

napuštanju tradicionalnih oblika umjetničkog izražavanja. Moderna umjetnost ispituje mogućnosti građenja novog svijeta i na tom putu postavlja mnoge probleme pred savremenog čovjeka. Stoga zagovornici smrti estetskog vide u njoj grobnicu ljepote. Oni potvrđuju da umjetnost nije umrla, ali smatraju da je umrla ljepota u umjetnosti.

U stvari, umjetnost je samo napustila prikazivanje predmetnog svijeta. U nekim djelima savremene umjetnosti nema ni traga od prikazane predmetnosti: predmetnost je iščezla, a na njevo mjesto stupila ljepota. U takvim umjetničkim djelima ljepota je istini nadređena. Savremena umjetnost ne traži istinu, već ostvaruje samu ljepotu, koju je klasična umjetnost donosila samo kao prateću pojavu uz prikazanu predmetnost. Istina je nađena, a ljepota izvorna. Zato ne treba suviše olako zaboraviti ulogu koju ljepota ima u ljudskom životu.

Istina, nikome do danas nije pošlo za rukom da odredi objektivne karakteristike lijepog, ali ga mnogi smatraju jedinim utočištem pred nedostacima prirodnog svijeta i traže u njemu zadovoljenje svojih najviših potreba. Ljepota je tako postala ofanzivno oružje protiv skučenosti postojeće stvarnosti i njene napadne ozbiljnosti. Postojeća stvarnost je puna manjkavosti. Umjetnost treba da nas oslobodi njenih ograničenja. U tom smislu ona uvijek ide iznad prirode.

Aristotel je uočio pravu prirodu umjetnosti i odredio njen odnos prema prirodi: prema njegovom mišljenju, umjetnost samo dijelom oponaša prirodu, a dijelom čini ono što priroda nije mogla da uradi. U prirodi, stvari su krivo zapale, prebivaju jedna uz drugu, smetaju jedna drugoj, pa se moraju odreći nečega što je od izuzetne važnosti za pravilan rast njihove biti i stoga nikada ne mogu da izrastu u ono što bi one mogle biti kad tih smetnji ne bi bilo. Zato sve stvari u prirodi manje ili više krivo rastu. Nema realnih ideala. Jezik potpuno tačno izražava našu situaciju. Mi nikada nismo vidjeli pravu liniju, niti smo ikada bili s pravom ženom, jer priroda nije u stanju da očisti pravu suštinu stvari. Zato umjetnost ne smije podržavati pojavni vid prirode, već mora pronaći put kojim mogućnost prelazi u stvarnost, a entelehija u svoj pravi oblik. Pravi umjetnik uvijek idealizuje, jer daje prednost idealu koji mu lebdi pred očima. Umjetnost je mjesto rađanja viših oblika, koje priroda stvarateljica nije mogla roditi. Ona je iznad prirode, jer se ne gubi u nevažnim crtama pojava, nego prirodu daje u idealnom obliku. Nezadovoljstvo realnim stvarima tjera umjetnika da zahtijeva u mogućnosti koje se prirodnim putem nikada ne bi mogle ostvariti. Tako umjetnik ostvaruje idealni lik stvari, koji nosi obilježja estetskog i na nas estetski djeluje.

U istom smislu, Sartre smješta lijepo u idealnu sferu čovjekovih mogućnosti: lijepo je idealno jedinstvo esencije i egzistencije, koje progoni biće-za-sebe, konstituirajući ga u njegovom biću kao nebiće bića. To je biće-po-sebi-za-sebe ili vrijednost-kao-transcendencija. U tom smislu, Sartre piše: »Ljepota, dakle, predstavlja idealno stanje svijeta, korelativ idealne realizacije bića-za-sebe u kom bi se esencija i egzistencija stvarni otkrivala kao identitet jednom biću koje bi se, u ovom otkrivanju, stapalo sa samim sobom u apsolutno jedinstvo bića-po-sebi... Upravo stoga mi želimo ljepotu i shvatamo univerzum kao nešto čemu nedostaje ljepota do te mjere da i sami sebe shvatamo kao nedostatak.«

To je dokaz čuvenog Vajldovog stava koji glasi: »Priroda oponaša umjetnost.« Priroda treba da oponaša umjetnost, jer joj nedostaje ljepota, koja nalazi svoje otjelovljenje samo u višim natprirodnim oblicima. Prirodna ostvarenja imaju bitne nedostatke na osnovu kojih se javlja potreba za ljepotom i umjetnošću. Ovi nedostaci su trajni, a potreba za ljepotom i umjetnošću neotklonjiva. Umjetnost traži pravu istinu stvari iznad njihovih prirodnih oblika, u sferi idealnih mogućnosti. Na tom putu ona se susreće s ljepotom, koja svojim dijaboličkim aspektom smiruje naše težnje ka idealnom. Zato umjetnost i ljepota imaju tendenciju da konvergiraju. U prirodi umjetnosti je da teži ovoj idealnoj vrijednosti koju nazivamo ljepotom. U tom pogledu, ona je uvijek šamar postojećoj stvarnosti, jer odbacuje njenu napadnu ružnoću u ime ljepote idealnih oblika.

Ni Kafka nije daleko od ovog stajališta kad piše: »Stajalište života i stajalište umjetnosti se razlikuju već u samom umjetniku.« Život je cjelina puna nedostataka. Umjetnost mora da odstupa od stvarnosti da bi prikazala njenu pravu istinu. Zato ona ne može a da ne misli na negativnost, jer njena negativnost samo potvrđuje čovjekovo nezadovoljstvo samom prirodom i njegovu prirodnu težnju ka idealima, koji prevazilaze mogućnosti prirode.

Potreba za novim svijetom proizilazi iz nezadovoljstva postojećim. Čovjek je toliko nezadovoljan postojećim da se nikada u njemu ne može smiriti. Ovo nezadovoljstvo je njegovo generičko svojstvo. Mnogi ga smatraju dovoljnim dokazom čovjekovog bogatstva, što uopšte ne mora biti tačno. Možda to nije njegova prednost nad ostalim bićima, već samo njegova kosmička ukletost, ali čini njegovo suštinsko određenje, koje ne može nestati a da ne nestane on sam. Bez toga bi nestalo nešto dragocjeno bez čega čovjek ne bi mogao biti čovjek. Čovjek će uvijek imati ideale, koje će smatrati lijepim, zato što u njima nema ničeg suvišnog, kao u prirodi. Umjetnost će i dalje biti najpogodnije sredstvo izražavanja ovih viših oblika i, kao takva, jedna od najvažnijih manifestacija ljepote.

Zato možemo zaključiti: ako je vječnost ljudska kategorija, potreba za ljepotom i umjetnošću je takođe vječna.

