

Nataša Šegota Lah

HERMENEUTIČKI DISKURS I AKTIVISTIČKA POETIKA POSTMODERNIZMA KRLEŽINIH TEMA O LIKOVNOSTI

dr. sc. Nataša Šegota Lah, Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika, Zagreb, prethodno priopćenje

UDK 821.163.42.09 Krleža, M.

U članku se raspravlja poveznica hermeneutičkoga diskursa Krležinih interpretacija likovne umjetnosti s poimanjem aktivističke poetike postmodernizma. Suodnos navedenih teorijskih modela analizira se na predlošku eseja Predgovor "Podravske motivima Krste Hegedušića" (1933.) u kontekstu rasapa modernističkoga poimanja estetike. Predložak se tematizira usmjeravanjem od opće hermeneutičke prakse intencionalnosti određenih kulturno socijalnih značenja interpretaciji slike, prema umjetničkim praksama postmodernizma koje afirmiraju suodnos estetskog i moralnog (kao ideološkog i političkog) polja djelovanja.

Ključne riječi: Miroslav Krleža; hermeneutika; aktivistička poetika; postmodernizam; poetizacija kulture; su-djelovanje

1. Uvod

Linda Hutcheon¹ se, promatrajući postmodernizam kao kulturni proces ili aktivnost koja ne podliježe određenoj ili određujućoj definiciji, opredjeljuje za termin *poetika* koji ukazuje na otvorenost stalno promjenjive teorijske strukture. Usmjereni smo time od proučavanja književnoga diskursa ka proučavanju kulturne teorije i prakse. Utoliko bi i umjetnost i teorija u umjetnosti trebale biti dijelom poetike postmodernizma. Prihvatanje pojmova kulturnoga procesa ili aktivnosti, umjesto zatvorenih teorijskih sustava (s određenim ili određujućim definicijama) vode razumijevanju umjetnosti kao društvenoga fenomena gdje se (nužno) prepliću estetsko i etičko polje djelovanja.

¹ Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*, Routledge (London & New York, 1989.), dalje *Politika* / *A Poetics of Postmodernism*, Routledge (London & New York, 1988.), dalje *Poetika*.

I u mnogim drugim suvremenim teorijskim istraživanjima, bila ona filozofska² ili s područja teorije umjetnosti, govori se o potrebi za dokidanjem granice između estetskoga i moralnoga³ polja djelovanja. Jedna među njima je i knjiga *Kontingencija, ironija i solidarnost* američkoga filozofa Richarda Rortya u kojoj se pisac u sličnim terminima zalaže za poetizaciju, umjesto racionalizacije ili scijentizacije kulture. Poetizirana kultura za razliku od scijentizirane, ne postavlja zahtjeve za univerzalnom valjanošću određenih vokabulara, omogućuje redeskripciju liberalizma i prepoznavanje kontingencija, a sve to u korist individualne slobode i međuljudske solidarnosti. Nasuprot znanstveniku postavljen je umjetnik, konkretno književnik, kao protagonist takve, poetizirane kulture iz nekoliko razloga. Prije svega moralno značenje razlike između pisca i ostatka svijeta, po Rortyu počiva na činjenici što pisac uspijeva pobjeći naslijeđenim opisima, a takvo samo-nadilaženje po njemu ima veći značaj od volje za istinom. Drugo, romani se za razliku od ideja i konačnih vokabulara u teoriji, u prvom redu bave ljudima i stvarima pa su na taj način vezani za vrijeme i neposredno utkani u mrežu kontingencija. Treće, prema naslijeđu psihoanalize, Rorty prihvaća deuniverzalizirani moralni osjećaj i pridaje mu idiosinkratični značaj jednako kao i pjesničkoj invenciji. Moralna svijest se u tom kontekstu otkriva (i potvrđuje) kao povijesno uvjetovana, kao proizvod vremena i slučaja, te kao proizvod političke ili estetske svijesti.

