

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 njihovog 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 erudične 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-

znaje različite »neljudske« činioce kao što je klima, drži ih u »pozadini«. Pesnik, naravno, nema takvih ograničenja. Božanstva i duhovi mogu za njega da budu isto toliko važni kao i ljudi, radnje prouzrokovane **hibrisom** ili **nemesisom**, a »patetička zabluda« bitan deo njegove zamisli. I u tome metaistorija podseća na poeziju. Metaistorijske teme su često analogne, čak i identične prirodnim procesima. Špenglerova **Propast Zapada** zasniva se na analogiji istorijskih kultura i biljnog života; Tojnberga tema o »povlačenju i vraćanju« okreće se oko analogije sa prirodnim ciklusom: večna teorija o napretku je tokom prošlog stoleća isticala neko srodstvo sa evolucijom. Sve determinističke istorije, bilo da ih determiniše ekonomija, geografija ili božansko providenje, zasnivaju se na analogiji između istorije i nečega drugog, te predstavljaju metaistorije.

Istoričar radi induktivno, skupljajući činjenice i pokušava da izbegne sve obrascе koji se ne nalazi ili je iskreno ubeđen da ih nema u činjenicama. Pesnik, kao i metaistoričar, radi deduktivno. Ako namerava da piše tragediju, odluka da svom predmetu nametne tragički obrazac ima prvenstvo, bar po značaju, u odnosu na izbor specifične istorijske, legendarne ili savremene teme. Menandrova primedba koja je toliko impresionirala Matjua Arnolda, (Malhew Arnold) da je njegov nov pozorišni komad završen i da samo treba da ga napiše, tipična je za način rada pesničkog uma. Ni jedna činjenica, ma koliko zanimljiva, ni jedna slika, ma koliko živa, ni jedan izraz, ma koliko upečatljiv, ni jedna kombinacija zvukova, ma koliko rezonantna, ne može da posluži pesniku ukoliko se ne uklapa u kontekst, ukoliko ne izgleda kao da neizbežno izvire iz njega.

Istoričar u Menandrovom položaju, spreman da piše knjigu, rekao bi da je završio istraživanje i da će sada samo da ga uobliči. On radi da bi došao do jedinstvene forme, dok pesnik polazi od nje. Oblikotvorni obrazac istoričareve knjige, njegov **mitos** ili priča, od drugorazrednog je značaja, a i detalj za pesnika. Stoga nam u odnosu pesnika i istoričara prvo pada u oči njihova suprotnost. U izvesnom smislu istorijsko je suprotno mitskom, i reči istoričaru da mit daje, oblik njegovoj knjizi zvučalo bi donekle kao uvreda. Većina istoričara više bi volela da veruje, kao Bekon (Bacon), da je poezija »izmišljena istorija«, ili bar da je istorija jedno a poezija nešto drugo, i da je svekolika metaistorija nečista kombinacija dve stvari koje uopšte ne idu zajedno. Međutim, metaistorija je suviše veliko i bujno rastinje da bi se lako iskorenilo, i takvo preterano pojednostavljivanje eliminisalo bi Tacita i Tukidida zajedno sa Baklom (Bucklo) i Špenglerom. Bolje bi bilo da se shvati da metaistorija ima dva pola, jedan u istoriji, drugi u poeziji. Istoričari znaju da određene mere, koje područje i koji metodi pripadaju istoriji, međutim, književni kritičari toliko malo znaju o području i metodima poezije ili kritike da je prirodno što istoričar oseća da je jedan pol metaistorije stvaran a drugi izmišljen, i da sve ono što je pesničko u istorijskom delu uništava njegovu vrednost kao istorije. Pretpostavka je, znači, da je poezija samo oblik dozvoljene laži, a kritičari se nisu mnogo potrudili da se ona od-baci.

Poezija se bavi više opštim nego pojedinačnim, kaže Aristotel; te je više filozofska od istorije. Aristotel nije dalje razradio ovu misao, te nije razjasnio ni odnos poezije prema pojmovnom mišljenju. Ipak, možda bismo mogli da ga rekonstruišemo držeći se sličnih stavova o odnosu poezije prema radnji. Znači, književnost možemo da shvatimo kao oblast verbalnog podražavanja između događaja i ideja, ili, kako ih ser Filip Sidni (Sir Philip Sidney) naziva, primera i pouke. Poezija se u jednom pravcu suočava sa svetom **praksisa** ili radnje, sa svetom događaja u vremenu. U suprotnom smeru suočena je sa svetom **teorije** slika i ideja, sa pojmovnim ili predstavnim svetom koji se širi u prostoru, ili duhovnom prostoru. Taj svet može da se podražava na razne načine, najčešće rečima, mada se kompozitori, slikari, matematičari i drugi ne izražavaju prvenstveno rečima.

