

mo u svakom »imaginativnom« književnom delu mogli naći tragove ograničenog broja arhetipskih zapleta *romanse*, ili idući dalje tim pravcem, sve što predstavlja izvore i smernice ljudske uobrazilje. Frajevo je mišljenje da se obrasci *romanse* u literaturi ponavljaju zato što su uvek prisutni, sačuvani obično u popularnoj literaturi, iz koje se onda periodično prenose u umetničku, ozbiljnu književnost da bi je osvežili i oživeli. To se, recimo, dešava sada posle opadanja realističke pripovedačke proze tj. »fikcije«. Time, Fraj objašnjava i popularnost koju danas uživa naučna fantastika (*science fiction*). U današnjoj naučnoj fantastici on otkriva prisustvo arhetipa potopa, u vidu kosmičkog uništenja celog društva, izuzev jedne male grupe ljudi. Ova grupa je okosnica koja nas vraća do prve faze *romanse*, ili do mita o rođenju heroja, dobijajući vid rađanja novog društva. Znači, ti arhetipski, arhaički, »primitivni«, večni obrasci liče na neke životne eliksire koji »vaskrsavaju« klasične, kad se ovi povremeno zasite svojih »elitsističkih« konvencija.

Književnost se tako kreće od »nepomeranog« mita preko raznih »prilagođenih« oblika podražavanja, do ironije, da bi iz ironije počela polako da se vraća mitu. Znači, kretanje književnosti bilo bi i istorijsko i cikličko; imalo bi relaciju i prema stvarnosti, prema kulturi, civilizaciji i društvu, i prema sopstvenom, relativno autonomnom svetu večnog vraćanja. Zatim, tu je kritika koja se kreće istorijski, prateći hronološki »pomeranja« pojedinačnih dela, prilagodavanja društveno-istorijskim, kulturnim uslovima, zakonima, stilovima i ukusima. U tom svom kretanju ona istovremeno teži da održi načelo »totalne koherencije«, da nađe zajednički imenilac za celokupno polje svog istraživanja koji će joj, omogućiti da se potvrdi i kao samostalna celina. Znači, »pomeranje« koje književna kritika prati u književnosti ima i sinhronijski i dijahronijski aspekt.

Po tom principu moglo bi se pokazati kako se, na primer, homerski mit »integrirao« u modernu prozu jednog Džojasa, ili kako visoko razvijeni jezik takve proze pomera ranije lingvističke forme. Mada u savremenoj prozi postoji jaka mitska struktura, primamo sa rezervom nagoveštaj o cikličkom povratku iz realizma, odnosno ironije, u mit. S druge strane ovaj princip je pokazao svoju valjanost otkrivši stalno prisustvo *romanse* u književnosti.

Mit i arhetip, kao strukturalni elementi književnosti koji čine pojamni okvir Frajeve sheme kritike, izvedeni su iz

same književnosti, i to je značajan doprinos. Pomoću njih je Fraj pravio neočekivane preseke »osloboden okova istorije«, krećući se slobodno u prostoru književnosti kroz nizove mitova, slika, metafora, simbola. Međutim, ipak je u tom slobodnom prostoru postojao jedan vid robovanja, robovanje »duhu simetrije«, i shematizmu koji nas je stalno »vukao« da raznolikost književnosti svodimo sve dotle dok ne dodemo do »monomita«, do *Urmitosa*. Jedino je velika Frajeva osetljivost za književne nijanse spasla ovu teoriju apstraktnosti i apsolutističkih stavova.

Shema na kojoj je Fraj izgradio svoju teoriju predstavlja pokušaj da se kritika izbavi iz haosa subjektivnog ukusa, a da se ne ograniči na zatvoren prostor u kome vladaju samovoljni zakoni pojedinih kritičara. Fraj svakako nije ni mogao, ni želeo da svoju teoriju liši subjektivnosti, ali je želeo da je liši samovoljnih i haotičnih procena.

Obratio se zato konstantama u književnosti. Obratio se mitu. Želeo je da utvrdi mesto književnog dela u književnosti koje bi odgovaralo mestu mita u mitologiji. U takvom okviru celokupne literature pokušao je pomoću mitske kritike da uhvati odjeke dela istog tipa, da uhvati onu reverberacionu dimenziju značenja, koje delo dobija u kontekstu književnosti, i koja će nam pomoći da utvrdimo pravu vrednost i mesto pojedinog književnog dela. Mit i arhetip su Fraju bili potrebni da bi bolje razumeo književnost kao jedinstven poredak reči. Fraj je svojim protivnicima odgovarao da nikad nije razumeo zašto bi proučavanje strukture, rekurentnih književnih principa, kao što su konvencija i žanr, bilo manje relevantno od »teksture« dela, tim pre što on nikad nije poricao značaj »teksture« književnog dela, mada je stavljao u drugi plan.

Nortropu Fraju se ne može zameriti da je u želji da stvori kritičku »nauku«, sveobuhvatnu shemu, zaboravio na književnost. Središte njegovog kritičkog svemira je uvek pojedinačno delo, »pesma koju čitamo«. Shemu je želeo da prevaziđe, zadržavajući uvek sluh za pojedinačno, za fineše. Svako pesničko delo je središte mikrokozma, žiža u koju se slivaju i iz koje polaze književne formule. U kojem se, uprkos pojmovnom okviru, otkrovenjem spoznaje totalitet, celina književnosti. To nije metafizička, već humanistička koncepcija u kojoj se subjekt i objekt spajaju u univerzalni stvaralački čin ljudske imaginacije.

