni Marksu, ni Niču, ali naravno da tu nije u pitanju samo ime. U stvari, moral o kome Surio govori nije estetski moral u bilo kom prihvatljivom značenju termina i pojma »estetsko«, već je to moral stvaralačke čovekove egzistencije, moral čoveka kao stvaralaca, moral koji je na delu u heurističkoj situaciji naučnika ili u stvaralačkom položaju umetnika, moral koji se nalazi u osnovi svakog stvaralačkog unapređenja čovekovog života, svuda gde je »logika fantazije« na delu. Otuda se taj moral ne može izraziti sistematski drugačije do u nekom »otvorenom sistem«, u naoružanju budućeg morala, morala čoveka koji će prevazići nekadašnjeg čoveka, i to u društvu slobodnih ljudi koje treba stvoriti.

Tako se, po istoričnosti svoga mišljenja o moralu, Surio formalno saglašava s Marksom i Ničeom. On polazi od filozofskog pojma čoveka kao stvaralačkog bića, ali taj pojam sistematski ne izvodi, već uzima kao da je već osiguran, pa postavlja svoje istraživačko pitanje: koji bi to moral odgovarao čoveku kao stvaralačkom biću? To pitanje sadrži u sebi hipotezu koja unapred izgleda plodna, jer se s dobrim razlozima može očekivati da je moralni položaj čoveka kao stvaralaca drugačiji od položaja čoveka koji samo održava svoj život, čoveka kao (u širem smislu reči) konzervativnog bića, za koje važi neki večni moral ili nadistorijska logika moralnih vrednosti.

Surio ne govori izričito o istoričnosti moralnih vrednosti, ali on dobro vidi aktuelne promene tih vrednosti, kada stari sistemi vrednosti gube svoju snagu ili se sasvim gube. On ne govori o našem vremenu i o novome veku, niti, pak, zbivanja u tome vremenu formalno tumači u duhu istoričnog načina mišljenja, ali on zato duboko saoseća s našim vremenom, pa su stoga njegovi zaključci u skladu s istoričnim načinom mišljenja. Tako Surio ne govori o metafizičkoj subjektivnosti novoga doba, kada se čovek prvi put kao stvaralac (proizvođač) u svojoj supstancijalnoj subjektivnosti suočava s ništavilom bez ikakve osnove u nekome apsolutu, tako da se njegovo stvaralačko biće tako reći (tek sada filozofski može shvatiti (u prethodnim epohama ljudski opstanak se nije mogao ni zamisliti bez metafizičkog zasnivanja u nekom apsolutu), ali zato on dosledno i oštroumno izlaže moralnu stranu cele te situacije kao »moral na čisto estetskim osnovama«.

Otuda je razumljiva neophodnost ontološkog zasnivanja tog »estetskog morala«, jer se tek na taj način ovo gledište može zaštititi ikako od estetizovanja morala, tako i od moralisanja u estetici. Ako Surio ne izvodi već samo pretpostavlja pojam čoveka kao stvaralačkog bića, on zato sistematski izvodi pojam dela kao nečeg što treba stvoriti i što na bitan način karakteriše čoveka. Otuda Surio, uprkos krizi tradicionalnog pojma »dela« u današnjoj estetici, polazi od neophodnosti dela, jer se bez njega ne može zamisliti stvaralački stav čovekov, pa dakle ni njegov »estetski moral«.

»Moral na čisto estetskim osnovama« nije ništa drugo do moral stvaralačkog čovekovog bića.