Ipak, postoji veliko područje diskurzivnog pisanja, ili naučnih i filozofskih dela, koja pre svega verbalno podražavaju misli. Diskurzivan pisac svoje ideje i slike prevodi neposredno u reči. Kao i istoričar, on izriče specifične tvrdnje, ili ikaze, i cení se po istinitosti, ili adekvatnosti svoje verbalne reprodukcije spoljnog uzora.

Pesnik se ne bavi specifičnim ili pojedinačnim, već tipičnim rekurentnim iskazima, drugim rečima onim: »Često se misli«. Truizam, poslovični akcion, izreka, topos ili retoričko opšte mesto, fraza izuzetno pogodna za navođenje, sve je to prava životna snaga poezije. Pesnik teži novom izrazu, a ne novoj sadržini, i duboke i velike misli u poeziji obično su samo duhoviti ili neminovni iskazi o svakidašnjoj ljudskoj situaciji. »Prava ljubav nikad ne teče glatko«, iz Šekspirove komedije samo je primer mudrih izreka koje predstavljaju konvencionalnu odliku komedije, bar od vremena Menandra, čiju riznicu je pokrao sveti Pavle. Zadovoljstvo koje nam pruža navođenje takvih aksioma proističe iz toga što su mnogostrano prilagodljivi i neobično primereni raznovrsnim situacijama. Postoje ozbiljna dela iz teologije i ekonomije koja koriste po navod iz **Alise u zemlji čuda** (Alice in Wonderland), kao moto za poglavlje.

Pored toga, pesniku su bliži konstruktivni, elementi mišljenja. Nauka u stihovima, zastarela ili savremena, kakvu nalazimo u raznim enciklopedijskim pesmama od srednjeg veka dalje, nikad nije prevazišla određeni stepen pesničke vrednosti. Nisu pesnici bili nevesti, nego je pogrešan bio sam oblik organizacije pesme. Ujedinjujuća tema **Ormuluma** (Ormuluma) i **Zadovoljstvo slo-bodnog vremena** (The Pastime of Pleasure) nije pesnička po svojoj

zamisli. Možemo da je uporedimo sa stihovanim istorijskim hronikama Roberta od Glostera (Robert od Gloucester) ili Viljama Vornera (William Warner), koje su nam iz istog razloga, književno nezanimljive. Čini se da poezija više naginje spekulativnim sistemima, od Lukrecija do **Zaveštanja lepote** (The Testament of Beauty), koji su uvek više pesnički po obliku. Izgleda da između poezije i metafizike postoji sličan afinitet kao i između poezije i metaistorije. U poslednje vreme sve nas više impresionira element **Konstrukcije** u metafizičkim sistemima — crta najbližnja pesničkoj. Ima logičara koji metafiziku smatraju bastardonom logikom, kao što i neki istoričari metaistoriju smatraju kopilem istorije. Sve je savršeno simetrično.

Jedina mana ove simetrije je što se metafizika uglavnom bavi asprtrkacijama, dok ih poezija samo donekle trpi. Poezija je kako kaže Milton, jednostavnija, čulnija i strasnija od filosofije. Poezija traži sliku a ne ideju, pa i kad se bavi idejama teži da u njima otkrije skrivenu osnovu konkretne slike. Diskurzivan pisac devetnaestog veka raspravljao bi o istorijskom napretku i razvoju ne primećujući, ili namerno ignorišući, činjenicu da je njegova ideja posledica pronalaska železnice. Tenison bi rekao: »Neka se veliki svet zauvek vrti po kružnim žljebovima promene«, pogrešno shvativši mehaniku, kao što to obično pesnici čine, ali pogadajući svoj pojmovni cilj pravo u srce. Književna kritika nailazi na velike teškoće kad se bavi delima kao što je **Sartor Resartus**, koja koriste filozofske pojmove i utvrđuju određene propozicije a ipak očigledno nisu filozofska. **Sartor Resartus** koristi strukturu nemačke romantičke filosofije i iz nje izvlači središnju metaforu po kojoj je pojavni svet za pojmovni isto što i odeća za nago telo, nešto što ga sakriva, ali omogućuje mu da se pojavi u javnosti, paradoksalno, i otkriva.