Predlozi za teoriju recepcije književnih dela

stefan žulkjevski

1. ČITALACKA RECEPCIJA KNJIŽEVNOSTI KAO NJENA KRITIKA

Svakodnevni način izražavanja identifikuje kritiku sa svojevrsnim i posebnim vidom književne delatnosti, koja se zasniva na formulisanju razrađenih — kao rezultat višestranice analize odabranog književnog dela — opravdanih ocena istog dela. Profesionalna kritika je relativno kasno počela pratiti već prilično dug istorijski razvoj književnosti, naime, tek na pragu novog veka, u kulturi kapitalističkih društava. Pri tom njen razvoj nije bio dugotrajan, jer su se kritičari već polovinom XX veka počeli interesovati ne samo za vrednosti dela i principe svojih ocenjivanja, već pre, a često isključivo, za preciznost svojih analiza i koherentnost svojih teoretskih pretpostavki. Sami su se počeli smatrati ekspertima za književnu analizu, a ne kritičarima.

Proučavaoci su navikli da prosuduju da je profesionalna kritika nastala onda kada je književna publika izgubila homogenost potreba i čitalačkih sklonosti, koje su je karakterisale pre nastanka čitalačkog tržišta, formiranog istovremeno s emancipacijom građanske klase. Pa ipak, ta teza je sporna, jer neki drugi proučavaoci dokazuju heterogenost, izdiferenciranost potreba i ukusa književne publike i u starijim epohama razvoja književnosti. Danas je takođe teško uhvatiti povezanost procvata kritike s procesima diferencijacije čitalačke publike. Događa se čak suprotno, s razvojem masovnih sredstava komunikacije u XX veku i dubljom diferencijacijom književne produkcije, kritičke publikacije, npr. u visokotiražnoj štampi, gube karakter ocena i počinju pre da liče na informativne beleške, kritičari postaju recenzenti. Uostalom, danas su pozorišna i filmska publika homogenije, a čitaoci i gledaoci TV sve heterogeniji. Ova činjenica nalazi odraz u izvesnoj diferencijaciji recenzentskih funkcija. Recenzent, u stvari, ne ocenjuje, jer se služi shematičnim obrtima. Njegova funkcija se ograničava na prepričavanje knjiga čitaocima, ili na poricanje njihove vrednosti. Utoliko pre što je na izdavačkom i čitalačkom tržištu od druge polovine XVIII veka očiglednije i sve veće učešće romana, koje u XX veku, u opštem zbiru publikacija, zamenjuju nebeletristički naslovi. Došlo je, kao što se vidi, do značajnih promena statusa i društvene uloge kritičara.

Pre stvaranja stvarne profesionalne kritike, koju poznajemo od pojave autorskog prava, funkcije kritičara obavljali



likovni prilozi u ovom broju: crteži kose bokšan

su srednjovekovni intelektualci, renesansni teoretičari poetike i retorike, obrazovani kozeri salona XVII veka. Nakon perioda od skoro dvesta godina procvata profesionalne kritike, njene funkcije su ponovo prešle u ruke autora notica, često reklamnih književnih agenata koji se bave interesima pisaca, knjižara, bibliotekara, nastavnika, društvenih radnika, svih mogućih posrednika između pošiljaoca i primaoca, do različitih ne samo književnih — već šire: ne samo umetničkih poruka u društvenim procesima komunikacije.

Kao rezultat toga, granice profesionalne kritike iz prošlog veka, kao posebne delatnosti, koje su se jasno ocrtavale iščezle su. Danas jasnije vidimo zajedničke crte među funkcijama usmeravanja čitalačkih preferencija pre nastanka profesionalne kritike i istih funkcija u današnjim društvima. Ne postoji suštinska razlika između svakodnevnih motivacija svesnih čitalačkih izbora i motivacija izbora kritičara. Upravo danas, kada kritičari pišu za malobrojne, ponovo u potpunosti otkrivamo ulogu tzv. vođa književnog mnjenja, koji deluju u formalnim i neformalnim grupama. Npr. u idejno-vaspitnom savezu omladine, koji čitanje svojih članova tretira kao integralni deo vlastite, šire društvene delatnosti, obično postoji neko ko obavlja ulogu književnog savetnika. Takvi saveti često poprimaju vid štampane izjave-saveta autoritativnog vođe pokreta. Još češća je pojava jednostavnog reciprociteta književnih mišljenja u neformalnim grupicama prijatelja, među kojima obično jedan zauzima poziciju vođe mnjenja, makar zbog toga što koristi bogatije književne informacije, a s vremena na vreme čak iznosi kritičke ocene koje dopiru do malobrojnih.

Čitaoci su manje ili više samostalni. Poslednjima su ređe potrebni savetnici ili posrednici. Njihov izbor nije uvek svestan, ali je uvek motivisan. U stanju smo da otkrijemo te motivacije, jer su one društvene prirode. Nesvestan izbor je često rezultat različitih kulturnih prinuda, koje nameću mehanizmi društvene komunikacije. Kao tipičan primer ovde ćemo uzeti školsku prinudnu lekturu, a drugi — prinudu koja proističe iz navike da se u slobodno vreme koriste audiovizuelni TV programi, među kojima nalazimo sasvim književne, a još češće književno-muzičke, publicističke programe. O kulturnim prinudama, koje sudeluju u usmeravanju čitalačke recepcije zajedno s unartekstovnim signalima usmeravanja, govorićemo sistematičnije. U ovom uvodu želimo da osvetlimo područje problematike, koje prilično prekoračuje tradicionalne granice razmatranja književne kritike i dodiruje širok krug pojava koje interesuju proučavaoca recepcije književnosti, čitalačkih preferencija ili čitalačkih motivacija tretiranih kao deo proučavanja društvene komunikacije — posebno književne komunikacije — povezan s problematikom primaoca i prijema.

Uzimajući u obzir komunikativne procese u celini, treba biti svestan da je svestan odnos primaoca ili, u izvesnim epohama, privilegovanog primaoca-kritičara prema delu, koji se dosad obično nalazio u središtu analiza tzv. kritike (profesionalne), jedva poseban problem i da ni najmanje nije osnovni u spoznavanju komunikativnih mehanizama, a posebno zakonitosti i determinanti recepcije i izbora povezanih s njom. Primalac uvek opšti s tekstem čitajući ga u određenoj komunikativnoj situaciji — strukturi povezanosti čina čitanja s datom kulturom i društvenom dinamikom, koji se ponavljaju. To je posebno značajno za izbor i hijerarhizaciju kodova za dešifrovanje teksta. U krajnjem rezultatu taj karakter dešifrovanja određuje stvarne društvene funkcije teksta, često različite od onih koje je utvrdio pošiljalac i upisanih u signale usmeravanja teksta. Takođe su bivali drukčiji i u odnosu na one koje je zamislila mistifikovana svest primaoca. Ili, kako je rekao Vitold Gombrovič:

»Ako je neko imao iluzije (...) da stvarno dobro delo ostaje uzvišeno u odnosu na brojne primaoce i brojne stvaraoce — bolje je da zna da se vara.«²

Tradicija istorije kritike i, na žalost, u još većjoj meri, tradicija istorije književnosti interesuju se za polje pojava arbitralno označenih granica. Na primer, u Geteovo vreme samo su malobrojni čitali dela tog majstora. Međutim, sentimentalni romani su bili veoma popularni. Njihova publika je čak i *Jade mladoga Vertera* čitala, u inat autoru, kao stereotipni sentimentalni roman. Kasniji kritičari i proučavaoci književnosti sasvim su se aristokratski interesovali za te tekstove, koji su, prema njima, bili realizacije nekog modela remek-dela, dok se nisu bavili književnim tekstovima i — recimo odmah jasno — paraknjiževnim, koji su stvarno funkcionalni, a često i dominirali, u čitalačkoj recepciji, bar u društvenom krugu književnih i paraknjiževnih tekstova među publikom određenog tipa datog vremena i prostora. Kritičari su se, po pravilu, bavili odabranim remek-delima. Ko želi da proučava kritiku na tradicionalan način, ne bi morao da posveti svoju pažnju prijemu i izborima većine dela koja su faktički funkcionalna u datom kolektivu i bila anatemisana aristokratskim čitanjem kritike — kako tadašnje, tako i kasnijih vremena. Nas, međutim, moraju interesovati svi tekstovi, jer proučavamo zakonitosti recepcije i zakona društvenog pamćenja, kao i zakone društvenog zaboravljanja.

Smatram da su ove opaske dovoljne da potvrde zbog čega, govoreći o kritici, želimo da razmatramo ne samo verbalno ponašanje profesionalnih kritičara, već i celokupnu problematiku prijema, izbora i čitalačkih preferencija u procesima društvene komunikacije.

S književnim delom — kako je taj izraz opterećen u svakodnevnoj praksi brojnim konotacijama povezanim s tzv. estetskim konkretizacijama dela u ličnim preživljavanjima — ili, pre, s književnim i paraknjiževnim tekstovima opštimo kao primaci (pored pošiljalaca) u procesima društvene književne komunikacije.

Tradicija humanističke misli o saznavanju dela od strane proučavaoca i opštenju primaoca s njim služila se pojmom razumevanja, suprotstavljenim objašnjenju iz prirodnih nauka. Razumevanje je imalo da bude svojevrsan saznavni postupak, obojen uglavnom empatijom i intropatijom. Prirodnom se smatrala vrednost s određenim ljudskim smislom. Tako se fizički komad mramora, u određenom slučaju, morao shvatiti kao statua Miloske Venere. Naučna kritika je odbacila oštro suprotstavljanje, posebno u drugoj polovini XX veka, objašnjenja i razumevanja prirode i kulture s kraja XIX veka. Međutim, nisu odstranjene interpretativne teškoće koje se odnose na poseban status pojava kulture.

Maks Veber je o tome pisao 1906. godine na do dana današnjeg aktuelan način:

Ta »interpretacija« se može kretati u dva pravca, oni su skoro uvek izmešani, ali ih s logičke tačke gledišta treba precizno razlikovati. Ona može biti i pre svega je aksiološka interpretacija, a to znači da nas približava »razumevanju duhovnog« sadržaja analizirane prepiske između Getea i gospođe Štajn, koja se razmatra kao primer kulturne činjenice podložne interpretaciji. U krajnjem rezultatu interpretacija treba explicite da izvuče taj sadržaj i da artikulisanom »ocenom« rasvetli ono što smo u odnosu na taj sadržaj »osetili« na mutan i nejasan način. U krajnjem rezultatu interpretacija, ipak, ni u kom slučaju nije dužna sama da izražava ili »sugerise« određen vrednosni sud. Ono što ona bitno »sugerise« u toku analize, pre su mogućnosti odnosa datog predmeta prema određenim vrednostima.

Tako shvaćene vrednosti, kao svojevrsni različiti elementi kulture, imaju »[...] jedan zajednički element formalne prirode, koji nam svojim značenjem otkriva različite mogućnosti »tačke gledišta«, lepezu mogućih »ocena«.³

Razlikovanje, u širem zaključku, Veberove aksiološke interpretacije od ocene, po meni, govori o tome da se prva svodi na ukazivanje u koju klasu vrednosti dati predmet (ili proces) spada, zato ga često ocenjujemo u granicama čitave lepeze stepena, od potpunog prihvatanja do potpunog odbacivanja.⁴ Samo da su te ocene u datoj kulturi primenljive na datu klasu vrednosti (npr., naučnu teoriju ocenjujemo prema skali istinitosti i neistinitosti a umetničko delo prema skali lepog i ružnog). Pri tom valja istaći da u određenoj kulturi može biti zakonita u odnosu na datu klasu vrednosti ne jedna skala, već često više različitih skala (npr. u odnosu na umetničko delo — takođe skala društvene korisnosti i štetnosti, vaspitnosti ili tehničke preciznosti i nepreciznosti). Vrednost je ono što se u datoj kulturi može zakonito ocenjivati. Međutim, kako je ocenjivano, posebno je pitanje.

I pored napora, hermeneutika kao teorija interpretacije na tom putu nije postigla rezultate u operacionalizaciji pojma vrednosti, koji bi bio podložan mogućim »ocenama«. Metoda interpretacije pojedinačnih, izolovanih »smislova«, pojava kulture zahvatanih celovito (na primer, apsolutna monarhija, *Hamlet*, protestantizam, nije mogla izbeći naučno nesigurne rezultate empatije ili intropije. Nije bilo određeno kako treba empirijski postupati da bi se otkrile one, ljudski smisaone, značenjske crte interpretirane pojave kao vrednost.

Zato hermeneutičarima i teoretičarima razumevanja nije pošlo za rukom da odgovore na pitanja — koje operative direktive prihvatiti da bi se data kultura izdvojila kao posebna, koji je postupak neohodan za stvaranje klasa vrednosti u datoj kulturi i kasnije, prilikom normiranja kriterijuma konkretnog ocenjivanja vrednosti u datoj kulturi? Pojava nije vrednost zato što je postupak neohodan za stvaranje klasa vrednosti u datoj kulturi i kasnije, prilikom normiranja kriterijuma konkretnog ocenjivanja razlikujemo kriterijum pojave reakcije subjekta ocenjivanja kao kriterijuma razlikovanja vrednosti, koji ne želimo da prihvatimo od kriterijuma posebnih predmetnih svojstava vrednosti onoga što može biti ocenjivano.

U daljem zaključivanju tražićemo način kontrolisanog određivanja onih svojstava koja razlikuju vrednosti nezavisno od tradicionalne teorije humanističkog razumevanja; pri tom ćemo iskoristiti već formulisano Veberovo razlikovanje, koje ne nalazi polaznu tačku za predmetno razlikovanje posebnih vrednosti u reakcijama ocenjivanja, već u samoj klasifikaciji.