psihološki smisao i psihološko značenje književnog dela

nikola grdinić

Nastojanje svake nauke, pa i psihološke, jeste da raznoliki vid predmeta koji istražuje svede na nekoliko osnovnih i opštih odnosa za koje se pouzdano zna da su zasnovani na kauzalnom principu, odnosno uzročno-posledičnim vezama. Ako je psihologija pisca shvaćena kao uzrok, a delo kao posledica, tada je zadatak kritičara da proučava uzrok (psihu), kako bi razumeo književno delo (posledicu). Zato je za kritičare psihološkog opredeljenja bitno poznavanje psihološke teorije, a ne književnih epoha i pravaca, literarne tradicije i pravila po kojima su u prošlosti ili sadašnjosti građeni književni oblici. Otuda psihološkim tumačenjem književnog dela nazivamo svaku analizu koja polazi od jednog šireg, psihološkog stanovništva u okviru koga je »upisano« i znanje o književnosti, pa je književnost u celini, kao i svako pojedino delo, objašnjena i protumačena (dedukovano) iz tog psihološkog sistema, a forma dela, tema, i likovi u celini, bez ostatka, tumače se i proveravaju metodom, pojmovnom aparaturom i terminologijom koja pripada isključivo psihologiji. To praktično znači da se književno delo (tumači istom metodom kojom se tumači i psiha pojedinca, izvan svih istorijskih okolnosti i bilo kakve estetičke preokupacije. Tako se u Frojdovoj psihanalitičkoj teoriji svekoliko umetničko stvaralaštvo objašnjava kao sublimacija libiduoze energije, koja se usled dejstva društvenih ograničenja sublimiše u stvaranju umetničkog dela, pa se umetnost posmatra kao otelovljenje psiholoških činjenica. Bitan, a mežrecen stav, koji se podrazumeva u ovakvim kauzalnim odnosima, jeste da je stvarnost književnog dela isto što i životna stvarnost. Tako, na primer, u Frojdovom radu »Sumanutost i snovi u Gradivi V. Jansena« forma književnog dela i njegova tematika u potpunosti su objašnjeni Frojdovim psihološkim učenjem. U delu pisca, kaže Frojd, »obraća pažnju na nesvesno u sopstvenoj duši, oslušujući mogućnosti njegovog razvoja, i dozvoljava im umetničko uobličavanje umesto da ih suzbije svesnom kritikom. [Kojim zakonima se podvrgava nesvesno, to pesnik nauči od sebe, a mi od drugih. Međutim, on te zakone ne mora da izgovori, ne mora čak ni da ih jasno formuliše, oni su sadržani i izraženi u njegovom delu, zahvaljujući toleranciji njegovog stvaralačkog duha.«¹ Kao što su forma i tema dela protumačene delovanjem nesvesnog, tako su i književni likovi objašnjeni istom metodom: »Naši čitaoci su verovatno s čuđenjem primetili da smo Norberta Hanolda i Zoe Bertgang u svim njihovim manifestacijama i duševnim postupcima tretirali kao da su prave ličnosti, a ne likovi koje je stvorio pisac.«² Izjednačavanje književnog lika s ličnošću iz života, kao u prethodnom citatu, ponovo ukazuje na već iznetu tvrdnju o homološkom odnosu životne i umetničke stvarnosti, što, međutim, nije metodološki postupak koji pripada isključivo ovako zasnovanom psihološkom pristupu književnom delu.

Na istom principu izjednačavanja vanknjiževne i književne stvarnosti počiva i sociološka kritika A.G. Plehanova, samo što taj stav treba shvatiti kao konzekvencu pristupa literaturi s jednog univerzalnog stanovništva, a ne kao polaznu pretpostavku. Književnost je u celini shvaćena kao »sociološki ekvivalent«, što znači da je zadatak kritičara da književno delo prevede s jezika umetnosti na jezik sociologije i zatim vrednuje prema adekvatnosti forme njenom sadržaju. Ovaj stav Plehanov je, prema sopstvenom iskazu, formulisao u opreci prema idealističkoj filozofskoj kritici, koja je isticala zahtev da se književne činjenice prevedu u filozofske pojmove, jezik slika u jezik logike, pa je otuda insistiranje na tumačenju književnosti istom metodom (sociološkom) kojom i društvene promene, bio vid ideološke borbe s idejama mladohegelijanaca i ranim radovima Bjelinskijeg. Činjenica da Plehanov svoj metod razvija u polemici s mladohegelijancima, a ne kao samosvojno nastojanje da se protumače

bitne karakteristike umetničkog stvaralaštva, ne znači da je metod zbog toga manje primenljiv ili adekvatan, ali je korisno znati kako je nastao i formulisao se.