Stoga »ideje« koje koriste pesnici nisu prave propozicije, već misaone forme ili konceptualni mitovi, koji se više bave slikama nego asprtrkacijama, i obično ih ne ujedinjuje logika, već metafora, ili slikovito izražavanje. Mehanička ili dijagramska slika, koju smo gore naveli, jasan je primer pesničkog elementa u misli. U filozofskoj misli ponekad nailazimo na eksplicitne dijagrame, kao što je Platonov razdvojeni ili Aristotelov srednji put, ali je »veliki lanac postojanja« tipičnije pesnički konceptualni mit, budući sredstvo za klasifikovanje slika. Lanac je samo jedan od mnogobrojnih mehaničkih modela u pesničkoj misli, od kojih su neki vekovima prethodili mašinama koje ih otelovljuju. Tako postoje točkovi sudbine i srce, ogledala (reč »refleksija« ukazuje na duboke korene pojmovnog sveta u očnom mehanizmu), unutrašnje sago-revanje, ili metafore o iskrí života, mašinerije sa prenosnim mehanizmom, često u sciencizmu devetnaestog veka, termostati i metafore o »fodbeku« koje su bar od vremena Berka, a sigurno mnogo pre »kibernetike«, organizovale demokratsku političku misao.

Kao što smo od početka svesni suprotnosti između istorijskog i mitskog, tako smo svesni i suprotnosti naučnog i sistematskog. Naučnik polazi od empirijskog i pokušava da izbegne divovske konstrukcije kao što su »univerzum« ili »supstanca«. I ideja »boga«, uzeta kao naučna hipoteza, predstavlja snjam smetnju. Bog u **Knjizi o Jovu** upozorava Jovu da se koncepcija o »stvaranju«, kao objektivnoj činjenici, ne može nikad sadržati u ljudskom iskustvu. Takvi konstruktivni pojmovi su metafizički, a metafizika kako etimologija pokazuje, dolazi posle fizike. U teologiji potpuno prevladuje deduktivna tendencija, budući da je empirijska teologija nezamisliva. Sledeći korak vodi nas do pesničke mitologije, konkretne, čulne, figurativne, antropomorfne osnove, iz koje proističu pojmovi koji oblikuju diskurzivnu misao.

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, razdoblja 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.

Pored toga, fizički svet nije za pesnike bio samo ciklički već i »srednji«, između gornjeg i donjeg sveta. Ova dva sveta odslikavaju rajeve i paklove religija pesnikovog vremena, za koje se obično misli da predskazuju nepromenljivo, a ne cikličko postojanje. Do gornjeg sveta se stiže voznosenjem, i u njemu obitavaju božanstva ili blažene duše. Najčešće slike uzlaska su planina, kula, zavojite stepenice ili lestve, ili pak drvo kosmoloških dimenzija. Gornji svet je često simbolički predstavljen pomoću nebeskih tela, od kojih nam je mesec najbliži. Donji svet, do koga se stiže silaskom u pećinu ili pod vodu, mnogo je tajanstveniji i zlokobniji, i po pravilu predstavlja, ili sadrži, mesto za mučenje i kažnjavanje. Iz toga sledi da u pesničkoj simbolici postoje dve posebno značajne tačke. Prva je obično vrh planine, upravo ispod meseca, gde se dodiruju gornji i naš svet. Iznad te tačke vidimo nebeski svet, a ispod nje cikličko kretanje prirode. Druga tačka se obično nalazi u nekoj tajanstvenoj pećini u obliku lavirinta, u kojoj se dodiruju donji i naš svet, i ispod koje vidimo svet bola, a iznad ciklus prirode. Iz ove »zablje« perspektive, mada sa suprotnog pola, vidi se isti svet kao i u »ptičje« perspektive u viziji uzlaska, te se za njega mogu koristiti isti ciklički simboli.



