

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 do sada 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 pridržavanjem 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.«<sup>8</sup> 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:

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

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

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

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

<sup>5</sup> Ph. Bagby, *Kultura i historia*, Warszawa, 1975, str. 136.

<sup>6</sup> C. Lévi-Strauss, *Anthropologie... deux*, str. 20.

<sup>7</sup> 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.1, str. 186, 189, 191.

<sup>8</sup> 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 glasnina. 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 filosofiji odnosi istorijski; filosof se prema istoriji i književnosti odnosi filozofski; a takozvani pristup istorije ideja označava pokušaj da se istorija i filosofija 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



reči kao što postoji poredak u prirodi, u prirodnim naukama. Arhetip ne treba da bude jednoobrazna kategorija kritike, već deo totalne forme, a to nas upućuje na pitanje kakvu totalnu formu kritika može videti u književnosti. Naš pregled kritičkih tehnika doveo nas je do istorije književnosti. Celokupna istorija književnosti kreće se od primitivnog ka savršenom, i tu postoje mogućnosti da se književnost vidi kao usložnjavanje relativno ograničenih i jednostavnih grupa formula, koje se mogu proučavati i u primitivnim kulturama. Ako je tako, onda je tražanje za arhetipom neka vrsta književne antropologije koja proučava način na koji se književnost nadahnjuje pre-literarnim kategorijama kao što su ritual, mit i narodna priča. Zatim, shvatajući da odnos tih kategorija i književnosti nije čisto prelaženje jedne u drugu; pošto vidimo da se one ponovo javljaju u klasika, izgleda da tu, zapravo, postoji opšta tendencija velikih klasika da im se vraćaju. To se podudara s osećanjem koje svi imamo: da proučavanje osrednjih umetničkih dela, bez obzira na njihovu energičnost, uvek ostaje slučajno i manje važno kritičko iskustvo, dok nas remek-delo, izgleda, vuče da vidimo ogroman broj modela značenja koji se pretapaju jedan u drugi. Ovdje počinjemo da se pitamo ne možemo li videti književnost ne kao nešto što se usložnjava u vremenu, već kao nešto što se iz nekog nevidljivog centra širi po konceptualnom prostoru.

Ovaj induktivni način prilaznja arhetipu je, tako reći, proces udaljavanja od strukturalne analize, kao što se udaljavamo od slike ako hoćemo da vidimo kompoziciju a ne samo poteze četkice. U prvom planu grobarove scene u *Hamletu*, na primer, je složena verbalna struktura, počev od igre reči prve lude pa do dance macabre Jorikovog monologa, koju proučavamo kroz štampani tekst. Ako se udaljimo jedan korak, naći ćemo se u Vilson Najtu, u Sperdžon grupi kritičara, i slušaćemo neprestanu kišu slika korupcije i propasti. I tada, pošto počinje da nam biva jasno mesto ove scene u drami, ulazimo u mrežu psiholoških odnosa, a to je već Bredlijev domen. Ali, ipak, zaboravljamo žanr: *Hamlet* je drama, i to elizabetinska drama. I zato se udaljavamo još jedan korak, do grupe Stola i Soa, i ovu scenu vidimo kao deo dramskog konteksta. Još jedan korak, i počinjemo da uočavamo arhetip ove scene, pošto se junakov Liebestod i njegova prva štura izjava ljubavi, njegova borba s Leartom i zapečaćivanje svoje sudbine, iznenadno otrežnjenje koje obeležava prelaz ka poslednjoj sceni, vrte oko skakanja u grob, koji tako zlokobno zjapi, i izlaska iz njega.

Na svakom stupnju razumevanja ove scene zavisimo od neke učene organizacije. Prvo je potreban izdavač da nam prečisti tekst, onda nam trebaju retoričar i filolog, a zatim psiho-

log književnosti. Ovaj žanr ne možemo proučavati bez pomoći književnog istoričara, filozofa književnosti i zagovornika »istorije ideja«, a za proučavanje arhetipa treba nam književni antropolog. I, pošto ustanovimo osnovni model kritike, sve to izgleda da doprinosi književnoj kritici, a ne rasparčava se na psihologiju, istoriju i ostalo. Na primer, književni antropolog, koji u potrazi za legendom iz *Hamleta* ide od prešekspirovske drame do saksoskog doba i od saksoskog doba do mitova iz prirode, ne udaljava se od Šekspira: on se približava arhetipskom obliku koji je Šekspir ponovo stvorio. Jedan od manjih ishoda našeg novog pogleda jeste taj da kontradikcije među kritičarima i tvrdnje da je ovaj, a ne onaj pristup pravi, pokazuju ozbiljnu tendenciju da se rastvore u ne-stvarnosti. Pogledajmo sada šta možemo izvući iz deduktivnog pristupa.