Tako psihološki, sociološki i filozofski smer u kritici povezuje isti metodološki osnov, koji se sastoji u sagledavanju književnosti s jednog univerzalnog stanovišta, u okviru jednog sistema znanja o ljudskoj psihi, ili društvu, čiji je književnost samo jedan deo. Otuda je razumljivo zbog čega psihološka kritika nije mogla imati ničeg dodirnog s modernom naukom o književnosti. Osnovna intencija nauke o književnosti proizilazi iz zamisli ispitivanja sopstvenog, strogo određenog područja, a zamisao o sopstvenom, strogo određenom području zajednička je ideja svih posebnih naučnih disciplina. Takva zamisao ima svoj potpuni izraz u radovima ruskih formalista. Praktično, to je značilo ispitivati književnost kao samosvojni, autonomnu oblast, metodama i pojmovnim aparatom koji pripada samo i isključivo književnosti, terminima kao što su ostranjenije (začudnost), sužetosloženije, fabula, otežala forma, siže i dr., a koji su specifični za književnost i samo njoj pripadaju, dok, nasuprot tome, psihološka terminologija ima širu, univerzalniju primenu. Dakle, strogo naučno ispitivanje, poput onoga u prirodnim naukama, bilo je moguće jedino na nivou stila, žanra, odnosno forme, dok se konačni smisao književnog dela nije mogao egzaktno ispitivati. Drugim rečima, nije bilo moguće iznaći takav metod analize književnog dela koji bi svakog istraživača koji ga primenjuje doveo do istovetnog zaključka o njegovom smislu, pa su otuda ruski formalisti to svesno prepustili psihologiji, filozofiji i sociologiji.

Značajnije mesto, zatim, psihološka kritika nije mogla imati ni u radovima angloameričkih kritičara, što je i razumljivo. Insistiranje na zatvorenom čitanju (close reading), odnosno ispitivanju unutrašnjih spletova značenja književnog teksta, nije moglo imati ničeg dodirnog sa psihološkom kritikom, koja je književnom delu pristupala »spolja«, izvan književnog teksta, preko psihologije pisca i životne stvarnosti. Novokritičari su nastojali da izdvoje književnost u posebnu, autonomnu oblast i utvrde one osobine koje su specifične za nju samu, što su pronalazili u jezičkim svojstvima umetničkog dela: dvosmislenosti, ironiji, ili paradoksu, a psihološka kritika je književnost sagledavala kao deo psihologije i tumačila je istom metodom i pojmovima kao i ljudsku psihi.

Opisani odnos se, ipak, ne razlikuje toliko oštro. Pogrešno je govoriti o konfrontaciji modernih strujanja u nauci o književnosti sa psihologijom. Ona nije odbacivana, jednostavno se radilo o izdvajanju književnosti iz sveobuhvatnosti psiholoških, socioloških ili filozofskih sistema, otprilike o onom istom procesu koji se ranije odvio u oblasti prirodnih nauka, koje su se izdvojile iz filozofije u čije su okvire ranije ulazile. Tako je engleski nivokritičar V. Empson, po sopstvenom priznanju, pojam ambigviteta formulisao inspirisan Freudovim idejama o psihološkoj ambivalenciji, jer protivrečni psihološki sadržaji, ljubav i mržnja, vezani za istu osobu, odgovaraju dvosmislenosti književnog izraza. Teorijska nezgoda Empsonovog mišljenja ogleda se, međutim, u tome što je upravo pojmom ambigviteta nastojao utvrditi onu diferenciju specifičnu u kojoj se književno delo odvaja i čvrsto razlikuje od drugih oblika umetničkog izražavanja i duhovnih delatnosti. Paradoksalno je, dakle, da se nastojanje moderne nauke ka zatvaranju u sopstvene granice i ispitivanju književnosti kao strogo izdvojene, autonomne oblasti, u ovom primeru, ostvaruje upravo oslanjanjem na pojmove psihološke nauke. Postoje, zatim, i druge sličnosti na koje su ukazali predstavnici psihološkog smera u kritici, psihološki pojam hiperdeterminacije upravo odgovara pojmovima ironije, paradoksa i dvosmislenosti, pa bi se isto tako mogao uspešno primenjavati u i analizi višeznačnosti književnog dela, jer im je pojmovno ekvivalentan. Još je zanimljivija i upravo začudnajuća činjenica, a na koju je ukazao N.P. Medvedov, da su teorije ruskih formalista zasnovane na grubim psihologističkim osnovama, što se ogleda u formulaciji zakona književne evolucije (automatizacija-osetljivost). I u okviru liždanaka formalističke škole, strukturalizma, strogo zatvaranje u sopstvenu oblast nije značilo isključivanje sociologije i psihologije, naprotiv, strukturalistička metodologija, koja se bavila ispitivanjem relacija između pojmova, a ne samim pojmovima, te osobito analogijama između različitih struktura: psiholoških, socioloških i literarnih, otvorila je mogućnost za povezivanje moderne nauke sa psihologijom. Tome je pogodovalo usmeravanje na interdisciplinarni studij književnosti. Međutim, i u onoj oblasti gde se ne može uočiti razlika između nastojanja moderne nauke i sveobuhvatnosti sociološkog, psihološkog ili filozofskog pristupa, dakle u oblasti pojmova tipa: simbol, metafora, alegorija, metonimija itd., moguće je uočiti kako su meka od tih stilskih sredstava, na primer, figure ponavljanja, zasnovane na psiho-fiziološkim osnovama, za razliku, recimo, od metafore, koja se javlja i zasniva isključivo u jeziku.