Savršen književni primer uzlaska nalazi se u poslednjih šest pevanja Danteovog **Cistilišta**. Tu se Dante, penjući se uz planinu u obliku vijugavih stepenica, čisti od svog poslednjeg greha iz dvadeset šestog pevanja, i otkriva da je vratio svoju izubljenu mladost, ne individualnu, nego generičku mladost Adamovog potomka, i stoga se našao u Edenskom vrtu, u »zlatnom dobu« klasične mitologije, u nižem Raju neposredno ispod meseca, gde počinje pravi Raj. Dalje od te tačke Vergilije ne može da ga prati i kada Donte ostaje sam pred njim se otvara velika vizija feči i slike. U dvadeset osmom pevanju eden je **locus amoenus**, mesto većno blage klime, iz kojega potiče i u koje se vraća svako seme biljnog sve, drugim rečima, Eden je na vrhu prirodnog ciklusa. U edenu Dante sreće devojku Matildu, koja ga podeća na Prozerpinu, kaže se u istom pevanju, i na priču o tome kako ju je majka izgubila i kako je ona izgubila prolećno cveće. Ranije, u dvadeset sedmom pevanju, crveni ili purpurni cvet, konvencionalni simbol umirućeg božanstva, ubačen je u slike koje se odnose na Pirana i Tizbu. Kako u vrtu ima i drveća, drvo je, kao i vrh planine, prirodni simbol vizije uzlaska, koji se kod Dantea prvi put javlja u dvadeset devetom pevanju u obliku sedam svećnjaka, koji iz daljine izgledaju kao zlatno drveće, i kasnije u trideset drugom pevanju kao purpurno drvo znanja.

svakom slučaju Milton ima na umu uzvišeni položaj Adonisovih vrtova kad u **Komusu** Duh čuvar stiže iz vrtova, koji su prema početnom stihu: »Ispred zvezdanog praga Jupiterovog dvora.« Milton stavlja i Eden na vrh planine opasan »zidom od zelenila«, dok se o svetu u koji je Adam izgnan kaže da je »niska ravnica«.

U biblijskoj tipologiji je odnos između Edena i pustinje Adamovog izgnanstva približno paralelan odnosu obećane zemlje i bezakonja. I ovde se zamišlja da je obećana zemlja »iznad« pustinje ovoga sveta, sa glavnim gradom Jerusalimom, glavnim gradom sveta i gradom na planini, »na koju se plemena popeše«. Isti jezik ulazi i u proročke vizije. Jezekiljeva vizija o ovozemaljskoj pustinji je u udolini, jami, dok panorama obnovljenog Jerusalima, sa kojom se proročanstvo završava, počinje tako što prorok sedi: »Na veoma visokoj planini.« U **Vraćenom raju** (Paradise Regained) Hristovo iskušenje u pustinji je u stvari silazak u pakao, ili domen Satane, okončan uspešnim uzlaskom na jerusalimsku kulu, koji predočava njegovo kasnije osvajanje donjeg sveta smrti i pakla, kao što i Satana predočava svoj uspeh u Edenu, gde sedi »kao grabljivica« na drvetu života, najvišoj tački u vrtu. Hristova pobjeda nad Satanom, kaže Milton, »podigla« je Eden u pustinji. Četrdeset dana iskušenja komemoriraju se o velikom postu, za kojim odmah u kalendaru sledi Uskrs, a odgovaraju četrdesetog-

ponovo u šetnji

Zoran M. Mandić

Nije
kako sam zamišljao
Niti su krugovi pravilni
koliko moraju
Previše mrtvog drveta u
upotrebi
remeti režim uzdaha
Naginjem se na prozor
da bih zapisao i druge slike
A onda sa beleškama i skicama
izlazim u šetnju
pravim krugove

2.

Samo miljenici tajni mogu tako
uspešno da prodiru u reči
da se bave njihovim zapreminama
da se igraju s njima
Oni su izdržljivi i za najdosadnija
ponavljanja
priča o: smislovima
uzvraćanjima
grehovima
Oni ne odustaju od namera proglašavanja
svojih visina
zaboravljajući da druge saslušaju do kraja
Pamteći samo svoje

3.

Šetnja je
pravi oslobodilački pokret
u kome se usklađuje telesni ritam
sa ritmom duše
I nije nevažno s kim si u šetnji
koga ćeš baš u njoj uvrediti
koga ćeš uputiti na važne naslove
kome ćeš možda i uzgred preporučiti sasvim
novu šifru
objasniti čud brave
važnost asfaltnog policajca

Naravno
u šetnji se mnogo i sluša
paziš na razmak reči koje uzimaš
koje te zapljuskuju
bezobzira na mesto navoda

na promenu temperature predmeta koje
dodiruješ
dok zamišljaš priču govornika
Važno je paziti
na upotrebene trikove
Govornik ne sme migoljiti
Ne smeš ga ispustiti iz ruku
niti pustiti da ti se približi
Okolo je osetljivo
Ruka nervozna
Sve je to jedna veza
jedno poimanje stvari

4.