□ □ □

priroda i homer

nortrop fraj



petros fotinos

U prvom delu *Eseja o kritici* (Essay on Criticism) Popu (Pope) govori o jednom kritičkom načelu i o skupini kritičkih činjenica. Načelo o kome govori je da umetničko delo podržava prirodu, dok se činjenice o kojima raspravlja svode na to načelo. Metod rasprave je tipično mladalački, ali potvrđuje i Poupovu neobično ranu zrelost. Činjenica je da se pesnik drži određenih književnih konvencija koje su, u stvari, sistematizovana priroda. Činjenica je da pesnik stvara pomoću specifičnog duhovnog kvaliteta koji Pop naziva duhom ili dosetljivošću, ali i to je samo prerusena priroda. Ali, najvažnija je činjenica da pesma podržava druge pesme. Moguće je da je Vergilije podržavao prirodu, ali je sigurno da je podržavao Homera. Ova nametljivo neosporna činjenica mora malo da se ublaži i razjasni pre nego što se izjednači sa načelom:

Kad prvi put Maron u mladom umu
Zamisli delo da nadživi besmrtni Rim,
Možda se iznad zakona kritike činjaše
I dostojan samo iz vrela Prirode da crpe,
Ali, kad ispita svaki deo nje,
Otkri da su Priroda i Homer jedno. . .

Tradicionalni pogled na odnos umetnosti prema prirodi koji je prvi ustanovio Aristotel, kasni retoričari proširili a hrišćanstvo razvilo, sačuvao je razliku koja se kod Poupada donekle gubi. Prema ovom gledištu u prirodi postoje dva nivoa. Niži nivo je običan fizički svet koji je teološki »grešan«, dok viši nivo predstavlja božanski središnji poredak, kakav nalazimo u Raju pre prvobitnog greha, ili u »zlatnom dobu« iz klasičnog beotijskog mita. Do ovog višeg sveta možemo da uzdignemo obrazovanjem, poštovanjem zakona i vrlinom ili, kako su elizabetanci govorili, »prosvetljenjem prirode«. Viši

svet je sfera »umetnosti«, i mada se umetnost može predstaviti na začudujuće raznolike načine, recimo kao magija Buri, ili kalemljenje drveta u *Zimskoj bajci*, a pesništvo je za sve njegove renesansne braniocce jedan od najvažnijih obrazovnih i regenerativnih činioaca na putu ka tom višem svetu. Kada Sidni (Sidney) kaže: »Svet (prirode) je tučan; samo pesnici daju zlatan« [(Nature's) world is brazen; the poets only deliver a golden], on pod prirodom razume običan ili grešan svet. Kada isti pesnik izjavljuje da umetnost »stvara drugu prirodu«, on time kaže da je i viši nivo deo prirodnog po-

retka. Kao što je i Berk (Burke) kasnije rekao da je »umetnost čovekova priroda«. Obrazovani i vrli čovek je prirodan koliko i životinja, samo što živi u svetu, posebno ljudske prirode, u kome je moralna dobrota prirodna osobina. Tako u *Komusu* Gospa odbacuje Komusovu tvrdnju da je njena čistost neprirodna izjavom da je priroda »izvor dobrote«. Shvatanje da umetnost nije »veštačka« u modernom smislu, već istovetna sa prirodom koja je za moralno razumljiv poredak, predstavlja osnovu Poupove reduktivne tvrdnje da je sama umetnost priroda, kao što kaže i Poliksen u *Zimskoj bajci*.

Ova dva nivoa se dalje dele na četiri. U osnovi nižeg nivoa je svet greha i moralne pokvarenosti, koji je strogo govoreći neprirodan, mada se često javlja, kao u *Komusu*, u vidu intenzifikacije obične prirode. Iznad nje ga se nalazi običan fizički svet, priroda životinja i biljaka, koji je moralno neutralan i stoga nepogodan za čoveka. Čovek živi u toj prirodi, ali joj ne pripada, već mora da se spusti do greha ili uzdigne do ljudskog sveta. Iznad gornjeg nivoa postoji natprirodan poredak, koji se na ovom nivou javlja kao vladavina milosti, providenja i spasenja. Natprirodan svet je često povezan, kao u *Odi rođenstva* (Nativity Ode), sa svetom iznad meseca, sa zvezdanim sferama koje ne podležu promeni ni propasti. On, svakako, i dalje predstavlja prirodu, i mada je veza sa svetom božanske stvarne prisutnosti samo simbolična, to simboličko predstavljanje višeg pomoću nižeg »neba« tradicionalno je prisutno kroz celo hrišćansko razdoblje. Poslednja strofa Spenserovih (Spenser) *Pevanja o promeni* (Mutabilitie Cantoes) predstavlja poznat primer iz engleske poezije.

Četiri sveta mogu da se shvate i kao koncentrični, što je slučaj kod Dantea, gde je pa-

kao u središtu zeljem, raj u svetu planeta koje nas orkužuju, a čistote, svet moralnog odgoja u kome se uzdižemo ka izvornoj bezgrešnoj edenskoj prirodi, ispunjava prostor između običnog sveta i raja. Stoga umetnost, uključujući i poeziju, u svojoj srednjeevropskoj i renesansnoj formulaciji pripada sopstvenom svetu koji je, bar sa jedne tačke gledišta, veći od obične prirode i sadrži i obuhvata sve njene vidove. Kad bi Danteov Eden pratio mesečevu putanju formirao bi sferu koja bi sadržavala nastanjeni svet. »Veći« je fizička metafora, koja je sigurno bila lakše shvatljiva kad je ptolomejski univerzum pružao fizičke analogije za Danteov spev. U Poupovoj anksioznosti da sve svede na prirodu nagoveštena je kasnija tendencija da se umetnost shvati kao specijalizovano dostignuće ili nuzproizvod prirode, usred koje je nesigurno smeštena i iz koje pokušava da dobije potporu. Budući da je nama, čak više nego Poupu, samo po sebi razumljivo da je priroda »veća« od sveta umetnosti, moramo da se vratimo temeljnoj distinkciji na kojoj se, bar istorijski, zasniva celokupna književna kritika.