Značajniji podsticaj psihološkom ispitivanju u okvirima to-kova moderne nauke o književnosti nastao je šezdesetih godina ovoga veka kao reakcija na zatvoreno čitanje književnog dela, odnosno tumačenje književnog teksta iz njega samog. Northrop Frye je nastojao da izgradi novu nauku oslanjajući se na rezultate kembridžke mitološke škole i psihologije K.G. Junga, a delom je pretrpeo i uticaj čikaških neoaristotelovaca, što se ogleda i u njegovom poštovanju literarnih posebnosti kao što je žanr. Iako je književnom delu pristupao »spolja«, Frye je, kao i novokritičari, nastojao egzaktno tumačiti njegov smisao prevodenjem višeznačnosti umetničkog jezičkog koda na jednoznačni kod

psihološkog jezika. Zadatak književnog kritičara je prepoznavanje arhetipskih slika u delu i potom njihovo tumačenje. Sadašnju situaciju proučavanja književnosti upravo karaktereni nastojanje da se književnost egzaktno proučava s jednog šireg, univerzalnijeg stanovišta, pa je otuda razumljiv i interes za psihološko tumačenje književnog dela. Činjenica je, međutim, da se metodologija psihološkog tumačenja književnog dela razvijala ponajviše u radovima profesionalnih psihologa, što je iz već opisanih razloga i razumljivo.

Psihoanaliza je dala čitav niz novih saznanja o ljudskoj psichi i stvorila novu logiku razumevanja ljudskog ponašanja. Naučila nas je da nesvesni strah i jeza mogu da falsifikuju mišljenje, kao što nedoslednost u racionalnim konstrukcijama može imati uzrok u psihi autora, a ne u nedostatku sposobnosti da se dosledno misli. Bez sumnje, psihoanalitički postupak u analizi pruža najbolje izgleda za razumevanje ljudske psihe, kao i ključ za razumevanje onih na izgled sitnih omaški u govoru, koje poznavao mogu signalizirati i omogućiti razumevanje dubljih poena u psihi, a što je značajno — ova saznanja imaju bogatu kliničku praksu kroz koju su proverena, te na osnovu njih možemo i predviđati ljudsko ponašanje. Iako su psihoanalitičari u kliničkim ispitivanjima obolelih pacijenata strogo vodili računa o uslovima razvoja ličnosti, socijalnom i porodičnom, te naročito o tehnici tumačenja snova, koje su analizirali u seniji i dužem vremenskom intervalu, o trenutnim brigama i preokupacijama koje donosi svakodnevni život, u tumačenju književnog dela zanemarivali su ona ograničenja i uslove koje literarnom delu postavlja određeni žanr u kojem je nastalo, strukturu i teorijskih uslovljenosti, odnosno pravac ili epohu kojoj delo po svojim stilskim karakteristikama pripada. Ovakav analitički postupak, ahistoričan, zasnovan na bitnoj, a neizrečenoj pretpostavci da su činjenice teksta otelovljenje psiholoških činjenica, do vrhunca je razvio u svojim radovima K.G. Jung. Otuda su razumljive primedbe koje se mogu uputiti domaćim savremenim kritičkim tekstovima koji su se inspirisali Jungovim smerom u psihoanalizi. Ovakav metod deluje osobito neadekvatno kada se primenjuje na dela daleke prošlosti, recimo srednjovekovlja, gde su književnoistorijske determinante bitno drugačije od nama savremenih, pa ni odnos među žanrovima, kao i pojmovima šta je proza a šta poezija, nije dovoljno jasno i čvrsto definisan. Na isti način i shvatanja o tome šta je ružno, rugobno i izopaceno bitno je drugačije od savremenih, jer su telesni nedostaci pod uticajem hrišćanske religije estetski drugačije vrednovani. Iz tih razloga su mogući krupni nesporazumi, koji zbog apstrahovanja istorijskih i estetičkih normi mogu dovesti do pogrešnih rezultata. Tako se može desiti da se govoni o razvoju psihološke individualnosti u vremenu u kojem je svako ispoljavanje sopstvene ličnosti li volje shvatanje kao greh, u skladu s postojećim crkvenim i religijskim dogmama. Može se, zatim, desiti da se čvrste norme i pravila ponašanja svetih ljudi tumače kao otelovljenje psiholoških činjenica. Za ovakve rezultate možemo reći da su zanimljivi i inspirativni, ali ne i prihvatljivi, jer se znanja formulisana na jednoj materiji primenjuju široko izvan uskog konteksta (psiha obolelih ljudi) u kojem su formulisana. Otuda deluje i kao slobodna, pesnička maštanja, a ne kao naučna analiza.