Kako odrediti status vrednosti, ako to ne treba da budu samo subjektivno utvrđene mogućnosti svojevrsnog razumevanja? Razumevanja pomoću empatije ili intropatije, kako smo već rekli? U odnosu na takve teškoće često je dominiralo odricanje, predlog za shvatanje kulture kao povezanosti ponavljajućih, uspešnih, motivisanih ljudskih ponašanja, koja su na taj način razumljiva i moguća za objašnjenje. To je trebalo da prođe bez pojma predmetno date vrednosti, međutim, u rezultatu su elementi kulture »ostala ponašanja i njihove veze, dok kulturni predmeti, shvatani kao vrednost, nisu mogli spadati u kulturu.

Međutim, vrednost je tretirana kao stimulus afektivnih reakcija subjekta ponašanja, koje se ponavljaju. Konsekventno razvijanje te koncepcije vodilo je apсурdu. Elementi kulture imali su da budu, kako je napisao F. Begbi, na primer, ponašanje Šekspira, kao blisko analognim ponašanjima drugih dramskih pisaca. Kao predmet proučavanja, Hamlet ipak nije spadao u pojam kulture, jer je u pitanju svojevrsan predmet kulture, posebna vrednost.⁵ Pomenutu teoretsku koncepciju u svojoj saznanjnoj praksi nije primenila većina proučavalaca kulture. Teoretičari, kao npr. jedan od najznačajnijih našeg vremena, T. Parsons, uglavnom su se trudili da preciziraju Veberove misli.

Treba prihvatiti da su predmetno tretirane vrednosti elemenata kulture i da ih zbog toga ne treba stavljati izvan proučavanja kulture. Proučavaoci književnosti, umetnosti, u svojim istraživanjima posebno ne mogu bez predmetnih elemenata kulture. Svrshodna ljudska ponašanja rekonstruujemo na osnovu tvorevina kulture, koje su, s obzirom na to da imaju posebne crte, između ostalog i »okamenjeni« procesi uspešnih i ponovljivih ljudskih ponašanja.

Bitan napredak u humanistici doneo je razvoj lingvistike, kao poseban slučaj pojave sistema nogo mišljenja u nauci XX veka. Posle drugog svetskog rata Klod Levi-Stros je prvi uopštio lingvističke metode i prilagodio ih rešavanju drugih humanističkih pitanja, posebno etnoloških. Sovjetski proučavaoci V. Prop i P. Bogatirjov su još 20-tih godina uopštiti te metode na području istraživanja književnog i neknjiževnog folkloru, dok je Bahtin sjajno primenio te postupke na književnost i običaje u svojoj knjizi o stvaralaštvu Rablea.

Od Sosira, Trubeckog, Jakobsona i tzv. praške ili strukturalne škole u lingvistici, jezik — element kulture — istražuje se kao sistem znakova. U sferi razmene informacija, društvene komunikacije, funkcioniše više različitih sistema znakova, semiotičkih sistema. Većina od njih je građena drukčije od sistema prirodnog jezika. Klasična definicija znaka, koju je formulisao Č. S. Pirs, kaže da je to »ono« što nekom zamenjuje nešto drugo. Da li se predmeti, koji sigurno spadaju u kulturu, a kojima se bavi tehnologija, npr. oruđa, mogu tretirati kao znaci? Levi Stros kaže: »[kada se oruđa] lociraju u opšti inventar kultura različitih društava [...], onda svaki ponaosob zamišljamo kao ekvivalent onoliko izbora koliko svako društvo vrši [...] među mogućnostima čiji popis utvrđujemo. U tom smislu shvatamo da određen tip kamene sekire može biti znak; jer u određenom kontekstu, za posmatrača sposobnog da shvati njene funkcije, ona zauzima mesto drukčijeg oruđa od onog koje druga društva koriste za iste funkcije.«⁶

Prema tome, nisu intencionalno komunikativni samo sistemi znakova, npr. prirodni jezik, veštački jezici, saobraćajna svetlosna signalizacija, organizovani pejzaži sentimentalističkog parka, film ili slikarsko delo, itd., itd., koji su realizacija konkretno određenih različitih sistema znakova, nego isto tako, ponovimo još jednom, proizvodni procesi i njihovi trajni rezultati sadrže informacijske aspekte; iako u pogledu sadržaja marginalno i oskudno služe društvenoj komunikaciji, ipak su realizacija određenih sistema znakova, npr. organizovanih, procesualnih i društveno ponovljivih i predvidljivih ponašanja proizvođača, npr. zanatlije obučara.

Svet kulture je svet znakova ili, pre, konkretnih struktura, koje se realizuju »ovde i sada«, ili samo »sada«, sistema znakova, semiotičkih sistema društveno određenih u istoj kulturi, koji funkcionišu u njoj. Proučava ih teorija znakova, semiotika. Semiotika ne zamenjuje teoriju i istoriju kulture. Problematika semiotike je uvod a ne iscrpljivanje problematike nauke u kulturi. Međutim, ona dopušta operacionalizaciju pojma vrednosti — kao što vidimo, neophodno je odrediti kontrolisano postupanje bez služenja empatijom i intropatijom, »razumevanjem«, kao putevima koji vode otkrivanju vrednosti preko razumevajućeg dobijanja njenog smisla umesto tih puteva, semiotika pokazuje uslove intersubjektivnosti otkrivanja ili dešifrovanja smisla vrednosti kulture — a prema tome i izdvajanja vrednosti — kao nosilaca smisla ili, kako želi semiotika, značenja.

Ovde osnovu čini hipoteza o homologiji između Veberovog razumevanja i dekodiranja znakovnih struktura i slična hipoteza o homologiji između principa klasifikacije vrednosti u datoj kulturi i principa razlikovanja semiotičkih sistema, sistema znakova iste kulture. Po pitanju znakova možemo se pozvati na naučno kontrolisanu trostruku tehniku — sintaktičku, semantičku i pragmatičku — semiotičke analize svih elemenata kulture, svih semiotičkih predmeta, znakovnih struktura. Te analize se odnose na intersubjektivno uočljive podatke, koji se mogu opisati kao oni koje primenjujemo za objašnjavanje prirodnih pojava. Naravno, opis dobijen semiotičkom analizom određenog kulturnog, za ljude značenjskog stanja stvari, nije ništa drugo već samo opis. On neće zameniti neophodna istraživanja dinamike kulture, ali će olakšati postavljanje pravih dijahronijskih i sinhronijskih problema promena kulture, njenih unutrašnjih odnosa, procesa i njihovih zakonitosti.