O Helderlinu se napričalo
i napevalo
Niko mu više ne može pomoći ni u
najboljoj šetnji
Kafka i Niče su u krizi
Borhes se umorio
a mladi nadobudni pesnici zarasli
u bilijarske štapove gađaju jedan drugog
U mrtve mete više niko ne gleda
Izgovaram rečenicu: SVE JE TO U VEZI SA BOGOM
I ne grešim
Grehovi su i tako utemeljeni na volji bogova
na propustima u pregledu igre koju kontrolišu
U njihovim video-igramama
SILAZIM SA SVOG NEBA MEĐU LJUDE I MEĐU PESNIKE
Mnogo su navikli pesnici
Potežu zardale noževe
i bruse ih na ostricama započetih pesara
i sisaju sunce
i sipaju ga u razne tečnosti koje ispijaju
Alkohol je s njima
i nedozrela ženska mladež koju obaraju
bolestima
Otpozdravljam šizofrenicima na odelu za fi
Znaju, kažu, da me poštuju
i zapisuju dok govorim

5.

Evo: p o č i n j e m
Evo: p r e s t a j e m

Hvala šetnji

Epizoda o Adonisovim vrtovima u trećoj knjizi **Vilinske kraljice** poznat je engleski primer simbolike **locus amoenus**. O Adonisovim vrtovima se govori kao o »raju«, iz kojega potiče i u koje se seme života vraća u prirodnom ciklusu. Kod Spensera nalazimo umirućeg boga Adonisa, purpurni cvet amaranta² (povezan sa Sidnijem koji je zbog fatalne povrede bedrenjače postao omiljeno istorijsko otelovljenje Adonisa), i gaj pun mirti na vrhu planine.

Reynolds (Henry Reynolds) jedan od najranijih i najoštrijih Spenserovih kritičara nagoveštava na ležeran, pomodan način svoga vremena, etimološku vezu između Adonisa i Edena, mada Spenser ne povezuje eksplicitno ovaj vrt i Edem, kraljevstvo Uninih roditelja iz prve knjige. Isto tako on nigde eksplicitno ne smešta svoje vrtove na vrh cikličkog sveta ispod meseca, mada govori o Adonisu kao o »eterne in mutabilitie«, što nas podseća na **Mutabilitie Cantos** i na raspravu boginje Promenljivosti i Jupitera, održanu u sveri meseca, na granici Jupiterovog sveta. U ovoj pesmi se dokazi koje Promenljivost iznosi u svoju korist, okreću u korist Jupitera, jer dokazuju načela postojanosti u kretanju. U

dišnjem lutanju u pustinji, okončanom Jošuinim osvajanjem obećane zemlje, koji ima ista isto ime kao Isus (Jošua, Ješua, **Izgubljeni raj**, XII, 307-314).

Eliota pesma **Pepeljava sreda** (Ash Wednesday), zasniva se na Danteovom **Cistilištu** i istovremeno se dotiče ovih biblijskih i lutrijskih tipologija. Središnja slika pesme je vijugavo stepenište Danteove planine, koje vodi do rajskog vrta. Prisutni su i tonovi Izraelja u pustinji, (»Ovo je naša zemlja. Imamo svoje naslede«), Jezekiljeve puste doline, i posta. Kako je pesnik zaokupljen uzlaskom, imamo samo letimičan pogled na prirodni ciklus: »prozorski otvor ispupčen kao smokvin plod«, »cvet belog gloga«, i »plećata figura odevena u plavo i zeleno«, koja se ponovo javlja kao čutljivo »vrtno božanstvo« u **locus amoenus**. U završnom odlomku pesnik se vraća od opšte na pojedinačnu prošlost, od »ljubičice i ljubičice« u vrtu do nostalgije koju, između ostalog, simbolizuje i »izgubljeni ljljani«.

Imajući u vidu eksplicitan i priznat dug ove pesme prema **Cistilištu**, paralele u slikama ne čine se posebno značajne. Zanimljivije je uporediti sliku »vijugavih stepenica« kod Jeltsa, jer se