Da bi se ovakav postupak u analizi bolje razumeo, potrebno je znati i sledeće. Kada su prvi psihoanalitičari postali svesni srodnosti psiholoških struktura u čoveku i literarnom delu, nastala su istraživanja na vrlo raznorodnoj i obimnoj građi. Ta sličnost je shvaćena kao dokazni materijal tačnosti psihoanalitičkih teorija, osobito kao dokaz da Epidov kompleks zaista postoji, jer za njega nije postojao dovoljan broj dokaza u kliničkoj praksi. Tako su se povezane istovetnošću psihološkog smisla našla dela veoma udaljena po vremenu nastanka (Sofolkov »Car Edip« i Šekspirov »Hamlet«), različitog žanra (Folkerov roman »Bulka i bes«, doduše, po incestuoznom odnosu brata i sestre) i porekla, kao što su dela usmene književnosti, poput pesme »Nahod Simeon« iz domaće usmene tradicije. Bilo je to sredstvo u borbi za pobjedu i širenje psihoanalitičke teorije. Vremenom, međutim, ispotvrdom nalaza do kojih se došlo u kliničkoj praksi, interes se preneo na proces kojim je određeni psihološki sadržaj prenet u delo, odnosno psihologiju stvaralaštva.

Očito je da psihoanaliza, ikoja tako dobro funkcioniše u životnoj stvarnosti, ne može da se primeni na umetnost bez izvesnih ograničenja, jer umetnost nije sam život, već jedan njegov osobit vid, artifičijelan i transponovan prema drugačijim pravilima od onih ikoja deluju u životnoj stvarnosti. Time što je jedna životna činjenica uneta u literarno delo, ona nije postala nešto drugo, ali je promenila kontekst i uspostavila odnos s drugim činjenicama koje su u delu organizovane i povezane po pravilima ikoja pripadaju određenom žanru, epohi ili pravcu u književnosti, a ne isključivo psihi autora. Ma koliko ova primedba o razlici između života i umetnosti izgledala banalna i svakome jasna i glavična činjenica, na ovome mestu je umerana. U tome i jeste glavni problem psihološkog tumačenja književnog dela: kako modificirati i ograničiti ovu metodu na one situacije u ikojima je primenljiva od onih u ikojima to nije? Na koji način, metodološki, prevazići nedovoljnost homolognog odnosa psihologije života i književnog dela, jer zašto da se odbace znanja koja je stvorila psihoanaliza ikada ona zaista nude novu logiku razumevanja ljudskog ponašanja i u nekom ograničenom obliku zaista mogu da doprinesu potpunijem razumevanju književnih ostvarenja?