Književna dela su vrednosti kulture. Pravila semiotičke analize dopuštaju, na osnovu gore formulisane hipoteze savremene semiotike, utvrđivanje kontrolisanog područja postupanja u interpretaciji vrednosti u sferi kulture. Nas interesuje posebna

oblast kulture — čitalačka recepcija književnosti. S te tačke gledišta, na književnost gledamo kao na posebno područje i vrstu društvene komunikacije. Hipoteza o homologiji dešifrovanja vrednosti i znakovnih struktura posebno je korisna za naše područje istraživanja, jer, kako je rekao Bahtin, svaka promena značenja znaka (ili strukture sistemnih znakova) je promena vrednosti, a kao što je još 1951. napisao G. Betson, s psihološke tačke gledišta:

»Sistem vrednosti i sistem kodiranja su u tom pogledu slični, jer se svaki takav sistem grana u čitavom svetu jedinice«, a zatim dodaje: »sistem vrednosti i sistem kodiranja informacije su stvarno samo aspekti iste središnje pojave«.

Dalje tvrdi, završavajući dokazivanje poslednje teze, koja je u njegovom tekstu uslovno formulisana:

»Evo kakav će biti naš zaključak o prirodi odnosa između kodiranja i ocene: ta dva procesa mogu teći odvojeno, ali, s tačke gledišta bilo koje naučne diskusije, moraju se tretirati kao jedan proces i proučavati kroz složene karakteristike odnosa između ulaza (tj. stimulusa) i izlaza (tj. reakcije) jedinice.«⁷

Jedinku, prema Betsonu, interpretiramo kao društvenu tvorevinu u procesima učestvovanja u komunikaciji, klasifikovanju i kulturi.

Odgovarajući na pitanje o smislu vrednosti ili, pre, homologskog odnosa semiotičkog predmeta prema njoj, činimo sistemnu analizu, a ne nekontrolisani čin razumevanja. I lingvisti analizira slično »smisao« — značenje iskaza, tretirajući ga kao zakonitu strukturu diskretnih elemenata jezičkog sistema i realizaciju sintaktičkih i paradigmatskih zakonitosti istog sistema. Jezički sistem kao celina, sa svim sebi svojstvenim zakonitostima (kao što su npr. sintaksne), sa svim repertoarima (npr. paradigmatskim ili leksičkim), modelira svet na način određen za kulturu tog jezika i njenih učesnika. Drugi kulturni semiotički sistemi, npr. tretiranje vremena svojstvenog datoj kulturi u ljudskom ponašanju, ima, prema E.T. Hejlu, sličnu funkciju i u »jeziku čutnje«. Sistemi znakova kulture, ideološki sistemi kao književnost, imaju sličnu ulogu. Dati semiotički predmet ćemo razumeti kada uspemo da konstruišemo model njemu svojstvenih reduncijacija.

Književnost je nadgradnja na sistem datog prirodnog jezika, zavisan od njega, koji je u izvesnom smislu poseban i bogatiji znakovni sistem. Zbog toga ga nazivamo (i neke druge) sekundarnim modelirajućim sistemom. Njegove funkcije modeliranja sveta razlikujemo od sličnih i svojstvenih primarnom sistemu prirodnog jezika. Pojam modela sveta interpretirali smo u prethodnom poglavlju. Klasičan primer za opis (ili, tačnije, metaopis u jeziku nauke) dva osnovna vida modeliranja sveta je, kao što je uočio V.V. Ivanov, *La pensée sauvage* Levi Strosa, koji je u tom delu detaljno pokazao logiku modela koji je stvorila »divlja« misao i modela već »savladane« misli.

Kulturna vrednost u navedenim hipotetičkim premisama ne mora biti nedovoljno određen predmet »razumevanja«. To nije ni pojedinačan znak, ni apstraktan sistem znakova, već konkretan semiotički predmet ili realizacija određenog sistema znakova, semiotičkog sistema, koja se može izdvojiti s obzirom na svoje globalno značenje modeliranja sveta, čije faktičko funkcionisanje u datoj kulturi, datom društvu, moramo utvrditi nezavisno od toga.

Semiotički predmeti su pri tom obično složenije celine, pre odnosi vrednosti, čije povezano manifestovanje zavisi od društvene komunikativne prakse datog kolektiva. Prema tome, semiotički predmet će, na primer, biti svaki film kao rezultat posebne komunikativne prakse u našoj kulturi. On će, takođe, biti višesistemni predmet ili, pre, njegov tekstovni aspekt biće povezana realizacija više semiotičkih sistema. Biće povezana realizacija sistema dijaloškog jezika, odgovarajući sistemi ikoničkih znakova u filmskim kadrovima, svojstveni muzičkim sistemima u muzičkom sloju. Zbog toga možemo govoriti o filmu kao o vrednosti imajući u vidu odnos vrednosti: značenja i dijaloga, slika, muzike, koji su značenjski percipirani i interpretirani kao neraskidiva celina.



3. PROBLEMI TEKSTA I NJEGOVE ANALIZE

Na osnovu prethodno formuliranih opštih premisa želimo da proučavamo kako ljudi primaju književnost, da opišemo njihova »kritička« ponašanja koja odlučuju o izborima književnosti, koja su pre postulirana ponašanja, a takođe ona koja je davno opisala tradicionalna programska kritika XIX i XX veka. Takođe želimo da odgovorimo na značajno pitanje Robera Eskarpija: *Que pourrions-nous faire de la littérature? Kako naučno postupiti u toj oblasti? Utvrdili smo da ćemo pre svega koncentrisati pažnju na dela koja, posmatrana kroz procese društvene komunikacije, kruže između pošiljalaca i primalaca. To nisu ni sasvim presudni, ni sasvim nepresudni procesi. Osim toga, utvrdili smo operacionalizujući pojam književne kulturne vrednosti ili dela, da ćemo metodama semiotičke analize određivati njegovo značenje, polazeći od hipoteze da su značenjski podaci homološki u odnosu na vrednosne podatke. Međutim, ti postupci će samo reći šta se u datoj kulturi jedino može vrednovati, neće zameniti posebna dalja istraživanja problema, kako i zašto ocenjivamo konkretno, u datom slučaju. O tome govore teorije vrednosti.*

Kao što smo već napomenuli, svaka semiotička analiza ima tri aspekta: sintaktički, semantički i pragmatički. Rezultati analize sintaktičkog aspekta govore o unutrašnjoj gradnji teksta, rezultati analize semantičkog aspekta govore o odnosu znaka prema onom na šta znak ukazuje u spoljašnjem svetu. One govore o stilu modeliranja sveta u tekstu. Najzad, rezultati analize pragmatičkog aspekta govore o odnosu pošiljaoca ili primaoca prema tekstu.