tu, bez obzira na moguć Danteov uticaja, stav prema uzlasku korento razlikuje. Dve Jetrove pesme **Dijalog između mene i duše** (A Dialogue of Self and Soul), i **Kolebanje** (Vacillation), posvećen raspravi između »duše« koja želi da se uspe stепеніstem do nekog neiskazivog zajedništva s one strane, i »ja« ili »srca« koje je do te mere očarano pogledom na dole, na prirodu, da prihvata ponovno rođenje u njenom ciklusu. U prvoj pesmi »ja« usredsređuje svoj pogled na simbol umirućeg božanstva na ceremonijalnom japanskom maču uvijenom u svilu izvezenu crvenim »purnog palisandra«. U **Kolebanju** se simbol uzlaska i odvajanja od ciklusa, odnosno neutruleno telo sveca, suprotstavlja samom ciklusu smrti, truljenja i ponovnog rođenja, koji predstavlja lav i medno saće iz Samsonove zagonetke. Ovdje, međutim, simbol drveta, povezan sa »Atisovom slikom«, donekle nalik na Danteovu viziju svećnjaka, »pola sjajni plamen, pola zelenilo«, dominira pesmom i povezuje slike uzlaska i ciklusa. Slično tome, u pesmi **Među školskom decom** (Among School Children), kontrast između kaluderice i majke, »bronzani počinalak« neposrednog uzlaska i ciklički »med pokolenja«, razrešava se u slici kestenovog drveta.

U modernoj poeziji postoje i drugi primeri zelenog sveta na vrhu prirodnoeg ciklusa. Volas Stivenz (Wallace Stevens), na primer, daje nam veoma jasan opis tog sveta u **Letnjim verovanjima** (Credences of Summer):

To je prirodno najviša kula sveta,
Njegova osmatračnica, zelen vrhunac zelenila,
Ali kula je od vidika vrednija,
Osmatračnica namesto prestola,
Osa svega.

Međutim, u dvadesetom veku, na celini, slike silaska su, da tako kažemo, u usponu. One uglavnom vode poreklo iz šestog pevanja **Eneide**, i njenog pretka u jedanaestom pevanju **Odiseje**. I tu se suočavamo sa dva nivoa, donjim svetom beskrajnje patnje, svetom Tantalusa, Sizifa i Iksiona, i gornjim svetom, bližem prirodnom ciklusu. Kod Vergilija je najpotpunije ostvarena simbolika cikličkog kretanja i ponovnog rođenja, koja uvodi novu vrstu razmišljanja, koje se retko ponovo sreće u zapadnoj poeziji sve do pojave romantizma. U viziji silaska, gde ulazimo u svet tame i tajni, jače se naglašava posvećenje, upućivanje u obrede, sticanje moćnih magijskih sredstava kao što je zlatna grana. Glavni likovi nose izrazito roditeljsku auru, kod Vergilija je prorok budućeg Rima Enejin otac, materinsku figuru predstavlja Sibila. Kod Homera se javlja Odisejeva majka, a Kirka odgovara Vergilijevoj Sibili, i Homer je zove **potnia**, nešto kao »prečasna«. Na vrhu vijugavih stepenica ostvaruje se neposredno saznanje ili vizija, međutim naknada za silazak obično je proročansko ili ezoterično znanje, nedostupno ili zabranjeno većini ljudi često znanje budućnosti.

U romansi, u kojoj su teme silaska veoma uobičajene, junak često mora da ubije ili umiri zmaja koji čuva tajnu riznicu bogatstva ili mudrosti. Silazak se obično slika kao mimički, kao prividna ili stvarna smrt junaka; ili junak, koga je progutao zmaj, silaz u stomak čudovišta. Neke od ovih tema se ponovo javljaju u srednjevekovnim obradama hrišćanske priče o silasku. Između smrti na raspeću i vaskrsenja, Isus silazi u pakao, koji se često, naročito na freskama slika kao telo ogromne aždaje ili ajkule, u koje on ulazi kroz usta, kao i njegov prototip Jona. I ovdje imamo dva nivoa donjeg sveta: pravi pakao, svet večnog mučenja, iznad kojega je limbo, koji je »poharan« i iz kojeg se spaseni, među kojima roditeljski likovi Adama i Eve imaju počasno mesto, vraćaju u gornji svet. Otvorena usta čudovišta javljaju se ponovo u **Pepeļavoj sredi** kao »zubato ždrelo velike ajkule«, i kao simbol »plavih stena« ili Simplegada, čije sudaranje ima slične tonove.