Ovakav tip analize, koji se razvio u okviru psihološkog tumačenja književnog dela, karakteriše izdvajanje pojedinih segmenata i njihovo povezivanje po vertikali kao ulančani niz pojava srodnog ili istovetnog psihološkog smisla. Otuda se konačni smisao izdvojenih segmenata tekstova utvrđuje u psihološkom kontekstu, izvan ostalih literarnih činjenica, estetskih i istorijskih uslova iz kojih su tumačeni likovi ili teme izdvojeni. Tako, na primer, osobina tvrdičluka u Andrićevom romanu »Gospodića« i Sterijinoj komediji »Kir Janja« nije istovetnog psihološkog značenja, kao što bi to pokazala ovako zasnovana analiza, kao što nije istovetna ni u Molljerovoj komediji »Tvrđica« i Balzakovom romanu »Evgenija Grande«. Lik gospođice u Andrićevom istoimenom romanu dat je socijalnoanalitički, odnos motivisan je porodicom, socijalnim uslovima, a analiza toga lika pruža određena saznanja o društvu kojem pripada, što je u skladu sa zahtevom književnog realizma. Nasuprot tome, tvrdičluk Kir-Janje oblikovan je prema drugačijem umetničkom postupku. Osobina tvrdičluka je naglašena i upravo jedina osobina kojom je taj lik karakteriziran, što je u skladu sa zahtevima klasičističke poetike o izdvajanju i isticanju jedne tipске osobine kako bi je publika lakše prepoznala u sebi i ispravila, pa otuda klasičističke komedije vrve od mahovitih i pohotljivih staraca, ljubomornih muževa ili tvrdica, tako da su imena nekih od njih postala deo našeg kulturnog rečnika, kao Harpagon, Don Žuan, Tantić, gospodin Žurden, koji govori u prozi a da to ne zna, ili kir Janja. Drugim rečima, ovi likovi ne samo da su oblikovani prema drugačijim pravilima od onih koja važe u običnoj, životnoj stvarnosti, nego drugačijim životom žive i u mašoj svesti. Otuda je dovođenje ova dva lika u isti, psihološki kontekst, metodološki pogrešan pristup.

Očito je, dakle, da direktno prevođenje činjenica teksta u psihološke termine ne može biti prihvatljiv postupak u analizi književnog dela, niti da se određene psihološke osobine u delu mogu analizirati izvan svog literarnog konteksta. Mnogo plodnijom i adekvatnijom pokazuje se analiza po horizontali, jer se tim postupkom sagledavaju i analiziraju psihološka značenja unutar teksta, polazeći od relacija unutar dela, forme njegove, i vodeći računa o osobenostima literarnog izražavanja. U ovom tipu analize književno delo se shvata kao semiološki niz, u kojem svaki segment unutar niza ima svoje značenje jedino u suodnosu s drugim segmentima istog niza. Tako se veoma često likovi u Andrićevim romanima i pripovetkama tumače psihološkom terminologijom i psihološkom metodom, jer se može uočiti kao opšta crta, ili konstanta, situacija etičke ili psihološke podvojenosti. Tu crtu kritika je nalazila u sledećim likovima: Karađoz (tamna slika sveta koju zastupa i prikriveno žaljenje što je to tako), fra Grgo (borba sujete i škrstosti, naslednih sklonosti i zahteva manastirskog života za darežljivošću prema strancima), Ibrahim-paša (prividni racionalizam kao izraz unutarnje potrebe za samoumčenjem), Nevenka Pamuković (prema potrebi da kazuje najteže i najmučnije trenutke svoga života i tako ih ponovo preživljava) itd. U seriji ovih likova osobito se ističe lik pop-Vujadina, u kome je rasep dvaju stvarnosti osobito naglašen. Jedan vid njegove ličnosti izražen je u liku mirnog čoveka koji izbegava kontakte sa svetom i prilježno radi svoj posao, a drugi vid, koji je sakriven u njegovoj duši, izražen je u bezrazložnoj mržnji prema svetu i ženama, što traje sve do one odsudne noći kada puca s prozora svoje kuće na gumno, gde su ljudi i žene radili na polju. Ovaj lik tumači se kao primer shizofrenog rasepa psihe, kao da je građen na osnovu stručnih, lekarskih znanja i da ne postoji u svojoj literarnoj stvarnosti (koja je drugačija od one životne, i čije značenje tada ne može ni imati. Takvim analizama prevlađa se da je značenje lika pop-Vujadina sadržano u opoziciji dvaju delova pripovetke »Anikina vremena«, priče o pop-Vujadinu (koja je data na nivou savremenosti, realnosti, onoga što se sada zbiva) i priče o Aniki (koja je premeštena u daleku prošlost, data kao priča u priči, dakle, nerealan stvarnost), ali na taj način da je ono imaginativno sadržano i u »realnom«, iz čega potom nije teško pretpostaviti u kojim bi pravcu interpretacija dalje pošla, što je, opet, na rečit način u suprotnosti s ovakvim postupkom u analizi koji svaki od tih likova svodi na psihološka značenja tipa shizofrenije, mazohističkog kažnjavanja (Anika), polazeći od iskustava kliničke prakse. Sem toga, priča o pop-Vujadinu ima jednu izrazito literarnu funkciju, jer služi kao prelaz, motivacija, za priču o Anikinim vremenima koja su pre kontrastna nego slična. Otuda psihološko značenje ovoga lika ne treba analizirati odvojeno od priče o Aniki, jer je njegovo značenje sadržano u ukupnosti njihovog odnosa. Na isti način i ostali navedeni primeri psihološke ambivalencije i podvojenosti u Andrićevoj prozi, u literarnom kontekstu dobijaju drugačije značenje.