Govoreći o piscu ili pjesniku koji će u moralnom smislu omogućiti potpunije razumijevanje solidarnosti od znanstvenika, Rorty u prvom redu govori o *liberalnom ironistu*, jer se *ona*⁴ više od svih može približiti rekonstrukciji standarda moralno-estetske razlike. *Onako kako se ona primjenjuje na knjige, jest da razlikuje knjige koje donose nove poticaje djelovanju od onih koje nude jednostavno opuštanje. Prve nagovješćuju da moramo promijeniti život. Posljednje ne postavljaju to pitanje, one nas uvode u svijet bez izazova. Jedna od nesretnih posljedica popularnosti razlike moralno-estetsko je brkanje traganja za autonomijom s potrebom za opuštanjem i zabavom.* (Rorty, 1989:159-160)

Na tako postavljen problem Hutcheonova se susljedno nadovezuje ističući kako postmodernizam ne može olako biti upotrebljavan kao sinonim za suvremeno, već je kao *kulturna aktivnost* u osnovi proturječan, odlučno historijski i neizbježno političan s vladajućom ulogom ironije u kritičkoj preradi i preispitivanju figurativnoga slikarstva i(li) historijske naracije u književnosti.

² Posebno zanimljiv zbornik radova Cambridge univerziteta (Edicija Jerrold Levinson), 1998: Three versions of objectivity: aesthetic, moral, and scientific. Studije (posebno ona R. W. Millera) se bave odnosom tradicionalnih stajališta (estetska i moralna procjena potpuno su lišene spoznajnog autoriteta znanstvene istrage / dobro formirani estetski i moralni sudovi imaju jednak spoznajni autoritet kao i dobro formirana znanstvena vjerovanja) u odnosu na sve veću potrebu za istraživanjem treće alternative koja se bavi polaganjem prava na univerzalnost što ga iskazuje "tradicija u usponu".

³ Hutcheonova u *Poetici* ističe jasno izraženu potrebu u postmodernom pomaku od interesa za moralno prema interesu za ideološko.

⁴ R. Rorty imenicu ironist piše u ženskom rodu služeći se politički korektnom terminologijom korištenja forme "he or she" ili pak gramatičkog oblika drugoga roda kada opisuje pozitivna svojstva.

Na ovom mjestu izabrani esej Miroslava Krleže *Predgovor "Podravske motivima Krste Hegedušića"*, koji po mnogo čemu možemo smatrati paradigmatičkim ostvarenjem iz piščeva opusa o likovnoj umjetnosti, raspravlja o grupi figurativnih likovnih zapisa aspektirajući prije svega kulturološku dimenziju njihova sadržaja. Namjera je propitati, u kojoj mjeri Krležino razumijevanje Hegedušićeve likovne vizije podravskih seljaka između dvaju svjetskih ratova, prijanja hermeneutičkom diskursu povijesno situacijskoga iskustva umjetnosti, te u kojoj mjeri potkrjepljuje postmoderne teorije estetsko-etičkoga, poetskog aktivizma.

2. Povijesno situacijsko iskustvo umjetnosti

Rasap modernističkoga⁵ shvaćanja estetike naime, a s time u skladu i demistifikacija ili demitologizacija pojma ljepote koju Krleža svojim suvremeništvom svjedoči početkom trećega desetljeća dvadesetoga stoljeća, zamašnjak su ovom, iznimno značajnom eseju. Iako je interpretacija umjetnosti u predgovoru *Podravske motivima Krste Hegedušića*, prvenstveno literarno ostvarenje, tematizacija predložka događa se na razini opće hermeneutičke prakse intencijom određenih značenja.

Polazište nam je pretpostavka po kojoj je hermeneutička problematika razumijevanja, prostor konstituiranja onih značenja što se pripisuju povijesnim, u djela opredmećenim međuljudskim odnosima i onima koja kao živi procesi traju. Prostora filozofskom propitivanju valjanosti u razumijevanju tako formuliranih značenja u Krležinu tekstu nema, ali se u njemu pronalaze elementi opće hermeneutičke teorije koja reflektira okolnosti i uvjete, domete i granice, te oblike takvoga načina razumijevanja. Želi se pokazati kako hermeneutički⁶ diskurs interpretacije likovnosti na izabranom literarnom uzorku pisca svrstava u prethodnike aktivističke poetike postmodernizma. Polazište je u *doživljaju razumijevanja ili iskustvu*, odnosno, intencionalnom povezivanju subjekta s kontekstom temeljem sljedećih pretpostavki:

1. Razumijevanje je uvjetovano istovremenom nazočnošću povijesnog i situacijskoga.
2. Iskustvo umjetnosti nagovara nas na uključivanje (su-pripadnost sa svijetom).
3. Samostojan pojam ljepote se diskvalificira, što predstavlja radikalan raskid s tradicijom idealizma. Ljepota se stavlja u iskustveno pojmljivu stvarnost.
4. Interpretacija predstavlja pokušaj, s obzirom na jasnoću nikada konačan.