U Platonovoj **Državi** postoje takođe četiri različita, ali značajno povezana nivoa. Dva glavna odeljka predstavljaju idealan ili nadčulnan svet i fizički ili objektivni svet. Na višem nivou nadčulnog sveta postoji **nus**, spoznaja stvarnosti u kojem je subjektivna forma, ili ljudska duša, ujedinjena sa objektivnom formom ili idejom. Ispod toga nivoa je **dijanoja**, znanje o stvarnosti, kakvo nam pruža matematika. Ispod toga na višem nivou nižeg odeljka nalazi se **pistis**, ili spoznaja fizičkog sveta, poznavanje čulnog koje je dostupno ljudskom telu, a na dnu je **eikasija**, ili shvatanje, znanje o fizičkom svetu, čiji odnos prema **pistisu** odgovara odnosu **dijanoje** prema **nusu**. Prva tri nivoa približno odgovaraju analogiji između razuma, volje i duhovnog prohteva, i vladara, ratnika i zanatlije u idealnoj državi na kojoj se zasniva cela shema **Države**. Nivo **eikasije** odgovara radu umetnika koji podražava fizički svet i, mada nije nužno poročan, predstavlja potencijalni izvor poroka i zato je nepoželjan u idealnoj državi.

Izjednačavanje umetnosti i **eikasije** implicitno je samo u **Državi**, jer je Sokrat očigledno htio da tvrdnju o pesnicima stavi na probu, ili je možda doveo do paradoksa. Pustimo da je pesnici i njihovi pobornici opovrgnu ako mogu, kaže on, a mi ćemo ih sa poštovanjem saslušati. Sam Platon je u drugim dijalozima dao mnogo više ocenu onoj umetnosti koju je odobravao, i najjače je uticao na one kritičare koji su, kao Šeli, tražili najviše priznanje za svoju umetnost. Umetnost koju Platon odobrava nije po njegovom shvatanju, ni malo, nalik na podržavanje prirode, i ukoliko hoćemo da sačuvamo koncepciju podražavanja jedini odgovor na tvrdnju u **Državi** pruža Aristotelova **Poetika**. Odnos umetnosti prema prirodi krije spoljašnja relacija reprodukcije prema modelu, već unutarnji odnos forme i sadržine. Umetnost ne odslikava prirodu, ona je sadrži, jer je u tome i suština sadržine. Stoga je umetnost, kao i matematika, po Platonovoj terminologiji, oblik **dijanoje**, a ne **eikasije**. Priroda je, sigurno, i sadržina i okruženje umetnosti i u tom smislu uvek će biti spoljašnja u odnosu na umetnost. Zbog toga se primer ogledala toliko često koristio da osvetli njihov odnos. Ali, neizbežan aksiom kad je reč o umetnosti, da je priroda uvek unutar umetnosti kao njena sadržina, a ne izvan nje kao model, zapisao je u priručnik kritičara jednom zauvek Longin, kad nije identifikovao »uzvišeno« sa veličinom, već sa mentalnim kapacitetom koji shvata ogromnost prirode, i, rečeno ustaljenom, ali izražajnom frazom: »Prima je u sebi«. Stoga je umetnost, za razliku od Alise, (u Zemlji čuda — prim. prev.) prirodna, koliko i život, ali dva puta veća:

»Šta su to videli oni božanski pisci koji u svom delu streme najvećem, zanemarujući tačnost u detalju? Između ostalog i to da priroda nije čoveku odredila da bude nisko ili prosto biće kad mu je podarila život i uvela ga u svet kao na veliku svečanost, da bude posmatrač njene predstave, ali i najambiciozniji glumac. Odmah nam je u dušu usadila nepobedivu ljubav prema svemu što je veće i uzvišenije od nas. Zbog toga ni ceo univerzum nije do-

voljno velik za čovekovu moć razmišljanja i prosuđivanja, i misli mu često prelaze granice sveta koji ga okružuje.«

Nećemo se zadržavati na kasnijim tumačenjima odnosa umetnosti i prirode, već samo na onim pometnjama u kritici koje su uzrokovane shvatanjem da je umetnost na neki način formirana svojom sadržinom. Termini priroda, život, stvarnost, iskustvo, lako se zamenjuju u primitivnom jeziku kritike, jer predstavljaju sinonime za sadržinu. Stoga život ili iskustvo ne mogu da budu formalni uzrok umetnosti. Pobuda da se nećemo podari književni oblik može da potekne samo od ranijeg dodira sa književnošću. Književne forme ne mogu da postoje izvan književnosti, i piševa tehnička sposobnost, moć da izgradi književnu formu, zavise više od njegovog književnog obrazovanja nego od bilo kog drugog činioca — (što je svakako važno za univerzite na kojima postoje tečajevi »kreativnog pisanja«). Iskustvo, svakako, može da stvori nešto što slučajno podseća na književnu formu, u stvari, književnoj kritici je neophodno potreban pojam koji bi odgovarao »pitoreskom«, recimo, »literateskno« (literatesque) kao što je sugerisao Badžet (Bagehot). U nedostatku takvog pojma ovu ideju izražavamo veoma neodređeno: ako je neko poginuo na ulici u automobilskoj nesreći, to je užasno videti, ali nije »tragedija«, kao što nije ni roman ili epsko delo. Pisac je stalno u potrazi za iskustvima koja bi mogla da u sebi sadrže priču ili pesmu, ali ona ih ne sadrže, već se one nalaze i domašuju piševo shvatanje književne tradicije i moći da ih saobrazu iskustvu.

Kad su pitali Henrija Džemsa (Henri James) o ulozi iskustva u procesu pisanja, mogao je samo da odgovori da pisac treba da ume da iskorišti svako iskustvo, to znači, da toliko dobro tehnički poznaje književnost da bi svoje iskustvo mogao stalno da prevodi u književne forme i konvencije. Izjava ne zvuči protivrečno, mada je upotreba pojmova koji označavaju sadržinu u obliku metafora za formu izazvala mnoge zabune. Ako ispitujemo crteže dva umetnika i otkrijemo da nam se više sviđa B nego A, možemo reći da je: A mrtav i bezivotan, a da su crteži B puni života, ili, A je dosadan i nenadahnut, a B ima usplamtelu uobrazilju, ili A misli samo na svoje crtanje, a B je ušao u suštinu predmeta. Međutim, to su sve samo zaobilazni i racionalizovani načini da se kaže: »B bolje crta«. Ukoliko bolje crta znači da je pre svega bolje ovladao crtanjem, a ne da ima poseban odnos prema životu, uobrazilji ili prirodi, što bi sve bilo nasumično nagadanje.