U literaturi je i inače veoma čest postupak portretisanja likova putem kontrasta ili paralelizma, na primer, suprotstavljanje rđavog lika dobrom u sentimentalističkim romanima. Ovaj, na izgled jednostavan postupak, bio je, međutim, ponekad i razlog književnim nesporazumima. Kontrastno prikazivanje dobrog i rđavog lika ima izrazito moralističku svrhu, kao što je to u romanima prvog srpskog romanopisca Milovana Vidakovića, što je on i eksplicitno tvrdio u predgovorima za svoje romane, a kritika mu je upravo to i zamerala, »otkrivajući nesklad između tvrdnje o moralističkim namerama i prikazivanja lika negativnog s moralističkog stanovišta. Ovakav način prikazivanja nije, međutim, dolazio iz detinjaste duše pisca, već iz namere da suprotstavljajući zlo dobrou bolje istakne vrlinu, što, dakle, nije posledica »nemoralnosti«, već određenog umetničkog postupka.

Drugim rečima, suprotstavljanje različitih psiholoških sadržaja izražava određenu koncepciju koja se može sagledati tek u analizi koja delo posmatra kao segmente u jednom te istom nizu i njihovim međudnosima.

Neuporedivo je, međutim, složeniji postupak paralelizma i kontrasta u građenju likova u Tolstojevim romanima. Tako je liku Napoleona suprotstavljen lik Kutuzova, kao što je liku kneza Andreje suprotstavljen Pjer Bezuhov. U romanu »Ana Karenjina« paru Kiti-Ljevin suprotstavljen je par Vronski-Karenjina, pa je otuda izložavano posmatranje svakog od ovih likova, ili grupe likova, metodološki neopravdano, jer se time grubo narušava značenjska celina koju tvore njihovi međudnosni. Još suptilniji postupak ostvaren je u građenju likova unutar jedne celine. Lik Ane Karenjine pa, i time i njeno psihološko značenje, delimično su osvetljeni kroz lik Stive Oblonskog, što je i inače čest postupak u Tolstojevim romanima, koji je članove jedne porodice posmatrao kao razvojne stepene istog psihološkog tipa, pa ih često i eksplicitno upoređivao. Tako je lik Nalkolaja Rostova samo jedno ogrubljenje Natašinoг lika, što još jedanput upućuje na isti zaključak.

Suprotnost između Napoleona i Kutuzova prikazana je kao odnos racionalizma i snage prema strpljenju i istrajnosti, što je značenjski povezano s iscepkanom i razgranatom fabulom romana, koja iskazuje strpljenje li istrajnost ruskoг naroda do konačne pobede. Tako je pogrešno posmatrati i tumačiti Napoleona lik ili lik Kutuzova parcijalno, na temelju njihovih razmišljanja ili prikazanih preživljavanja, jer je njihovo značenje sadržano u ukupnosti njihovih međudnosa.