⁵ Postmodernizam je neposredno povezan s onim što je, kako se čini, većina odlučila zvati modernizam. (Hutcheon, 1989 : 37).

⁶ Stvaralački karakter interpretacije..., pretpostavljanje kolektiva nad individuumom..., interpret čuvar tradicije... (Biti, 1997:125-127).

5. Razotkrivaju se antropološki fundamenti na kojima počiva fenomen umjetnosti. (Radi se o pluralitetu koji međusobno suprotstavljene snage spaja u jedinstvo cjeline.)
6. Društveni agens je novo očište (eks-centrična situacija).
7. Nema samorazumijevanja.
8. Doživljaj razumijevanja (iskustvo) nije govor, već komunikacija.

Krležin pristup likovnoj umjetnosti, ako se koristimo riječima Linde Hutcheon, po mnogo čemu napušta obrazac modernističke samorefleksije, korištenjem složenijih i otvorenijih diskurzivnih kontekstualizacija. Radi se nadalje o kritičkom i ironijskom odnosu između prošlosti i sadašnjosti.

Kontekst razumijevanja (okolnosti i uvjeti) vidjet ćemo, u Hansa Georga Gadamera, kao i u Miroslava Krleže⁷ (po Gadamerovoj formulaciji iz *Istine i metode*) teži istini u cjelovitom poimanju objektivnoga i subjektivnoga hermeneutičkoga kruga. Gadamer tako uvodi pojam *doživljaj razumijevanja* ili *iskustvo*, ono po čemu je subjekt intencionalno povezan s kontekstom. Krleža nas isto tako upućuje na sintezu iskustva i umjetnosti, na ovjeru subjektivnog *ja* u širokom polju stvarnosti. Radi se upravo o subjektivnosti modernizma u dominantno humanističkom okviru, koji po riječima Hutcheonove opsesivno traga za cjelovitošću i sugerira početke onoga što će se kasnije razviti u radikalnijem postmodernističkom propitivanju.

O takvoj cjelovitosti, kojoj Krleža u Predgovoru poetski nadjeva ime (samo) *zapažene emocije* koja povezuje istinitost i stvarnost, Gadamer u *Istini i metodi* govori kao o *cjelini ljudskoga iskustva svijeta i životne prakse*, odnosno, neprestanom preplitanju situacijske i povijesne sadržajnosti. Naime, takva je cjelina nepojmljiva ako je ne odredimo u mogućim aspektima istovremene nazočnosti povijesnoga i situacijskoga. U eseju *Umjetnost slike i umjetnost riječi* Gadamer takvu, istovremenu nazočnost povijesnog i situacijskoga tumači sukladnošću gledanja i viđenosti, te promišljanja i smišljenosti. Radi se o svojevrsnom zaustavljanju, koje ne odlikuje susljednost, već istovremenost. U *Podravske motivima* čitamo kako Krleža interpretira iskustvo umjetnosti u vrlo sličnim terminima, dajući tom iskustvu karakteristike zaustavljanja u istovremenosti povijesnog i situacijskoga.

Pračovjek, ljudožder još i kosmat kao gorila, prestao je biti majmunom u altamirskoj diluvijalnoj spilji, zaustavivši vrijeme na stijeni, kada je prvi put otisnuo svoju, od ljudske krvi

⁷ Miroslav Krleža rođen je 1893, a Hans Georg Gadamer 1900. Krleža piše Predgovor "Podravske motivima Krste Hegedušića" 1933., dok Gadamer *Istinu i metodu* objavljuje 1960. Niti se Krleža bavio Gadamerovom filozofijom umjetnosti, niti se Gadamer bavio Krležinom recepcijom likovne umjetnosti koliko je poznato, a među suvremenicima ipak pronalazimo zajedničku metodološku pretpostavku za razumijevanje istine, posebno umjetničkoga djela, s tom razlikom što filozof raspravlja o vjerodostojnosti metode, a književnik je neposredno primjenjuje kao sredstvo interpretacije. Isticanjem ove poveznice, nastoji se barem djelomično razmotriti teorijsku utemeljenost Krležinih interpretacija likovne umjetnosti i barem načeti raspravu o nejinim dosezima u okviru teorije i filozofije umjetnosti.