Kritičari koji naglašavaju značaj podražavanja prirode obično duboko poštuju tradiciju, a koji ističu važnost »originalnosti«, kao Edward Jang (Edward Young), obično su skloni da kažu kako je pesnik nadahnut ili kreativan. Međutim, bez obzira šta mislimo o pesničkom procesu, njegov cilj je da stvori novog člana postojeće vrste pesama, romana ili drame. Roditelji novorođenčeta su ponosni što je ono novorođeno, a mogu da smatraju i da je jedinstveno, međutim pravi izvor njihovog ponosa je činjenica da ono pripada ljudskom rodu i da se uklapa u propisanu konvenciju. Isto načelo važi i kad se novo umetničko delo proglašava »originalnim«. U književnosti, kao i u životu, ističu kritičari još od vremena Horacija, sve nekonvencionalno novo jeste čudovišno. Pojmovi kao što su originalno ili nadahnuće predstavljaju vrednosne sudove, a budući da je moje stanovište o njihovoj ulozi podrobno razmatrano i često pogrešno shvaćeno, izneću ga sažeto u četiri tačke. (1) Svaki vrednosni sud sadrži u sebi prethodni kategorički sud, budući da ne možemo da prosudimo da li je nešto dobro ukoliko ga prethodno ne upoznamo. (2) Neadekvatni vrednosni sudovi gotovo uvek duguju ovu svoju osobinu nedovoljnom poznavanju prirode književnih kategorija. (3) Kategorički sudovi se zasnivaju na znanju koje se može steći i stalno proširivati; vrednosni sudovi se zasnivaju na veštini koja potiče isključivo iz znanja koje već posedujemo. (4) Stoga, znanje, ili učenje, ima prvenstvo nad vrednosnim sudovima, stalno ispravlja njihovu perspektivu, i uvek ima pravo veta nad njima, dok potčinjavanje znanja vrednosnim sudovima vodi nemogućem nadriučenom sitničarenju. Rajme-

rov (rímer) vrednosni sud o **Otelu** (Othello) kao krvavoj farsi nije rdava kritika, već logična posledica skućenog znanja.

Moderan um prilično teško prihvata pojam formalnog uzroka, i prati uglavnom njegove posledice. Učinski delotvorni, uzrok pesme može da bude pesnik, a materijalni uzrok prirode, život, stvarnost, iskustvo, ili sve što je podložno umetničkom oblikovanju. Međutim njen formalni uzrok, sama književna forma, nalazi se u samoj poeziji, budući da poezija nije samo skup pesama, već celina forme i kategorija kojoj pripada svaka nova pesma. Njegovo razumevanje otežavaju, svakako, i zakon o zaštiti autorskog prava i lažna analogija koju taj zakon postavlja između književnosti i drugih oblika marketinga. U Jungovim **Pretpostavkama o originalnoj kompoziciji** (Conjectures on Original Composition), na koje smo se već letimično osvrnuli, možemo da vidimo kako se oblikuje nejasna merkantilna analogija između originalnog pisca i priredivača, i književnog plagijatora i običnog radnika. Došavši do neoborive činjenice da pesnici podražavaju prethodne pesme, Jang povlači razliku (retoričkog porekla, još od Longina), između pesme i njenog autora, i kaže da pravo originalno delo ne podražava **Ilijadu** već Homera, budući da smatra da je pesma nuzproizvod ličnosti. Međutim, ličnost pesnika ili nije uopšte povezana sa njegovim radom, ili je deo konvencije kojom se služi. Bajron (Bíron) i Landor (Landor) su izvanredno upadljive ličnosti među romantičarskim pesnicima. Landorova ličnost nije integralna sa njegovom poezijom, već je toliko različita da nagoveštava Jejtsovu teoriju o maski, odnosno o suprotnosti pesničke i stvarne ličnosti. Landor je stoga zanimljiv samo kao biografski kuriozitet. Bajronova ličnost je, da tako kažemo, ugrađena u njegovu poeziju, što znači da ima pesničku važnost budući saobrazava književnoj konvenciji. Podudarnost pesničke ličnosti a fikcionalnim arhetipom stara je koliko i Homer, (jer legendarni slepi bard očigledno vodi poreklo od Homerovog Demodoka), ali i dovoljno nova da objasni današnji kult Skota Fiddžerlda (Scott Fitzgerald).

Drugi oblik brkanja književnog i ličnog iskustva, koji predstavlja nerazlikovanje književne od lične iskrenosti, lakše je prepoznati, mada se njegovi izvori teže otkrivaju. Ukoliko je pesnik stvarno zaljubljen Muza može i da ga napusti, ali ako je dvorski ljubavni pesnik koji piše sonete za postariju i naprasitu vojvotkinju dokazujući da je njen odani životni rob, da ga je pogled njenih očiju smrtno pogodio Kupidonovom strelom, da će presvisnuti ukoliko mu ne podari svoju milost — što sve znači, u smislu lične iskrenosti, da bi želeo da dobije posao učitelja njene dece — onda se iz njega izliva strasna rečitost. Praksa u pisanju ljubavnih soneta, a ne ljubavno iskustvo, ono je što oslobađa bujice pesničkih osećanja. S vremena na vreme u kritiku o Šekspiru navale žustri amateri dokazujući da je Šekspir bio advokat ili vojnik kad je tako autoritativno govorio o zakonodavstvu i vojničkom životu, a možda postoje i knjige koje dokazuju da je bio ubica pošto je napisao **Makbeta** (Macbeth), ili da je inkognito otputovao u Italiju i tu godinama živeo kao renesansni princ pošto se tako dobro razumeo u psihologiju kraljevskih porodica. Ova, u suštini, elementarna zabluda često se u nekom uvijenom obliku javlja i u mnogo prefinjenijoj kritici.