Postoje dva, teoretski različita, načina obavljanja tih analiza. U prvom slučaju, na osnovu rezultata sintaktičke i semantičke analize, zaključujemo jedino o pragmatički. Zaključujemo: ako se menjaju sintaksa i semantika teksta, onda se odgovarajuće menja odnos pošiljaoca ili primaoca prema istom tekstu. U drugom slučaju, tekstove pragmatičkog aspekta analiziramo posebno, na nekom drugom, višem nivou. Rasuđujemo: unutar tekstovni signali ne odlučuju sasvim o njegovom dekodiranju, izboru koda, zbog toga ne određuju njegovo značenje do kraja, ono takođe zavisi od signala koje stvara komunikativna situacija, koja je u odnosu na tekst spoljašnja. Prvi pristup pati od strukturalističke utopije, nepotvrđenih premisa da su mehanizmi kulture u svojoj dinamici poput jezika. Sistem prirodnog jezika, s obzirom na tzv. dvostruku artikulaciju koja mu je svojstvena, pre je izuzetak među semiotičkim sistemima kulture. Malo je sličnih njemu. U njih, takođe, ne spada nijedan sekundarni modelirajući sistem, na čelu s književnim.

Moć usmeravanja unutrašnjih signala jezičkog sistema je, za onog koji govori datim jezikom, ogromna. Međutim, nije tako u drugim semiotičkim sistemima kulture. Takođe je utopija da se ti sistemi i mehanizmi funkcionisanja i promena čitave kulture tretiraju kao jezik. Poetski tekst sa sintaksom i semantikom molitve može se, u zavisnosti od odnosa primaoca prema njemu, pevati i kao bogohulna pesma na gozbi. Kao primer mogu poslužiti Hašekovi *Doživljaji dobrog vojnika Švejka*, u kojima vojnici na galijskom frontu pesme iz Lurda tretiraju kao gozbeno, jer ta pesma ima posebnu komunikativnu situaciju (drukčiju, na primer, od hodočašća). Konačno je odlučio izbor hijerarhijski dominantnog koda, koji je omogućavao dešifrovanje značenja teksta pesme kao izraza ljubavi i poverenja prema Natprirodnom biću, ili kao ismevanje tužne vojničke i ljudske sudbine.

Ograničavanje semiotičke analize na sintaktički i semantički aspekti i zaključivanje jedino na osnovu ta dva o pragmatičkom aspektu, logično vodi zatvaranju isključivo u analizu unutar tekstovnih podataka. Tako je tretiran i pošiljalac (autor): prema Vinogradovu — kao »slika autora« upisana u tekst, određena odgovarajućim unutar tekstovnim signalima. Isto mora biti tretiran i primalac (čitalac): samo kao virtualni primalac, adresat upisan pomoću odgovarajućih signala u tekst. Otud je utopija »pravom« čitanje, koje se zasniva samo na poznavanju unutar tekstovnih signala. Ko ne ispunjava uslove adresata, jednoznačno ne reaguje na signale koji su mu upućeni — nije uopšte čitalac, što sociološki nije istina. I pošiljalac i primalac postoje van teksta. Prvi može obavljati razne društvene uloge, čak kao autor jednog istog celovitog teksta. Drugi, pak, bira i hijerarhizuje čitalačke kodove, i to ne čini samo kao jedinka usmeravana ličnim, psihičkim motivima, već s društvenom zakonitom ponovljivošću, u određenim komunikativnim situacijama, zbog čega konačno odlučuje o stvarnim društvenim funkcijama teksta.

Tradicija sociologije književnosti XX veka, koju posebno jasno predstavlja L. Goldman, tretirala je posebno književno delo kao pojedinačan znak, tačnije kao značenjsku strukturu. Prema Goldmanu, na primer, značenje Paskalovih dela dešifrujemo tretirajući ih kao određenu celinu, kao znak koji se u toku interpretacije, radi lakšeg razumevanja, odnosi na širu značenjsku strukturu: jansenističku ideologiju, koju, opet, proučavalac konfrontira s još širim strukturo: svešću noblesse de robe XVII veka u Francuskoj (*Le Dieu caché*, 1955). Taj postupak nije stvarao uslove za formulaciju pravila za kontrolisanje dešifrovanja značenja dela poimanog kao »značenjska struktura«.

Semiotičke tehnike nas osiguravaju od proizvoljnosti te vrste. Samo zbog pedanterije ne koristimo pojam »tekst« umesto pojma »delo«. Delo, u svojim individualnim estetičkim konkretizacijama, može biti predmet interesovanja estetike (obično normativne, javno ili skriveno) i psihologije. Međutim, analiza prijema odnosi se na ono što je u delu društveno, intersubjektivno čitljivo. Semiotika može izanalizirati i utvrditi principe dekodiranja, na primer, aleksandrinca, kao svojevrzne realizacije određenog složenog podsistema, sistema francuske versifikacije, ali ne može da objasni čudo koje je u tom metru stvorio Rasin. Zbog toga govori o onome što je u delu dostupno društvenim kodo vima, a ne intuiciji, ličnoj »muzikalnosti«. Isto shvatamo granice pojma prijema ili široko tretirane »književne kritike«. Međutim, to stanovište ne dopušta da se posebno delo uzima kao poseban znak (značenjska struktura). Dati znaci ne postoje izvan datog semiotičkog sistema. Otkrivanje repertoara semiotičkih sistema date kulture i određenje gradnje diskretnih elemenata (znakova) svakog od njih, rezultat je istraživačkog postupka.

Polazna tačka svih opisa kulture, semiotički predmet određiv u društvenoj praksi je tekst sa svojim materijalnim nosiocem. I to tekst — dodajmo — kao konkretna realizacija »ovde i sada« određenog sistema (ili više znakovnih sistema). Tekstove karakteriše organizacija njihovih elemenata ili struktura, koja se može otkriti, prema V.N. Sadovskom, u određenoj uvodnoj etapi sistemne analize pojava. Celokupan proces semiotičke analize ima karakter sistemne analize, a ne tradicionalnog, često asistemnog strukturalističkog postupka, koji jedino utvrđuje mrežu odnosa »elemenata« date »celine« na osnovu »posmatranja«, nezavisno od toga kom sistemu pripadaju ti »elementi«, da li takav sistem funkcioniše u datoj kulturi, čija je realizacija data celina ili tekst proverljivih elemenata.

Tipologija opisivih kulturnih podataka, tj. tekstova, nije homologna s tipologijom tzv. jezika ili semiotičkih sistema svojstvenih datoj kulturi. Tekstovi mogu biti, i najčešće bivaju, istovremeno višesistemne realizacije (npr. publicistički plakati — ikonički i verbalni). Repertoar posebnih tipova tekstova odgovara tipologiji običaja datog kolektiva i date kulture. Ne raspoložemo potpunom i savršenom tipologijom. Međutim, na osnovu rezultata dosadašnje humanistike u stanju smo da izgradimo, oslanjajući se na novije teorije ljudske aktivnosti, dovoljno značajne fragmente te tipologije. Zbog toga se ne kolebamo kada govorimo, kao i pre toga, o posebnom tipu filmskih tekstova — premda su percipirani kao posebne celine realizacija više semiotičkih sistema, koji često funkcionišu posebno u kulturi kao sistem prirodnog jezika u filmskim dijalozima, različiti ikonički sistem u slikama i muzički u filmskoj muzici, pored stvarnih filmskih semiotičkih sistema kao što je montaža.