### III

Za neke umetnosti, kao što je muzika, karakteristika je vreme; neke, opet, kao slikarstvo, odlikuje prostor. U oba slučaja princip organizovanja je ponavljanje, koje se zove ritam, ako je temporalno, i kompozicija, ako je prostorno. Tako govorimo o ritmu u muzici i kompoziciji u slikarstvu; ali, kasnije, da bismo se pohvalili svojom učenošću, počinjemo da govorimo o ritmu u slikarstvu i kompoziciji u muzici. Drugim rečima, sve umetnosti mogu biti vremenske i prostorne. Celokupni muzički stav može se proučavati odjednom; slika može izgledati kao trag zamršene igre oka. Književnost se, izgleda, nalazi između muzike i slikarstva: na jednoj strani, reči obrazuju ritam sličan ranju zvukova u muzici, a na drugoj, one obrazuju kompozicije slične hijeroglifima ili piktografskim slikama. Pokušaj da se što je moguće više približi tim granicama čine glavninu onoga što se zove eksperimentalno pisanje. Ritam u književnosti možemo nazvati pripovedanjem, a kompoziciju, istovremeno poimanje verbalne strukture, smislom ili značenjem. Mi čujemo ili slušamo pripovedanje, ali kad pojmimo celu piščevu kompoziciju, tada »vidimo« što hoće da kaže.

Književnu kritiku sputava zabluda predstavljanja više nego što je to slučaj s umetničkom kritikom. Zato smo skloni da mislimo da je radnja predstavljanje uzastopnih događaja u spoljašnjem »životu« i da je značenje odraz neke spoljašnje »ideje«. Ako je pravilno upotrebimo u kritičkom smislu, piščeva radnja je njegovo linearno kretanje; njegov smisao je integritet završene forme. Takođe, predstava nije samo verbalna kopija spoljašnjeg predmeta, već je ona svaka jedinica verbalne strukture koja je deo celokupnog modela ili ritma. Čak i slova kojima pisac sastavlja reči čine deo njegovog sistema predstava, mada samo u posebnim slučajevima (aliteracija) traže da se na njih obrati pažnja. Radnja i smisao tako postaju, da se poslužimo muzičkim izrazima, melodijski i harmonski konteksti tog sistema predstava.

Ritam, ili ponavljanje pokreta, tesno je povezan s prirodnim ciklusom. Sve u prirodi, kao što je cvet ili ptičja pesma, za šta mislimo da ima neke sličnosti s umetničkim delom, ishod je dubokog sklada organizma i ritma njegove sredine, a naročito jednogodišnjeg ritma. U životinja se neki izrazi tog sklada, kao što su svadbene igre ptica, gotovo mogu nazvati obredom. Ali, čini se da je čovekov obred nešto namerno (otuda njegov magijski element), čime se ponovo vraća izgubljeni odnos s prirodom. Ratar mora ubirati plodove svojih useva u određeno doba godine i, zato što ne zavisi od njegove volje, ubiranje letine nije u pravom smislu obred. Obredima zovemo jedino namerne, voljne radnje usmerene ka usklađivanju ljudske i prirodne energije u vremenu, kad nastaju žetelačke pesme, kad se prinose žrtve, i nastaju narodni žetelački običaji. U obredu je, znači, začetak priče, jer je on vremensko nizanje događaja, pri čemu je njegov svesni smisao, ili značenje, pritažen: posmatrač ga može videti, ali je od učesnika većim delom sakriven. Obred se kreće ka čistoj priči koja bi, kad bi tako nešto bilo moguće, bila automatsko i nesvesno ponavljanje. Takođe se primećuje stalna tendencija obreda da postane sveobuhvatan. Uz svako značajno ponavljanje u prirodi — dan, mesečeve mene, godišnja doba, ravnodnevnice, krize postojanja od života do smrti — idu obredi, a svaka viša religija ima određen, ceo skup obreda koji ukazuju, ako se tako može reći, na čitav niz relativno značajnih događaja u ljudskom životu.