Na primer, jedan od glavnih izvora ove zbrke je činjenica da je **ispovedanje** lične iskrenosti samo po sebi književna konvencija. Dvorski ljubavni pesnik može da bude lažno nadahnut koliko vam drago, ali će sigurno iz svojih izvora preispitati upavo tvrdnju da su njegovi prethodnici gajili samo knjiške emocije, dok on jedini iskazuje prava osećanja. Prvi sonet **Astrofela i Stele** (Astrophel and Stella) završava se čuvenim stihom: »Fool, said mi Muse to me, look in thí heart and write«, (Ludo, reče mi Muza, zagledaj u svoje srce i piši«), što u biografskom smislu zna i da se Sidni pažljivo zagledao u Petrarkinu (Petrarka) poeziju. Sidni se u petnaestom sonetu ovako podsmeva nižim od sebe:

Vi koji davno umrle jade sirotog Petrarku Opevate novorodnim uzdasima i u tuđem duhu Idete pogrešnim putevima...

Medutim, on nije u položaju da to kaže zato što čini nešto drugo, već zato što to čini bolje. Ovo smo spremni da priznamo, jer su konvencije dvorske ljubavne poezije dovoljno udaljene od nas da bismo ih kao takve prepoznali. Ali kad nas Vordsvort (Wordsworth) obavestava u predgovorima i pesmama **Lirskih balada** (Lirical Ballads) da je pustio da mu učitelj bude priroda i iskustvo, on koristi upravo istu konvenciju ispovedanja lične iskrenosti kao i Sidni. Verovatno da je u to verovao, kao i Sidni, i nema razloga zašto mu ne bi verovao i veliki broj čitalaca. Lična iskrenost kod pesnika liči na vrlinu Makijavelijevog (Machiavelli) vladara: nije važno njeno stvarno postojanje, već ispoljavanje. Budući da književna dela čine verbalno društvo, a književne forme mogu da potiču samo ih drugih književnih formi, književnost je aluzivna, i to ne u spoljašnjem smislu ili slučajno, već suštinski i integralno. Da krenemo od jednostavnog primera Čestertonove (G. K. Chesterton) pesme **Magarac** (The Donkey), koja se, posle opisa groteskne pojave i jadrnog života ove životinje završava katrenom:

**Budale! I ja sam doživio svoj trenutak,
Daleki čas žestok i mio:
Oko usiju čuo sam klicanje,
A palmove grančice pod kopitama.**

Aluzija na Cveti' nije slučajna, već predstavlja pre svega poentu pesme, njen formalni uzrok. **Biblija**, razume se, može da igra središnju ulogu u mnogim vanknjiževnim iskustvima, ali i čisto književna aluzija može isto tako dobro da odigra oblikotvornu ulogu, kao aluzija na Agamemnona na kraju Eliotovog **Svinija među slavujima** (Sweeney among the Nightingales), ili u Jejtsovoj **Ledi** (Leda). Agamemnon je jedan od osnivača našeg književnog društva i zbog toga aluzija na njega ima ogroman evokativni autoritet iza koga stoji naša celokupna književna tradicija. Držeći se ovoga nećemo da krenemo korak dalje. Kada Bajron piše:

**Planina gleda na Maraton,
A Maraton gleda na more**

sećamo se Longina i njegovog komentara o Demostenovom govoru, u kome kaže da govornik: »Pretvara suštinski argument u uzvišen i strastan odlomak«, zahvaljujući pomenu Maratona. Istina je da i Demosten i Bajron govore o slobodi Grčke, ali Maraton i **nama** prenosi evokativni prsten budući da označava bitku od književnog značaja. Kako događaji postaju istorija tako nestaju u knjigama i saobraćavaju se njihovim konvencijama. Kako vreme teče a istorijska tradicija slabi, samo događaji sa konvencionalnim pesničkim asocijacijama donose uzbudljivu čaroliju velikog imena. Kad je Linkoln (Lincoln) rekao za getizberške junake: »Svet se neće dugo sećati naših reči, niti će ih zabeležiti, ali njihovo delo nikad neće zaboraviti«, upotrebio je jednu od najstarijih književnih konvencija u optičaju, takozvani **topos** skromnosti, stariji i od ispovedanja iskrenosti. Sa retoričke tačke gledišta imao je pravo, ali je ipak ono što je rekao, u stvari, netačno, jer je gotovo nemoguće zapamtiti imena i datume bitaka sem ukoliko za to ne postoji neki književni razlog. Ukoliko bi ime »Getizberg« evociralo snažna osećanja i kad bi bilo udaljeno koliko Maraton, postiglo bi to samo zahvaljujući nekakvoj književnoj tradiciji započetoj Linkolnovim govorom.

Ne poričem da postoji osećanje za neočekivano, za šokantan ili radikalno roman, originalnog pisca, ali razliku između originalnog i derivativnog pisca ne treba ponovo utvrđivati, budući da je originalan pisac derivativan na dubljem nivou. Postoje mnogi aspekti problema originalnosti u književnosti, ali prostor mi dopušta da govorim samo o jednom od njih.

Danas više ne postoje primitivni ljudi i nema načina da se utvrdi poreklo pobude da se stvarima podari i književni oblik. Svako, međutim, živi u kontinualnom dodiru sa rečima. Većina takvih dodira ostvaruje se sa rečima koje nešto opisuju, tj. prenose informaciju ili nešto slično. Međutim, postoji i sporedni dodir sa rečima koje se koriste u cilju zabave u najširem smislu. Ljudi od pera ovaj dodir ostvaruju uglavnom preko književnosti, preko konvencij-

onalnih knjiga ili požorišnih komada. Oni koji nemaju pouzdan književni ukus ostvaruju ovaj kontakt preko različitih podknjiževnih oblika: čitanje stripova, gledanja televizije, budnog praćenja detektivskih priča, slušanja viceva, ogovaranja, i slično. I ma koliko da je takvo iskustvo danas prikriveno komercijalnim formulama, ono je kontinualno sa popularnim književnim iskustvom u prošlosti. Pod popularnom književnošću podrazumevam, grubo uzevši, imaginativno verbalno iskustvo onih koji nemaju posebno književno obrazovanje ili interesovanje. Popularno u ovom smislu znači savremeno primitivno, a teži da tokom vremena postane primitivno. Ono je uglavnom sasvim bezvredno, mada ponekad i vrlo dobro književno delo postaje popularno kada nade ključ za imaginativno iskustvo neobrazovanih čitalaca. Primeri za to su u devetnaestom veku **Haklberi Fin** (Huckleberry Finn) i neki Dikensovi (Dickens) romani. U jednostavnijim društvima popularna književnost se sastoji uglavnom od balada, mitova, narodnih priča, i sličnih oblika koji su i do sada preživeli u prepoznatljivom ruhu, naročito u pesmama i bajkama za decu.