još masnu ruku o kamen svog zvjerskog zaklona. Od tog slučajnog (po svoj prilici) krvavog otiska, do toga, da tu krvavu daktiloskopiju ponovi smolom ili čađom (materijalom solidnijim od ljudske krvi), razmak nije mogao biti veći no što je od bilo kakvog ljudskog izuma do otkrića. Kada je čovjek pomislio da je zemlja lopta, nije mu bilo teško otkriti kontinente. Od Galvanijeve žabe do radio koncerta razmak je mnogo manji no što na prvi pogled izgleda, a i Michelangelo nije na sikstinskim zidovima ostavio drugo nego ljudske tragove kao i onaj Cromagnard, gorila u altamirskoj spilji svoju krvavu, zvjersku, ljudoždersku ruku. Zaustavivši tako jedan odraz nečeg svog, tjelesnog na kamenu, prenijevši jednu prolaznu sliku svoje krvave ruke na stijenu, otkrivši tako zakon usporavanja najsvakodnevnije prolaznosti, ostvarivši tako stvaralački po prvi puta jedan događaj, odlijepivši od sebe jedan svoj oblik i pretočivši ga u trajniji i neprolazniji oblik, tu je čovjek postao umjetnikom, a pretao biti gorila. (Miroslav Krleža, 1933:8)

Tako prikazano iskustvo umjetnosti nije nikakva susljednost, već nam se obraća i nagovara nas na uključivanje. Jedna od bitnih pretpostavki umjetnosti koja podrazumijeva uključivanje u iskustvo djela, za obojicu je emocija. Značajno umjetničko djelo Krleža tako doživljava kao *zapaženu emociju* jer, ...*da nije potresna, ostala bi nezapažena*, o čemu Gadamer izrijeком veli: *Za uključivanje je potrebno – to ne smijemo smetnuti s uma – da nas nešto dirne. Ako nas ne dira, ne možemo ga usvojiti.* (Gadamer, 1993-2000:57)

To *potresno*, koje *dira*, bez obzira na to za koji smo se termin opredijelili, vrsta je komunikativne emocije jer se pojavljuje u zajedništvu i kroz zajedništvo ljudske vrste, a pokazuje se u prepoznavanju istine i ljepote istovremeno. Utoliko, lijepom se ne doima laž, ili ljepota ne (prokazana) prikazana iz stvarnosti.

Gadamer nas tako u poglavlju *O aktualnosti lijepoga*, knjige *Ogleda o filozofiji umjetnosti* iz platonovske perspektive lijepoga prisjeća na istinski svijet aspektiran privlačnošću, odnosno pojavnošću ili vidljivošću idealnog. Platonovska svjetlost uvjerljive istinitosti, koja prosijava iz ljepote, navodi Gadamera na zaključak stvarne nazočnosti ljepote, na njezinu prisutnost u stvarnosti. Bit lijepoga za njega se ne sastoji u tome da je samo nasuprot i suprotstavljeno zbilji, već da je ljepota, *koliko god je iznenada susretali, svojevrsno jamstvo da u svekolikom neredu zbiljskog, u svim njegovim nesavršenostima, zloćama, iskrivljenostima, jednostranostima i kobnim zabunama ono istinito ipak ne leži nedostižno u daljini, nego ga susrećemo.* (Gadamer, 1993-2000:26). Utoliko je ontologijska funkcija lijepoga u tome što zatvara procijep između idealnoga i zbiljskoga.