Vizije silaska u srednjovekovnoj i renesansnoj poeziji su iz očiglednih razloga obično infernalne, zasnovane na Vergiliju, ali lišene njegovog interesa za ponovno rođenje. Tek se sa romantičarskom poezijom ponovo javlja proročanski silazak ili potraga, u kojoj junak ne ostvaruje samo tragičku priču ili uvid u sve vrste mučenja. U Kitsovom **Endimionu** (Endymion) postoje pustolovi usmerene navije i naniže, od kojih su prve uglavnom potrage za lepom, a druge za istinom. Adonisovi vrtovi su u ovoj pesmi dole, a ne gore, kao i u zaključku Blejkove **Knjige o Te-li** (Book of Theil), mada je tu prisutna i iznenadna promena perspektive. Šelijevo **Oslobodeni Prometej** (Prometheus Unbound) još je izrazitiji primer kosmologije u kojoj dobro stiže odozdo, a zlo odozgo. Ona se toliko upadljivo razlikuje od Danteove i Miltonove kosmologije da zaslužuje podrobnije ispitivanje.

Kod Dantea, Spensera, Milтона, simboli i slike u prvom planu slikaju se na gruboj pozadini četiri nivoa postojanja. Za ovu pozadinu potrebna mi je neka reč i u velikom sam iskušenju da iz **Tespisa** (Thespys) Teodora Gastera (Theodor H. Gaster) ukradom »topokozam«, mada ga on koristi u drugom značenju. Najviši nivo je mesto božanskog prisustva, najviša nebesa, prisutna na zemlji kao poredak milosti i providenje. Sledeći nivo je prava ljudska priroda, predstavljena kao rajski vrt ili »zlatno doba« pre pada, svet koji se može vratiti samo pomoću unutarnjeg moralnog ili intelektualnog napora. Treći je nivo fizičke prirode, moralno neutralan ali teološki grešan, u kojem se čovek rađa ali mu se nikad ne prilagodava, i četvrti je nivo greha, smrti i pokvarenosti, koji je posle pada prodro do trećeg nivoa. Kroz celo ovo razdoblje najviši nivo se tradicionalno simbolizuje pomoću zvezdanih sfera, duhovno nebo pomoću fizičkog neba. Danteov gornji Raj smešten je u planetarne sfere, a u Miltonovoj **Odi rođestvu** (Nativity Ode) muzika sfera, simbol razumevanja čistog čoveka, je u kontrapunktu sa horom palih anđela.

Posle pojave kopernikanske astronomije i njutnovske fizike, zvezdano nebo nije više prirodna već ustaljena i književna metafora za duhovni svet. Zvezde ne izgledaju kao nosioci andeoske mudrosti, već nagoveštavaju mehaničku i nepromišljenu revoluciju. Promena perspektive je svakako prisutna već u čuvenom Paskalovom odlomku, ali će tek mnogo kasnije znatno uticati na poeziju. Božanstvo koje se oseća kod kuće u takvom svetu deluje glupo ili izopačeno, u najboljem slučaju kao samohipnotisani Panglos. Otuda toliko glupih nebeskih bogova u romantičnoj poeziji: Blejkov Urizen, Šelijevo Jupiter, Bajronov Ariman, Hardijeva (Hardy) Unutarnja volja, možda i Bog iz prošloga u **Faustu**. Blejk, od ove grupe najbliži ortodoksnoj hrišćanskoj tradiciji, ističe da postoji više biblijskih dokaza o Satani nego o Isusu, kao nebeskom bogu. Za pesničku simboliku još je značajniji smisao mehaničke složenosti zvezdanog kretanja, koje je projekcija ili odraz mehaničkog i izopačenog u ljudskoj prirodi. Drugim rečima, frankenštajnska tema o postvarivanju ljudskih nagona za smrću u obliku nekog kobnog mehanizma, ima snažnu prirodnu vezu sa nebom ili »vanzemaljskim prostorom«, redovno prisutnu u modernoj naučnoj fantastici. U isto vreme pesnici u razdoblju romantizma nisu bili skloni da prirodu shvate kao strukturu ili sistem, protivstavljeni kao objekt svesnom umu, već kao celinu organizama iz kojih potiče i ljudski, kao osnovni izvor čovečanstva, kao seme biljke.