S druge strane, delovi sistema predstave, ili značenjski delovi, proročkog su porekla, jer su ishod trenutne vizije, bleska trenutnog poimanja bez vremenske odrednice, čiji je značaj nagovestio Kasirer u »Mitu i jeziku« (Cassirer, »Myth and Language«). Do trenutka kad stignu do nas, u obliku poslovice, zagonetki, zapovesti i narodnih priča, u njima se već nalazi znatan deo naracije. I one teže da budu sveobuhvatne time što od slučajnih i iskustvenih fragmenata izgrađuju čitavu strukturu značenja, ili doktrinu. I kao što bi čista priča bila nestvaran čin, čisto značenje bi bilo nesapštivo stanje svesti, jer komunikacija počinje građenjem priče.

Mit je centralna informativna snaga koja obredu daje arhetipsko značenje, a proročanstvu arhetipsku radnju. Prema tome, mit jeste arhetip, iako bi možda bilo zgodnije da kažemo mit samo kad mislimo na priču, a arhetip kad govorimo o značenju. U sunčevom dnevnom ciklusu, godišnjim dobima, organskom ciklusu ljudskog života, postoji samo jedan model značenja iz kojega mit gradi centralnu priču oko figure koja je delimično sunce, delimično vegetativna plodnost i delimično bog





ili arhetipski čovek. Na izuzetnu važnost ovog mita kritičarima su ukazivali Jung, a naročito Frejzer, i, pošto pristup u onih nekoliko knjiga o tome nije sistematičan, ja ovde ukazujem na nekoliko faza mita.

1. Faza zore, proleća i rođenja. Mitovi o rođenju junaka, prepородu i uskrnuću, o stvaranju i porazu sila tame, zime i smrti. Sporedni likovi: otac i majka. Arhetip ljubavnog romana i većine ditiramske i rapsodijske poezije.

2. Faza zenita, leta i braka ili pobeđe. Mitovi o obožavanju svetog braka i ulaska u raj. Sporedni likovi: saputnik i nevesta. Arhetip komedije, pastorela i idile.

3. Faza zalaska sunca, jeseni i smrti. Mitovi o padu, bogu na samrti, nasilnoj smrti, žrtvi i povlačenju junaka. Sporedni likovi: izdajnik i sirena. Arhetip tragedije i elegije.

4. Faza tame, zime i raspadanja. Mitovi o pobeđi ovih sila, o potopu i povratku haosa, o porazu junaka i mitovi Götterdämmerung. Sporedni likovi: div ljudožder i veštica. Arhetip satire (npr. zaključak Dansijade — The Dunciad).

Junakovo traganje teži da poprmi proročansku i slučajnu verbalnu strukturu, što možemo uočiti kad posmatramo haos lokalnih legendi, koji ishodi iz proročkih epifanija skupljenih u narativnu mitologiju lokalnih bogova. U većini viših religija ovo je postalo centralni mit o traganju, koji se javlja iz obreda, kao što je mit o Mesiji postao narativna struktura proročanstva judaizma. Neka lokalna poplava može slučajno roditeljsku narodnu priču, ali poređenje ovakvih priča pokazuje koliko brzo one postaju primeri mita o raspadanju. Najzad, tendencija i obreda i epifanije da postanu sveobuhvatni ogleda se u mitovima koji sačinjavaju svete spise različitih religija. Da bi u celosti sagledao predmet koji proučava, književni kritičar mora prvo proučiti ove svete spise. Pošto je shvatio njihovu strukturu, on može preći s arhetipa na žanrove i videti kako se drama rađa iz obrednog dela mita, a lirika iz epifanijskog ili fragmentarnog, dok epika nosi centralnu sveobuhvatnu strukturu.

Pre nego što književna kritika obeleži svoje granice u ovim oblastima, potrebno je reći nekoliko reči upozorenja, ali i ohrabrenja. Deo kritičarevog zadatka je da pokaže da su svi književni žanrovi izvedeni iz mita o traganju, a to izvođenje je logično i u okvirima kritike: mit o traganju treba da obrazuje prvo poglavlje bilo kojeg budućeg udžbenika kritike, u kojem će biti dovoljno organizovanog kritičkog znanja da bi se on mogao nazvati «uvod» ili «priručnik» i da može da opravda taj naziv. Ali, samo kad pokušamo ovo izvođenje da objasnimo hronološki, pišemo pseudo-preistorijsku prozu i teorije mitološkog sadržaja. Pošto su psihologija i antropologija visokorazvijene nauke, kritičar koji se bavi tom materijom izgleda da je neko vreme diletant u tim oblastima. Međutim, ove dve oblasti u kritici su uglavnom nerazvijene u poređenju s istorijom književnosti i retorikom, a razlog je taj što su se nauke s kojima su one povezane kasnije razvile. Ali, oduševljenje književnih kritičara za «Zlatnu granu» i Jungovu knjigu o simbolima libida, ne zasniva se na diletantizmu, već na činjenici da su te knjige prvenstveno studije iz oblasti književne kritike, i to veoma značajne.