U Krleže, s druge strane, osjećamo radikalniji raskid s tradicijom ma kojeg idealizma. Na uporišnim točkama materijalističke filozofije, kao i opće krize estetske misli u umjetničkom stvaralaštvu moderne, samostojan pojam ljepote se na neki način diskvalificira. Ljepota se može sagledati samo u odnosu, a jedini primjeren odnos spram ljepote je iskustveno pojmljiva stvarnost. Utoliko su za njega ideologije, vjerski pogledi, misaoni sistemi, uvjerenja, načini vjerovanja i sanjarenja, tek *mode i pomodni trikovi, sheme i razmimoilaženja rukotvorina, načini stvaranja, pitanje ukusa, umjetničkih smjerova i programa, sve se te količine isprepliću kroz vjekove (po zakonima raznih stanja, sredina,*

razvoja, gibanja i odnosa). No, sve to talasanje ovisno je stvarnosti kao životnoj podlozi, i uže, o stvarnost našega, vlastitoga života. Mjesto na kojem Krleža pronalazi prenosnicu idealnog i stvarnog, opet je kao i kod Gadamera ljepota koja se manifestira afektivno, u težnji koja traje preko nas i kroz nas, koja neće da utrne zajedno s nama, koja teži da nas nadživi i provaljuje iz nas u jakim uzbuđenjima, što ih mi konvencionalno zovemo ljepotom. (Krleža, 1933:9)

3. Veza iskustva razumijevanja i prakse razumijevanja

Poveznica pristupa iskustvu umjetnosti u Krleže i Gadamera može se bolje razumjeti pojašnjenjem veze iskustva razumijevanja i prakse razumijevanja. Pitanje metode koja bi se primijenila u slučaju da želimo zaključivati na djelovanje Gadamer poistovjećuje s hermenutikom, definirajući je kao praktičnu filozofiju. *Praktična filozofija jest, dakle, svakako "znanost", to znači manje općenito uzevši, koje se kao takvo može naučiti, ali je to ipak uvjetna znanost. I od onoga koji uči i od onoga koji poučava zahtjeva ona jednak nerazrješiv odnos prema praksi. Utoliko je ona, istina, bliska stručnom znanju "téhne", ali ono što je načelno dijeli od nje jest da i ona postavlja pitanje o dobrome, na primjer o najboljem načinu života ili najboljem državnom uređenju, a ne da samo, kao téhne, vlada umijećem koje mu njegov zadatak postavlja neka druga instancija: cilj, kojemu ono što se ima uspostaviti treba da služi.* (Gadamer, 1982:231)

U tom smislu, Gadamerova je razmatranja u *Istini i metodi* vodila misao da je jezik sredina u kojoj se *Ja* i *Svijet* prikazuju u njihovoj izvornoj supripadnosti. Iz toga slijedi da hermenutika koju on razvija i ne može biti učenje o metodi duhovnih nauka, već pokušaj sporazumijevanja oko toga što su duhovne nauke. Jedna univerzalna hermenutika, za kojom se potreba već iskazala, po njemu mora poći od toga da je onaj koji hoće razumjeti, povezan sa stvari koja predajom dolazi do govora. Opredmećenje ili objektiviranje duhovnih nauka, izlaženje iz konteksta povijesno – djelatnog faktora, da bismo ga postavili preda se, u tom je slučaju nemoguće. Mjesto između prošlosti i sadašnjosti koje predaja zauzima, je ono između – historijski mišljene predmetnosti na odstojanju, i pripadnosti nekoj tradiciji. Hermeneutika po Gadameru prebiva u ovom između. Postavljajući čovjeka u vrijeme, hermenutika nema za cilj razvijanje postupka razumijevanja, već razjašnjenje uvjeta pod kojima dolazi do razumijevanja. Samo razumijevanje proizlazi kao događanje, i kada ono progovori, kaže Gadamer, pogađa u centar filozofije.

Pravi hermenutički događaj nije jezik kao jezik, niti jezik kao gramatika, niti kao leksikon, već dolaženje do riječi onog u predaji rečenoga. Razumijevanje koje ide k djelovanju mora i samo biti djelujuće. Takva se hermenutika zbiva razumijevajući, ona ne propisuje, ne zaključuje. Njezina metoda je ne postavlja naspram objekta koji spoznaje, ona je sama ta metoda, samo to događanje. Ona tjera smisao da progovori, ona ne govori u ime smisla. Dijalektici iskustva prethodi otvorenost za iskustvo i dijalektici odgovara mogućnost postavljanja pitanja. Hermeneutika time postaje