Književnost postaje često površno ili izveštačeno konvencionalna. To je obično posledica sužavanja dijalektike kulturne elite klase koja je u kulturnom usponu, ali gubi društveni uticaj. U privatnom pozorištu u kasnom karolinškom razdoblju (Carls I i II) drama je upravo na taj način sužavala svoj uticaj, sve dok je



petros fotinos

društvena revolucija, koja se naizgled čudno podudarila sa njenim unutrašnjim gubitkom vitaliteta, nije 1642. godine potpuno zbrisala. Originalan pisac je u takvoj situaciji šklon da čini ono što će elita proglašiti vulgarnim, a potonja generacija okretanjem od književne konvencije iskustvu. Tako će u osamnaestom veku, obilatim pesnicima koji su oglašavali promene Filomelinim »mehaničkim uzdahom«, kako ga je nazvao Kuper (Cowper), Blejkove (Blake) **Pesme nevinosti** (Songs of Innocence) i Vordsvortove **Lirske balade** predstavljati dašak svežine. Otuda naša spremnost da prihvatimo Vordsvortovu izjavu da je napustio knjiške modele i okrenuo se neposredno životu. Kao i obično, ovakva procena je suviše pojednostavljena. Blejk i Vordsvort su samo otvorili novu seriju književnih odjeka. Iznenada se pokazalo da pesme »za uspomenu«, narodske balade, poučne priče za decu, u svojim otrcanim formulama sadrže potencijal u kome se nije ni sanjalo.

Gotovo se ne može zamisliti ni jedan novi i nagao prodor u književnost koji nije ukrao staklene cipelice i kočije od bundeve od neke podknjiževne Pepeljuge. Najočigledniji primer predstavlja elizabetanska popularna drama, cvet i plod semena koje su posejali Karlel (Carlell) i Glaptorn (Glaphthorne). Ma

kako da je velika razlika u vrednosti između **Kralja Lira** (King Lear) i **Kralja Kambiza** (King Cambyyses), Šekspir bi teško stvorio kralja Lira da nije bio dovoljno promućuran, za razliku od svojih mnogo obrazovanih savremenika, da u **Kralju Kambizu** otkrije književne mogućnosti. Ista praktična promućurnost ogleda se i u korišćenju formula primitivne romanse i improvizacija iz **commedie dell'arte** u njegovom poslednjem razdoblju.

Isto načelo utiče i na mnoge vidove moderne književnosti. Ne mislim toliko, recimo, na Jejtsov interes za legende i predrasude irskog seljaštva, budući da je to uobičajen tip zanimanja za popularno književno iskustvo, već prevashodno na korišćenje sumnjive podkulture srednje klase u **Ulisku** (Ulysses). Jejtsovu upotrebu isto toliko sumnjive okultne književnosti, pa novinske stihovane idiome kod Odna, uticaj primitivnih i arhaičkih tipova popularne drame na eksperimentalnu dramu od **Sweeney Agonistes** do **Čekajući Godoa** (Waiting for Godot), koji je »zaleđen« vodviljski komad. Grejem Grin (Graham Greene) je sa velikim preuzetjem govorio o: »Knjigama koje čitamo dok čekamo autobus«, ali »zabavne knjige« kao što su njegova **Brajtonska stena** (Brighton Rock) i Ministarstvo straha (The Ministry of Fear), predstavljaju književna dostignuća proistekla upravo iz takvih formula. Svuda u literaturi je ista priča, svaki novi dodir sa »životom« uključuje i ponovno oblikovanje književne konvencije. Vordsvortov pokušaj da: »Izabere događaje i situacije iz svakodnevnog života... i jezik kojim se ljudi stvarno služe«, podseća na sličan pokušaj Spensera da oživi tjdorsku poeziju u **Pastirskom kalendaru** (Shepherds Calendar), za koji je E. K. rekao da je doneo: »Mnogo ljupkosti, i, što bi se reklo, autorstva stihu«. Uporedimo dva odlomka iz reprezentativnih pesama sa početka ovog veka, iz lirike **Šropširskog momka** (Shropshire Lad), i **Trideset šilinga nedeljno** (Thirty Bob a Week) Džona Dejvidsona (John Davidson):

**Odmori se od nevolje teške,
Ne paši se više sunčane žege,
Niti oštre zime snežne,
Nisu sada porođajne muke,**

**Prazna zdela, bez odela,
Još dugo ćemo izdržati
— Još jednu noć, još jedan dan.
Rekoše mi moje kosti.**

**Udoh u svoje srce i sretah tamo
Božjeg đavola tiho što peva,
Koji bi da viče i zviždi na ulici,
I da o zid smrška prolaznike;
Kad bi svet bio kolač koji bi mogao uzeti,
Uzeo bih ga, trazio još, i pojeo celoga.**

**I sretah dalje nekog jadrnika,
Od onih što ih život uvek kažnjava;
Sa tri'est šilinga mesečno za život sa nevestom
U koju se zaljubi i oženi pre dvadesete,
Na tome i ostade, al' zna da nije u novcu sve,
Zna da su mora dublja od činije.**

Prva reakcija istraživača koji naide na ove dve pesme mogla bi da bude da je Hausmanova (Housman) pesma izvanredna, a Dejvidsonova nametljivo i sentimentalno stihoklepstvo. Njegova druga reakcija mogla bi da prede u suprotnu krajnost, a izjavu da je prva pesma knjiška a druga preuzeta iz života i toliko snažnog umetničkog dejstva da u okviru takvog poredjenja Hausmana uopšte ne možemo da shvatimo kao ozbiljnog pesnika. Njegova sledeća dužnost je da u svojoj glavi sredi sve pretpostavke koje se nalaze u osnovi ovih vrednosnih sudova. Hausmanova poezija je utonula u konvencije duboko apsorbovane u književnoj tradiciji, koje se kreću od balade do sentimentalne lirike devetnaestog veka, i uključuju svesne odjeka iz Šekspira. Dejvidsonova pesma koristi izraz i ritam vodviljske pesme da izrazi način života koji se mjuzik-holu posredno odražava. Hausman veoma učeno i svesno koristi konvenciju, dok Dejvidson namerno radi upravo suprotno. Međutim, obojica su jednako konvencionalni. Kad dođe do takvog zaključka istraživač će biti već dovoljno iskusan kritičar da ne bi izricao uporedne vrednosne sudove.