Tako se sa romantizmom oblikovao novi »topokozam«, skoro sasvim obrnut od tradicionalnog. Na njegovom vrhu je mračan i zastrašujući vanzemaljski prostor. Zatim dolazi nivo običnog ljudskog iskustva, sa svim svojim anomalijama i nepravdama. Ispod njega, na jedinom preostalom mestu za bilo kakav **locus amoenus**, sahranjen je izvorni oblik društva, pokriven istorijskim slojevima civilizacije. Za modernog hrišćanskog pesnika to bi bio stari svet pre pada, ili njegov ekvivalent, te je u Odnovoj pesmi **Za sada** (For the Time Being) »vrtni« svet skriven unutar, ili ispod, »pustinje« svakodnevnog života. Kod pesnika bližeg Rusou (Rousseau) ovo pokopano društvo bilo bio primitivno društvo prirode i razuma, uspavana lepota koju će probuditi dovoljno smeo revolucionaran čin. Na četvrtom nivou, koji odgovara tradicionalnom paklu ili svetu smrti, nalazi se tajanstveno vrelo snage i života iz kojega potiču i priroda i čovečanstvo. Ovaj svet, moralno ambivalentni suviše arhaičan da bi razlikovao dobro od zla, zadržao je neke zlokobne osobine svog prethodnika. Otuda se u kulturi romantizma ističe ambivalentna priroda »genija«, ili neobičajeno razvijene prirodne stvaralačke moći, koji može da uništi pesničku ličnost ili da je navede na zlo ili patnju, kao što je slučaj kod bajronovskog junaka, **poète maudit**, ili kompulzivnog grešnika savremene hrišćanske i egzistencijalne »fiksije«, i drugih primera romantičke agonije.

Na pozadini takvog »topokozma« radnja **Oslobodeni Prometeja** izgleda sasvim logična. Na nebu je Jupiter, a projekcija ljudskog praznovolja koje teži da obogotvori mehanički i podljudski poredak. Dole je mučenički Prometej, a ispod njega »Majka zemlja«, (u čiji domen spada i svet smrti, koji kod Šelija ima tajanstvenu, ponavljajuću vezu sa **locus amoenus**), a na dnu cele radnje nalazi se proročanska pećina Demogorgona, koji sebe naziva Večnošću, iz koje izvire snaga koja obnavlja Zemlju, oslobađa Prometeja, i uništava Jupitera.

Romantički »topokozam«, kao i njegov prethodnik, za pesnika predstavlja samo način razvrstavanja metafora, koji ne uključuje posebne stavove, verovanja ili koncepcije. Tradicionalno infernalno putovanje se, prirodno, i dalje nastavlja. Eliotova **Pusta zemlja** (Waste Land) i prvo od Paundovih (paund Pevanja) **Cantosi** veoma su srodni primeri, od kojih prvi obiluje odjecima iz **Eneide**, a drugi se zasniva na **Odiseji**. Kod Paunda karakterističnu roditeljsku figuru predstavlja Afroditu, zvana »venerandam«, odjek Homerove **potnie**, koja nosi »zlatnu granu Argisida«, drugim rečima Hermesa, patološkog hvalisavca. Kod Eliota paralelnu figuru ovoj kombinaciji Hermesa i Afrodite predstavlja hermafroditski Tiresija, prorok cilj Odisejevog silaska.

Danteov »topokozam« je blisko povezan sa savremenim religioznim i naučnim konstrukcijama, za razliku od onog postromantičkog. Naše »gornje« metafore potiču iz tradicionalnih formi, sve što se uzdiže ili stremlje duhovnoj potrazi, kao što su andeoska krila, Hristovo vznesenje, ili izraz »uzvišena osećanja« vodi poreklo od povezivanja boga sa nebom. Još u devetnaestom veku su se napredak i evolucija kretali i navije i napred. Otrpeli u prošlom veku došlo je do sve češće upotrebe potvrđnih »donjih« metafora, poči od »dole«, od osnova, činjenica ili baze, sada je znak pravog empirijskog postupka. Mitovi o silasku su veoma duboko prodrli u društvene nauke, posebno u psihologiju, gde se pomoću prostorne metafore pretpostavlja da su podsvesno i nesveno ispod svesnog, u čije se dubine spuštamo u potrazi za roditeljskim figurama. Lako je uočiti vergilijevo nadahnuće u modernom naučnoj mitologiji: zlatna grana iz šestog pevanja **Eneid** je naslov i tema Frejzerove knjige, a čuveni stih koji izgovara Junona u sedmom pevanju, da će ako ne nadjaha gornje bogove, uzbuniti donji svet, (**fletere si nequeo superos, Acheronta movebo**), odgovarajući je moto za Frojdovo **Tumačenje snova**. Ali, sada, kad se politika i nauka konačno ponovo okreću mesecu, moguće je da će se stvoriti nova konstrukcija, i nova tabela metafora koja će organizovati slikovnost naših pesnika.

»New Directions from Old«, Myth and Mythmaking, 1960; Fables of Identity, 1963.