Često se, zatim, može pročitati i kako je jedan književni lik umetnički uspeo jer je opisan većim brojem psiholoških osobina i karakteristika, dok se za likove koji su u literarnom delu okarakterisani jednom ili dve osobine kaže da su slabi i umetnički neuverljivi. Pri tome se, ipak, zaboravljaju dve važne činjenice. Prvo, da je prikazivanje tzv. »oblih« karaktera književnoistorijska kategorija, jer je u ranijim etapama književnog razvika bilo uobičajeno slikanje tzv. »pljosnatih« karaktera, kao u romanima 18. veka, pošto je za taj umetnički postupak bitna radnja, sukcesija prikazanih događaja, a ne književni lik. I drugo, time se apsolutizuje određeni stilski postupak — realistički — što je i inače sporna činjenica u raspravama oko smrti romana, koji je tako shvaćen sa završetkom epohe književnog realizma.

Isto tako u kritičkim tekstovima, polazeći od psiholoških kriterijuma, postavljaju se zamerke kako su prikazani likovi psihološki nedosledni i protivrečni u svojim postupcima. Pri tome, ipak, treba razlikovati kada ta nedoslednost dolazi kao posledica određenog literarnog postupka, a kada je to posledica piščeve nesposobnosti za dosledno razvijanje radnje i prikazivanje karaktera. Polazište za procenu doslednosti karaktera je, opet, analogija sa životnom stvarnošću. Tako je kritika, već spomenuti romanima M. Vidakovića, zamerala što su neki likovi čas poštena, a čas lopoviti, a žene čedne i rapsusne, što je, međutim, crta primerena tipu romana koje je pisao. Vidaković je pisao avanturističke romane, a osnovna zakonitost romana građenih na čvrstoj sukcesiji događaja jeste odsustvo čvrstih i stabilnih likova. Da bi mogli dolaziti u što raznovrsnije situacije i doživeti što veći broj avantura, likovi ne smeju imati svoje supstancije, odnosno, svaka određenost likova u onome smislu u kome je to zahtevala kritika, smanjila bi mogućnost avanturističkog siza.

Vrednovanje likova, ili književnog dela u celini, na osnovu psiholoških kriterija, nije pouzdan i opravdan postupak kada se zasniva na homološiji između života i umetnosti, čime se apstrahuju literarne posebnosti.

U analizi koja tumači književno delo polazeći od psihologije životne stvarnosti govorimo o psihološkom smislu, a u analizi koja nastoji protumačiti književno delo na temelju relacija u samome tekstu, reč je o psihološkom značenju. Razlika između odrednica »psihološki smisao« i »psihološko značenje« nije samo pulko terminološko razlikovanje, već i suštinski različit metodološki postupak. Jedanput je književnost obuhvaćena širim sistemom znanja i u celini shvaćena kao otelovljenje psiholoških činjenica, a u drugom primeru psihološko značenje se utvrđuje analizom forme, međudnosima segmenata teksta, odnosno, na temelju odnosa s drugim činjenicama istoga niza. Time se prevazilazi nedovoljnost direktnog prevođenja činjenica književnog teksta u psihološku terminologiju i na adekvatniji način pristupa književnom delu. U prvom opisanom metodološkom postupku važnom činjenicom može se pokazati sličnost psiholoških struktura u čoveku li književnom delu, a u drugom opisanom postupku važnim se može pokazati znanje o načinu kako psihologiziranje likova funkcionise unutar jedne određene etape književnog razvika, kao na primer psihološko motivisanje likova u književnom realizmu. Nasuprot informacijama o psihološkim bolestima pisca, saznanje o istorijskim promenama ljudske psihe. Nasuprot univerzalnom stanovištu i sagledavanju književnosti kao jednog dela psiholoških znanja, s već gotovim »šiframa« s kojima se pristupa svakom pojedinom delu, analiza koja posebnost psihološkog značenja utvrđuje unutar literarne stvarnosti svakog pojedinog književnog dela. Tek pošto se ispita psihološko značenje književnog dela unutar relacija u njemu samom, moguće je analizirati odnos prema psihologiji života, koja je zasnovana na kauzalnim zakonitostima formulisanim u životnoj stvarnosti.