praktična filozofija. Određena je povlačenjem granice koja postoji između praktičnoga znanja onoga koji slobodno izabire i izučenog umijeća stručnjaka, koje Aristotel naziva *téhne*. Gadamer nadalje, na istome mjestu o praktičnoj filozofiji kaže, da ona mora čovjekovu odluku slobode izbora uzdignuti do svijesti, bilo prilikom izgrađivanja osnovnoga stava u izboru prednosti koje imaju karakter *areté*, ili da mudrošću svijesti pronalazi savjete koji rukovode takvim djelovanjem. Tako zaključuje da se praktična filozofija ... *mora uzdignuti iz same prakse i odnositi se na praksu sa svim tipičnim općenitostima koje ona čini svjesnim*. (Gadamer, 1982:230)

Sažimanjem najbitnijih smjernica ovako shvaćena *iskustva* i *prakse* razumijevanja, podastire nam se nerazrješivost odnosa prema praksi, gdje stvaralaštvo stoji u *izvornoj supripadnosti* sa svijetom, a u kontekstu povijesno – djelatnih faktora. Slijedom Krležinih pretpostavki u *Predgovoru* kao da se ističu upravo Gadamerovi *uvjeti razumijevanja* ponajprije na polju umjetnosti. Nadilaženje pukoga *téhne*, nadvladavanje je umijeća kojem zadatak postavlja neka druga instancija. Upravo uspostavom supripadnosti između svijeta i *ja* to se nadilaženje postvaruje. Krležina su stajališta u tom smislu u potpunosti suglasna Gadamerovim: *Nije pomanjkanje artistske vještine građanskog vremena razlogom što to vrijeme nije u doživljajnom intenzitetu ljepote ravno gotici ili antici nego to, što je to vrijeme preživjelo samo sebe bez svoga vlastitog lica, osuđeno na likvidaciju prije svoje umjetničke sinteze. To je vrijeme bilo u teškom organskom stvaralačkom protuslovlju sa samim sobom...* (Krleža, 1933:18).

Bez svog vlastitog lica u Krležinoj terminologiji, sukladno je Gadamerovu pojmu *bez supripadnosti*, što čitav Krležin esej i potvrđuje. Taj se Krležin pojam *vlastitoga lica* vjerodostojno iskazuje vjekovima kroz tzv. *sintetičke karaktere* sukladne Gadamerovoj vezi *onoga koji hoće da razumije sa stvari koja predajom dolazi do govora*. U tom smislu Krleža bilježi: *Simboli krvavih vjekova odraženi faraonskim likovima, olimpijskim i homerskim bitkama, s Kristom i Judom, Elektrom i Edipom, Phaedrom, Richardom i Faustom kao do danas i za nas vječno ljudskim sintetičnim karakterima, žive hiljade i hiljade godina na materijalnim i klimatskim podlogama kojima su uvjetovani. Kada se ti materijalni nerazmjeri što čovječanstvo danas tlače izravnaaju u doglednoj perspektivi vremena koje dolazi, hoće li te buduće sinteze novih i nama nepoznatih karaktera biti toliko udaljene od naših dana, te će im naši estetski prinosi oko upoznavanja stvarnosti biti strani i neshvatljivi, – to nije naše pitanje*. (Krleža, 1933:19)

Cjelokupna kritika hrvatske likovne scene i njezinih dosega tijekom XIX. st. i početkom XX. u Krleže⁸, zasniva se upravo na nedostatku *strastvenoga susreta sa stvarnošću*, što uvelike možemo povezati s pojmovima *prakse* i *iskustva*. Tako za Krležu, mnogi hrvatski slikari koji prethode Hegedušićevu djelu označavaju bidermajersku shemu epohe kiča, secesionističku konfuziju ili romantičan otklon od stvarnosti, dok se Hegedušić svojim *Podravskim motivima* približio svakodnevnosti života... *jer te njegove*

⁸ Ovdje govorimo o piščevu pristupu temi, ne analizirajući dostatnost njegovih argumenata u formuliranju pretpostavki.

rugobe nisu nego zaustavljanje našeg suvremenog ljudskog oko nas i u nama u svakodnevnoj prolaznosti, a to isticanje negativnih istina, pa i najnesimpatičnijih, je nadareno promatranje životnog intenziteta u onom smislu u kojem se ljepota izgrađuje i bilježi od početka. (Krlježa, 1933:26)