Nema sumnje da se u svakom književnom delu može naći primitivno ili popularno jezgro književnog iskustva, ali ovdje se bavim samo

onim posebnim slučajem kada užurbanom posmatraču književnost pruža iluziju da se od knjiga okrenula »životu«. Danas, kao i u svakom drugom književnom razdoblju, postoje izvesne pretpostavke koje zastupa naša kulturna elita, a koje bi trebalo nepristrasno i svesrano ispitati. U renesansi se pretpostavljalo da ep i tragedija predstavljaju najplemenitije književne forme i da je prirodno da se najbolji pesnici posvete ovim žanrovima. Iz ove pretpostavke proizišli su mnogi dosadni eposi i sitničarske tragedije, ali i podsticaj za razvoj genija Spensera i Miliona, Marloa (Marlowe) i, najverovatnije, Šekspira. U isto vreme ne treba da ispuštamo iz vida ni Dona i Marvela, ili, da odemo dalje, Delonija (Delonij), Doroti Ozborna (Dorothy Osborne), ili Samjuela Pepisa (Samuel Pepis), koji su uneli raznolikost u naše književno iskustvo. Danas se pretpostavlja da se »kreativan« pisac posvećuje poeziji, umetničkoj prozi i drami, i veliki deo naše književne stvaralačke energije će se nesumnjivo utrošiti na ove žanrove. Kad bi ovu pretpostavku doveli do krajnosti i pretpostavili da neće samo svi »kreativni« pisci pisati u okviru ovih žanrova, već da su i svi koji se njima bave stvaraoci, značilo bi da samim žanrovima pripisujemo

inherentno stvaralački kvalitet, što je očigledna besmislica. Moguće je da se veliki broj naših zaista »kreativnih« pisaca bavi i tako perifernim žanrovima kao što su žurnalizam, popularna nauka, kritika, stripovi, ili biografija. Ali, to ne znači da se okreću od književnosti života, već da istražuju različite književne konvencije.

Suprotnu krajnost od elitnih merila predstavlja antiintelektualna zabuda sentimentalizovanja samog podknjiževnog iskustva. Svi mi, čak i oni najobrazovaniji među nama, provodimo mnogo vremena u podknjiževnom svetu, i iz njega izvlačimo mnoga potajna zadovoljstva, ali taj svet je, sa tačke gledišta prave književnosti, uglavnom brbljiva zbrka, koja čeka da je stvaralačka reč oplodi i uvede je u književni život. Ovaj svet je sastavljen iz najstrože stilizovanih konvencija, jer je primitivno, kao i dekadentno, veštački konvencionalno, i ono umetniku ne sugerise novu sadržinu, već nove mogućnosti u tretiranju konvencije. Ukratko, nije to svet običnog života i sirovog iskustva, već predgrade književnosti.

Kad kritičar to shvati, onda može da izvuče mnoga zadovoljstva i koristi iz pokušaja da ujedini svoje književno iskustvo na svim nivoima, ne brkajući svoje vrednosne sudove. Ako gaji strast prema detektivskim pričama može da proučava zašto su one čitljive što su im konvencije strože, ili da prati njihov razvoj iz važnog podknjiževnog žanra ukrštenih reči. Ako ima posebnu naklonost prema Vudhausu (P. G. Wodehouse) može da otkrije da on nije samo najkonvencionalniji od svih modernih pisaca stripova, već i da su njegove konvencije identične sa Plautovim. Ako je uprkos sebi dirnut nekim sentimentalnim filmom ili novinskom pričom, može u njima da prepozna ista sredstva koja su ga, na drugom nivou, potresla u **Periklu** ili **Zimskoj bajci**. U kojem god pravcu su kretali u svom imaginativnom verbalnom iskustvu, ono će biti sadržano u književnim konvencijama i svuda će važiti njihovi formalni zakoni. Sa te tačke gledišta nema razlike između učenog i popularnog u svetu reči. Priroda i Homer, smatramo, jedno su isto.

□ □ □

Nature and Homer, The Texas Quarterly, Fables of Identity, 1963.

nove iz starih smernica

nortrop fraj

U svojoj upotrebi slika i simbola, kao i ideja, poezija teži za onim što je tipično i što se ponavlja. Zbog toga je kroz celokupnu pesničku istoriju prirodni ciklus bio osnova za organizovanje slika fizičkog sveta. Smene godišnjih doba, doba dana, razdolja života i smrti, pružile su književnosti kombinaciju kretanja i reda, promene i pravilnosti, neophodnu svim umetnostima. Stoga je za pesničku simboliku veoma značajna mitska figura božanstva koje umire i koje predstavlja prirodni ciklus. Takva božanstva su Adonis, Prozerpina ili njihovi bezbrojni alotropni oblici.



U eseju o **Eureki (Eureka)** Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe) Pol Valeri (Paul Valery) govori o kosmologiji kao jednoj od najstarijih književnih umetnosti. Malo je ljudi jasno shvatilo da je kosmologija književna, a ne religiozna ili naučna forma. Istina je, naravno, da su religiju i nauku brkali sa kosmološkim strukturama ili tačnije rečeno ove strukture su u njima izazivale zbrku. U srednjem veku je ptolomejski svet bio blisko povezan sa savremenom teologijom i naukom, kao i sa poezijom. Ali kako nauka zavisi od eksperimenta a religija od iskustva, ni jedna nije ograničena ni na specifičnu, ni na bilo koju drugu kosmologiju. Nauka je digla u vazduh ptolomejski svet, i kad je hrišćanstvo oprezno opipalo sve delove svoga tela otkrilo je da je preživelo ovu eksploziju. U poeziji se situacija veoma razlikuje. Veoma je pogrešno proučavati kosmologiju **Božanstvene komedije** ili **Izguljenog raja** kao tuđu, zastarelu nauku, budući da ona nije samo sastavni deo predmeta ovih pesama, već i neodvojivi deo njihove totalne forme, okvir njihovih slikovnosti. Danteova ljubav prema simetriji, koju ističu mnogi kritičari, nije lična naklonost, već suštinski deo njegovog pesničkog umeća.