Govoreći o tipologiji prakse, ne mislimo na simboličku praksu ili — još više — na intencionalno komunikativnu. Kako smo već napisali, celokupna ljudska praksa sadrži komunikativni aspekt, ali samo utoliko ukoliko je značenjska, razumljiva, proučljiva, kulturna. U svakoj kulturi tipologija tekstova je bogatija od njenog dela, koji predstavlja svojevrсну tipologiju komunikativno intencionalnih funkcionalnih tekstova. U okviru naše teme ne moramo razvijati ove opaske, jer književnost upravo spada u sferu društvene komunikacije, rezultat je intencionalno komunikativnih aktivnosti, glavne su joj društveno komunikativne funkcije. Tekst je tvorevina dinamike kulture. Ne objašnjava ga analiza teksta, već obrnuto: generisanje tekstova objašnjavaju široki naučni horizonti semiotike, istorijska i teorijska istraživanja dinamike kulture, ljudska delovanja u okviru društvenih suprotnosti. Postignuti rezultati istraživanja dinamike kulture dopuštaju nam da se vratimo na polaznu tačku, hipotetički izdvojenu jedinicu opisa procesa kulture, tj. tekstu, i prokontrolišemo principijelnost određenja njegovih granica, zakonitost izdvajanja teksta uopšte i datog teksta kao jedinice naučnog opisa date oblasti ili odnosa različitih domena date kulture.

Ne treba, čini mi se, mešati pojmove semiotičkog sistema i koda, o čemu smo šire govorili u prethodnom eseju. Sistem znakova realizovan u datom tekstu pruža sve sebi svojstvene značenjske mogućnosti, u koje je potencijalno smešten dati tekst.

Tekst je u odnosu na primaoca poruka. Da li se poruka poklapa s čitavim tekstom ili samo s određenim nivoom koji primalac dešifruje — zavisi od toga koji kôd (ili kodove) primalac primenjuje.

Tekst je, po pravilu, višekodan. Primalac može u datoj situaciji da aktualizuje samo neke od tih kodova, a onda osiromašuje značenjski tekst uzimajući ga kao poruku aktualizacije samo nekih nivoa značenja.

Kao što se iz rečenog može zaključiti, pojam teksta je veoma opšti, odnosi se na sve tvorevine kulturne prakse, čak kada ne postiču utvrđeno stanje, već su samo ponovljivi procesi koji odgovaraju modelima kulture — misaonim konstrukcijama.

Tekst je organizovana sekvenca znakova datog sistema, u kojem zauzima određeno mesto i obavlja sebi svojstvenu funkciju. Pod tekstom, kako smatraju semiotičari tartuske škole, podrazumeva se samo iskaz koji je formiran unutar date kulture u skladu s određenim pravilima generisanja. Njih čine sintaktična, semantička i pragmatička pravila datog sekundarnog sistema modeliranja. Dakle, određuju i povezanost teksta s komuni-

kativnim situacijama, u kojima on istorijski funkcioniše u datoj kulturi. Tekstovi mogu biti višesistemni. Sisteme znakova realizovane u takvom tekstu obično odlikuje njihovo karakteristično sudelovanje i međusobni uticaji.

Višesistemni tekstovi, dešifrovani pomoću kodova svojstvenih svakom sistemu, pozivaju se i na pojedinačne globalne kodove. Tako celovito je percipirana filmska slika, iako u analizi možemo razlikovati dekodiranje, na primer, dijaloga u prirodnom jeziku i dešifrovanje struktura ikoničkih kadrova pomoću drugih kodova. Pri tome se služenje tako različitim kodovima u recepciji filma zasniva na njihovom posebnom učestvovanju. Tekstovi nisu samo polikodni, već i poliplanski. Na primer, dati ritual, koji posmatra proučavalac, opisan je prirodnim jezikom. Prvi nivo čini jezik etnografije, u čijim su znacima kodirani gestualni znaci tog rituala. Drugi nivo čine znaci rituala, u kojima su kodirane religiozne predstave lica koja izvode taj ritual. Upravo te predstave zahtevaju dešifrovanje. Tu imamo prilično banalan i čest primer tropanskog teksta.

Tekstove — kao što to jasno proističe iz onog što smo dosad rekli — ne treba ograničavati na verbalne tekstove. Samo je prirodni jezik univerzalni metajezik i pomaže svim dekodiranjima.

Značajno je to što smo svesni da su nam tekstovi dati pomoću posebnih raznovrsnih materijalnih nosilaca. Tekst fiksiran samo u vremenu moramo rekonstruisati, makar u mašti, kada to vreme prođe. Čitalac opisa rituala tako postupa. Funkcije teksta su komunikativne. Funkcije nosioca stvarne. Narodna odeća, ponavljamo taj primer, nosilac otkriva preko materijala, boje, izrade, informisanjem — kao tekst — o društvenoj situaciji, o polu i uzrastu onog koji ga nosi. Stvarne funkcije nosilaca obično modifikuju komunikativne funkcije tekstova, imaju određen antropološki uticaj na primaoca ili pošiljaoca, deluju na njegov odnos prema tekstu, a time i na društvenu funkciju samog teksta.

Koherentnost teksta postiže se podržavanjem određenih pravila, granice teksta su određene odgovarajućim signalima, koji imaju značajnu semiotičku ulogu, posebno u umetnosti, jer odvajaju tekst dela od sveta koji ga okružuje, omogućuju primaocu da stupi u poseban svet dela.

Bitan cilj proučavanja prijema i izbora književnosti, prijema i izbora tekstova — je određenje njihove stvarne društvene funkcije. Može se, kako sam već rekao, govoriti o funkciji upisanoj u tekst, virtualnoj, koju ističu unutar tekstovni signali upućeni virtualnom čitaocu ili adresatu. To proučavanje je neophodno. Međutim, obavljajući komplementarnu ulogu, ono ne može zameniti proučavanja stvarne društvene funkcije. Bez dešifrovanja unutar tekstovnih signala i bez poznavanja njima odgovarajućih kodova, nemoguć je prijem, a time i funkcionisanje teksta. To je, međutim, samo jedna strana problema, povezana sa sintaktičkim i semantičkim aspektom semiotičke analize teksta. Osim toga, moramo izvršiti pragmatičku analizu odnosa pošiljaoca ili primaoca prema tekstu. Ona zahteva ukidanje izolovanosti teksta, njegovu analizu u ponovljivoj društvenoj komunikativnoj situaciji. Percepcija teksta se izvodi kao i svesna procedura analize, s tim što je čitalački prijem teksta ponašanje koje odgovara određenim modelima kulture, ali ponašanje koje se svesno ne kontroliše, koje je automatizovano ili se samo delimično, u izvesnim slučajevima, može kontrolisati.