U svakom slučaju, književni kritičar proučava principe književne forme i ima sasvim različita interesovanja od psihologa, koga zanimaju stanja, ili antropologa, koga interesuju društvene institucije. Na primer: reagovanje uma na fabulu uglavnom je pasivno; na značenje uglavnom aktivno. Iz te činjenice Rut Benedikt, u «Kulturnim tipovima», pravi razliku između «apolonjskih» kultura, zasnovanih na poštovanju obreda, i «dionizijskih» kultura, zasnovanih na izlaganju proročkog uma epifaniji. Kritičar bi radije ukazao na to kako narodna književnost, koja deluje na inertnost neobrazovanog uma, naročito naglašava narativne vrednosti, dok učeni pokušaj da se prekine veza između pesnika i njegove sredine daje *iluminaciju* Remboovog tipa, Džojsove epifanije i Bodlerovu ideju o prirodi kao izvoru božanskih otkrovenja. On bi radije ukazivao na to kako u književnosti, na putu od primitivne do samosvesne, postoje pomeranja pesnikove pažnje od narativnih ka značenskim vrednostima, a to pomeranje pažnje je osnova Šilerove razlike između naivne i sentimentalne poezije.

Odnos kritike i religije je znatno složeniji kad se bave istim činjenicama. U kritici, kao i u istoriji, na božansko se uvek gleda kao na ljudsko delo. Za kritičara je bog, bez obzira na to da li ga nalazi u «Izgubljenom raj» ili Bibliji, lik u ljudskoj priči; kritičar sva bogojavljenja objašnjava ne zagonetkama posesivnog boga ili đavola, već kao mentalnu pojavu u bliskoj vezi sa snovima. I kad se ustanovi da je to tako, treba još reći da ništa u kritici ili umetnosti ne prisiljava kritičara da prema snu ili bogu zauzme stav obične svesti koja se budi. Umetnost se ne bavi stvarnim, već zamislivim, a kritika se, mada će na kraju morati da ima neku teoriju o zamislivom, nikad ne može opravdati pokušajem da razvije, a još manje da pretpostavi, bilo kakvu teoriju stvarnosti.

Centralni mit književnosti, u svom narativnom aspektu, identifikovali smo s mitom o traganju. A sada, ako želimo taj centralni mit da vidimo i kao model značenja, moramo početi s podsvešću u kojoj nastaju otkrovenja, drugim rečima, sa snom. Ljudski ciklus budnog stanja i sanjanja usko je vezan s prirodnim smenjivanjem svetlosti i tame, i možda baš u toj vezi počinje imaginativni život. Ta veza je antiteza: čovek je baš da-

nju u vlasti tame, žrtva frustracije i slabosti; a u tami prirode budi se »libido«, ili borbeno junačko biće. Zato umetnost, koju je Platon nazvao snom za budne umove, izgleda da za krajnji cilj ima razrešenje te antiteze, sjedinjavanje sunca i junaka, stvaranje sveta u kojem se podudaraju unutrašnje želje i spoljašnje okolnosti. Taj cilj je, naravno, isti kao pokušaj kombinovanja čovekove moći i moći prirode u obredu. Stoga se čini da je društvena uloga umetnosti usko povezana sa sagledavanjem cilja rada u životu. Ako imamo na umu značenje, centralni mit umetnosti mora da je vizija završetka društvenih napora, vizija onog nevinog sveta zadovoljenih želja, vizija slobodnog ljudskog društva. Kad se ovo shvati, biće lakše videti mesto kritike, čiji je zadatak tumačenje i sistematizacija umetnikove vizije, među drugim društvenim naukama. Tada će nam postati jasno to što religijske zamisli konačnog cilja ljudskog napora imaju za kritičara isti značaj kao bilo koje druge.