I u vreme kada nauka za to ne pruža nikakvo ohrabrenje, poezija pokazuje tendenciju da se vrati starijim kosmološkim strukturama, kao što se vidi u **Poovoj Eureki**. U hemiji je periodična tabela elemenata zamenila staru tetradu vatre, vazduha, vode i zemlje, ali se tradicionalna četiri elementa ponovo javljaju u **Eliotovim Kvartetima (Quartets)**. Svet soneta »**Ā** kao oltar u suton« (Altarwise by owligh) Dilana Tomasa (Dylan Thomas), i dalje je geocentričan i astrološki; struktura **Fineganovog bdenja** (Finnegans Wake) drži se zahvaljujući okultnoj saglasnosti; ni jedan ugledni naučnik nije uticao na poeziju prošlog veka koliko Svedenborg (Swedenborg) ili Blavacki (Blavatsky). Kritičari su često primećivali arhaičke čak i atavističke tendencije kod pesnika, koje se najbolje vide u bezbrižnom kosmološkom žvrljanju prisutnom u poeziji od Danteove **Gozbe** (Convivio) do **Jejtsove Vizije** (Vision). U pitanju je načelo od izvesne važnosti u stvari, ništa manje nego što je celokupno pitanje pesničke misli, različite od drugih misli, ili je **Pikokova** (Peacock) teza, da su pesnici varvaski ostaci u naučnom dobu koje ih je prerasl, tačna, ili pesničko mišljenje postavlja određene zahteve koje kritičari još nikad nisu pažljivo istražili. Kliše na postdiplomskim studijama da je Danteova **Komedija** metafizički sistem svetog Tome preveden u pesničke slike, melanholičan je primer nemoći kritike da se bavi sopstvenim predmetom.

Poznata nam je aristotelovska rasprava o odnosu poezije prema radnji. Radnja, ili **praksis**, jeste svet događaja, a istorija, u najširem smislu, može da se nazove verbalnim podržavanjem radnje, ili događaja prenesenih u reči. Istoričar neposredno podržava radnju, on iskazuje specifične tvrdnje o onome što se dogo-

dilo, i ocenjuje se po njihovoj istinitosti. Stvarni događaj je spoljni uzrok za njegov obrazac reči, i istoričar se vrednuje po tome koliko je taj uzorak adekvatno reprodukovao rečima.

I pesnik, kao i istoričar, bar u drami i epu, rečima podražava radnju. Međutim, pesnik ne tvrdi ništa specifično o činjenici i stoga se ne vrednuje po tome da li je rekao istinu ili laž. Pesnik nema spoljni uzorak za svoje podražavanje, i ocenjuje se prema integritetu i konzistenciji svoje verbalne strukture. To proističe iz razloga što on podražava opšte, a ne pojedinačno, što ga se ne tiče što se dogodilo već što se događa. Njegov predmet je nešto što se događa, drugim rečima tipičan ili ponavljajući element u radnji. Stoga postoji bliska analogija između pesničkog predmeta i značajnih radnji u koje se ljudi upuštaju samo zato što su tipične i što se ponavljaju, radnji koje zovemo obredi. Verbalno podržavanje obreda je mit, a tipična pesnička radnja je zaplet (priča, fabula, sklop događaja), ili ono što Aristotel, naziva **mitos**, te za književnog kritičara, aristotelovski pojam **mitosa** i reč mit imaju uglavnom isto značenje. Takvi zapleti, budući da opisuju tipične radnje prirodno uzimaju tipične oblike. Prvi je tragički, sa svojim **desisom** (zapletom) i **lisisom**, (raspletom), peripetijom i katastrofom, opisan u **Poetici**. Drugi je komički zaplet sa srećnim završetkom, treći zaplet romana sa pustolovinama i poslednjom potragom a četvrti ironijski zaplet, obično parodija romanse. Pesnik postupno otkriva da može da se bavi istorijom samo ukoliko za ona pruža komičke, tragičke, romantičke ili ironijske mitove, ili bar izgovor da se njima posluži.

Kad shema istoričara dostigne određen stupanj obuhvatnosti primećujemo da postoje mitološka po obliku, i približno pesnička po strukturi. Postoje romantički istorijski mitovi zasnovani na hodočašću ili na potrazi za božanskim gradom ili besklasnim društvom, zatim komički istorijski mitovi o napretku kroz evoluciju ili revoluciju, onda tragički mitovi o propasti i padu kao što su dela **Gibona** (Gibbon) i **Špenglera** (Spengler), i ironijski mitovi o ponavljanju ili neočekivanoj katastrofi. Nije svakako, nužno, da takav mit bude univerzalna teorija istorije, već da služi kao primer za objašnjenje istorije. Kanadski istoričar **Anderhil** (F.H. Underhill), pišući o **Trojnju** (Toynbee), za takva dela koristi termin »**metaistorija**«. Primećujemo da su metaistorije, mada obično vrlo obimne i erudijske knjige, mnogo popularnije od uobičajenih istorija, i u stvari preko ove forme istorija uglavnom i dopire do šire publike. Samo metaistoričar, bilo **Špengler**, **Tojnbi**, **H. Dž. Vels** (H. G. Wells) ili religiozni pisac koji istoriju koristi kao izvor **exempla**, ima dobru šansu da postane »bestseller«.

Pprimećujemo takođe da pravi istoričar ograničava verbalna podržavanje radnje na ljudski nivo. Instikt mu nalaže da uvek traži ljudski uzrok, da izbegne čuda ili providenja, i ako pri-