Društvenu funkciju teksta spoznajemo — prema Mosu i Levi-Strosu — »ugledajući se na algebru, tj. polazeći od toga da su jedne društvene vrednosti spoznatljivije kao funkcije drugih.«⁸ Vrednost koju istražujemo: značenja teksta, spoznajemo kao funkciju kulturnih vrednosti, a ne kao naivan odgovor na pitanje njene neposredne društvene korisnosti. Te vrednosti su istakli unutar tekstovni signali sadržaja književne poruke. Oni su takođe organizovani prema stepenu značaja, zahvaljujući uticaju komunikativne situacije na primaoca, koji prema zahtevima te situacije odgovarajuće hijerarhizuje kodove koji su mu potrebni. I, na kraju, oni su čitljivi, putem medija teksta i komunikativne situacije, kao određena društvena uloga pošiljaoca pisca s čitavim njegovim etosom.

Iz: Stefan Zólkiewski: **Kultura, Socijologia, Semiotyka literacka,**

Warszawa, PIW, 1979, str. 511—527.

S poljskog prevela: Biserka Rajčić

NAPOMENE:

¹ Najranije u Engleskoj 1711. godine. Vidi E.H. Miller, *The Professional...*, str. 140.

² W. Gombrowicz, *Dziennik (1961—1966)*, Paryz, 1971, str. 45.

³ M. Weber, *Etudes critiques de logique des sciences de la culture*, (u): *Essais sur la théorie de la science*, Paris, 1965, str. 260—261.

⁴ Vidi opaske u poglavlju *Przyczynek do krytyki teorii kultury XX wieku*, str. 224—301.

⁵ Ph. Bagby, *Kultura i historia*, Warszawa, 1975, str. 136.

⁶ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie... deux*, str. 20.

⁷ G. Bateson, *A Philosophical Approach*, (u): J. Ruesch and G. Nateson, *Communication. The Social Matrix of Psychiatry*, New York, 1951. Cit. prema: *Psychologie sociale...*, t.I., str. 186, 189, 191.

⁸ C. Lévi-Strauss, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, (u): M. Mauss, *Socijologia i antropologia*, Warszawa, 1973, str. XLI.

Književni arhetipovi

nortrop fraj

II

Jedinstvo umetničkog dela, osnova strukturalne analize, ne nastaje isključivo apsolutnom voljom umetnika, jer umetnik je samo njegov delotvorni uzrok: ono ima formu i, prema tome, i formalni uzrok. Činjenica da je moguća prerada, da pesnik čini izmene ne zato što mu se više sviđa, već zato što su bolje, znači da se pesme, kao i pesnici, rađaju a ne stvaraju. Pesnikov zadatak je da donese pesmu na svet što je moguće manje oštećenu, a i pesma je, ako je živa, podjednako nestrpljiva da se otrgne od njega, i vrišteći traži da izađe iz njegovog sećanja i asocijacija, da bude izuzeta iz njegove želje za samoizražavanjem i da se odvoji od cevčica za hranjenje i pupčanih vrpce njegovog ega. Tamo gde se pesnik povlači, nastupa kritičar, a kritika skoro da ne može bez nekakve psihologije književnosti koja povezuje pesnika i pesmu. Deo nje može biti psihologija pesnika, iako je ona korisna uglavnom prilikom analiziranja neuspeha njegovog izraza, tj. onoga u njemu što ga još uvek vezuje za sopstveni rad. Još je važnije to što svaki pesnik ima svoju mitologiju, svoj spektrografski obruč ili poseban način obrazovanja simbola, iako je većine toga skoro nestvan. U delima koja imaju likove, kao što su drama i roman, psihološka analiza može se proširiti i na uzajamno delovanje tih likova, mada bi, naravno, literarna psihologija analizirala ponašanje takvih likova samo u odnosu na književnu konvenciju.

Ali, pred nas se i dalje postavlja problem formalnog uzroka pesme, a taj problem povlači za sobom pitanje žanra. O žanrovima ne znamo mnogo, jer ni kritičari o tome ne znaju puno. Brojni napor kritičara da se uhvate u koštac s rečima kao što su »roman« ili »ep«, zanimljivi su samo kao primer psihologije glasina. Međutim, i sledeća dva shvatanja žanra su varljiva i, pošto su to dva pola, istina se mora nalaziti negde između njih. Jedno je pseudoplatonističko shvatanje žanra, po kojem on postoji pre i nezavisno od stvaralaštva, čime se žanrovi mešaju s konvencijom forme kao što je sonet. Drugo shvatanje je pseudobiološko shvatanje žanrova kao vrsta koje evoluiraju i koje se pojavljuju u pregledima »razvoja« ove ili one forme.

Dalje, zanima nas poreklo žanra i zato se prvo okrećemo društvenim uslovima i kulturnim potrebama koji su ga stvorili — drugim rečima, okrećemo se materijalnim uzrocima umetničkog dela. To nas vodi k istoriji književnosti, koja se od obične istorije razlikuje po tome što su njene kategorije »gotško«, »barokno«, »romantičarsko« itd., kulturne kategorije i kao takve od male koristi običnom istoričaru. Veći deo istorije književnosti ne stigne dotle, ali mi, čak i tada, znamo više o njoj nego o većini tipova kritike. Istoričar se prema književnosti i filozofiji odnosi istorijski; filozof se prema istoriji i književnosti odnosi filozofski; a takozvani pristup istorije ideja označava pokušaj da se istorija i filozofija posmatraju sa staništa neke autonomne kritike.

Ipak, osećamo da tu nešto nedostaje. Kažemo da svaki pesnik stvara predstave na svoj način. Ali, ako mnogo pesnika koristi mnogo istih predstava, onda tu sigurno ima većih kritičkih problema nego što su biografski. Kao što gospodin Odn u svom izuzetnom eseju »Velika poplava« kaže, jedan važan simbol, kao što je more, ne može ostati samo u Selijevoj, Kitsovoj ili Kolridžovoj poeziji: on se nužno proteže na mnoge pesnike, predstavljajući arhetipski simbol u književnosti. A ako je žanr istorijskog porekla, zašto se drama rađa iz srednjevekovne religije na tako sličan način kao što se pojavila iz grčke religije pre mnogo vekova? Tu se pre postavlja pitanje strukture nego pitanje porekla, i time se nagoveštava da možda postoje i arhetipovi žanra kao što postoje arhetipovi predstava.

Jasno je da kritika ne može biti sistematična ako joj to kvalitet književnosti ne omogućava, tj. ako ne postoji poredak