Značaj boga ili junaka u mitu počiva na činjenici da takvi likovi, zamišljeni prema ljudskom obličju, ali koji imaju više moći nad prirodom, postepeno stvaraju viziju svemoćne ljudske zajednice van ravnodušne prirode. I u tu zajednicu junak, u svojoj apoteozu, stalno ulazi. Tako svet te apoteoze počinje da se odvaja od kružne putanje traganja, gde je sve prolazno. I zato, ako mit o traganju posmatramo kao model sistema predstava, najpre ćemo junakovo traganje videti u svetlu ispunjenja. Time dobijamo centralni model arhetipskih predstava, viziju nevinosti koja posmatra svet u svetlu potpune ljudske pojmljivosti. Ona odgovara viziji nesrušenog sveta ili raja u religiji, i obično je u tom obliku. Možemo je nazvati komičnom vizijom života nasuprot tragičnoj, u kojoj je traganje uvek u obliku određenog ciklusa.

Završićemo s drugom tabelom, u kojoj ćemo pokušati da izdvojimo centralni model komičnih i tragičnih vizija. Jedan bitan princip kritike arhetipa je to da su pojedinačni i univerzalni oblici neke predstave identični, a razlozi za to su za nas sada suviše složeni. Nastavljamo prema opštem planu igre »Dvadeset pitanja«, ili, ako tako više volimo, »Velikog lanca postojanja«.

1. U komičnoj viziji *ljudski svet* je zajednica, ili junak koji predstavlja ispunjenje čitaočevih želja. Arhetip predstava simpozijuma verskih sekta, reda, prijateljstva i ljubavi. U tragičnoj viziji *ljudski svet* je tiranija ili anarhija, ili usamljeni pojedinac, vođa ledima okrenut pratiocima, preteći div iz ljubavnih romana, napušten ili izneveren junak. Brak ili nešto slično pripada komičnoj viziji; bludnica, veštica i ostali tipovi Jungove »užasne majke« pripadaju tragičnoj viziji. Sve božanske, herojske, andeoske ili druge natprirodne zajednice oblikovane su prema ljudskom modelu.

2. *Životinjski svet* u komičnoj viziji je skup pripitomljenih životinja, obično je to stado ovaca ili jagnje, ili neka od nežnih ptica, kao što je golubica. Arhetip pastoralnih predstava. U tragičnoj viziji *životinjski svet* je predstavljen zverima i pticama grabljivicama. vukovima, lešinarima, zmijama, zmajevima i dr.

3. *Biljni svet* u komičnoj viziji je bašta, šumarak ili park, ili drvo života, ruža, lotos. Arhetip arkadskih predstava kao što su Marvelov zeleni svet ili Šekspirove šumske komedije. U tragičnoj viziji ovaj svet je zloslutna šuma, kao u *komusu* ili kao na početku *Inferna*, ili su to trnje, pustoš, drvo smrti.

4. *Mineralni svet* u komičnoj viziji je grad, jedna zgrada ili hram, kamen, obično blistavi dragulj — i čitav ovaj komični niz, a naročito drvo, može biti zamišljen kao blistav ili vatren. Arhetip geometrijskih predstava: »Zvezdana kupola« spada ovde. U tragičnoj viziji ovaj svet je predstavljen pustinjama, stenama i ruševinama, ili zlokobnim geometrijskim predstavama kao što je krst.

5. *Neoformljen svet* u komičnoj viziji je reka, obično s četiri rukavca, što je bila inspiracija za renesansnu predstavu o telu s četiri humora. U tragičnoj viziji ovaj svet je obično more, pošto je narativni mit o raspadanju često mit o potopu. Kombinovanjem mora i zveri dobijamo levijatane i slična morska čudovišta.

Očigledno je da se može naći veliki broj poetskih predstava i formi koje se uklapaju u ovu tabelu. U Jejtsovom »Putovanju u Bizant«, da uzmemo poznati primer komične vizije onako nasumce, nalaze se grad, ptica, drvo, zajednica mudraca, geometrijska figura, i ona je odvojena od cikličnog sveta. Naravno, samo opšti komični ili tragični kontekst određuju tumačenje nekog simbola: to se jasno vidi u relativno neutralnim arhetipovima, kao što je ostrvo, koje može biti Prosperovo ili Kirino.

Ove tabele su znatno uprošćene, kao što je i induktivni pristup arhetipu obično nagađanje. Ali, nisu važni nedostaci jednog i drugog postupka, uzetih sami po sebi, već činjenica da će se oni negde i nekako sresti na sredini. A ako se zaista sretnu, dobiće se plan sistematičnog i pojmljivog razvoja kritike.

Prevela: Zlatica Putinčanin

Northrop Frye, *Fables of Identity (Studies in Poetic Mythology)*, Harcourt, Brace & World Inc., N. Y., 1963. (Taken from the essay "Archetypes of Literature", sect. II pp 11—20.)