4. Kritika samorazumijevanja

Samorazumijevanje je poteklo iz tradicije *nauka o umijeću*, odnosno iz mogućnosti učenja kritičkog umijeća u ophođenju s tekstovima. Međutim, trebalo je preispitati pojmove, prije negoli se povjeruje u njihovu transparentnost. Interpretacija postaje izraz za vraćanje iza opće poznatih fenomena datosti. (Nietzsche tako otkriva iluzije samosvijesti i idole samospoznaje, Heidegger preispituje pojam bitka, itd.) Krležin esej iz 1933. godine podastire kritiku samorazumijevanja na književnoj ravni u okviru interpretacije umjetničkog djela:

Kada Sveti Augustin govori o smrti svoje majke, to je dobra lirika, isto tako dobra, kao kada Li Tai Po gleda vino kako blista u staklu, promatrajući mjesec gdje izlazi smeđim bokom gorskim. Wilde u sumraku Readinga, ili Rimbaud opisujući proždrljivost crkvenih muha koje se hrane voskom oltarskih voštanica, dobri su lirici, ali svi ti motivi moralnog čišćenja po zatvorima, bezbožnjačke vidovitosti, pijanstva na mjesecini ili majčine smrti, motivi su ljudski i puni isključivo ljudskog, još uvijek samo životinjskog smisla našega života. Ne znam kako će biti u Cosmopolisu, ali dok čovjek bude pupkovinom vezan o tijelo svoje majke, to će ga kidanje te tjelesne veze parati svetoaugustinski, a mjesecina staroga Li Tai Poa ostat će lirskim uzbuđenjem i u drugačijim civilizacijama nego što je ova naša gangsterska...Pas zavija od melanholijske nad mjesecinom, a Jesenjina je mjesec mlad Kiriz, koji se sa svojim taljigama kotrlja po beskrajnom zelenom nebosklonu sibirskih stepe. Oscaru Wildeu je mjesec flaubertovska i biblijska metafora, Bangu naprahani Pierrot, Goyi krvav đavolski pečat, a za harkovsku liniju je mjesecina književno bespredmetna i treba je skinuti s dnevnoga reda. Dobro! Sve su to otvorena pitanja, no pokraj svega toga, jedno je izvan sumnje: postoje podaci izvjesnih životnih sirovina koji se uslijed doživljaja pretvaraju u uzbuđenja, a snaga tih uzbuđenja (potencijal ili emocija), nije moždane prirode. Više iz primozga, iz utrobe, iz crijeva, ponajviše iz skrivenih tjelesnih pobuda, mutnih strasti i sebeljubivih nečistih nagona, proturazložno i prkosno, često elementarno kao bolest, javljaju se umjetnička nadahnuća, nastajuć neobrazloženo, po prirodnim zakonima, često kapriciozno i savršeno protuslovno, kao što je priroda sama, preobilna u svojim neobrazložnostima i hirovitom ispreplitanju zdravog i bolesnog, jakog i slabog, trajnog i prolaznog. (Krlježa, 1933:10/11)

Moderna, (koju Gadamer definira kao tradiciju započetu s Nietzscheom, što je po mnogo čemu usporedivo s Krležinim literarnim obrascem.⁹) u potrebi preispitivanja

⁹ Austrijski slavist Andreas Leitner, doktorirao je s temom *Lik umjetnika kod Miroslava Krleže* pri klagenfurtskom Univerzitetu za obrazovne znanosti 1985. Njegova radnja nastoji osvijetliti važan fenomen Krležine poetike, odnos umjetnik – društvo, umjetnost – država, odnosno, umjetnik – moć. Disertacija podržava pretpostavku kako je teorija etičkog imoralizma i spasa u umjetnosti Friedricha Nietzschea, bitno

samorazumijevanja, bit znanstvenog istraživanja prenosi na cjelokupnost ljudskoga života i kulture. Napuštajući samorazumijevanje, napuštamo onu sumnjivu prvu premisu, razumijevanje lišeno primjenjivosti da bi ušli u događanje pravoga razumijevanja. Nailazimo na (gotovo dijaloški sukladnu) moguću aplikaciju Gadamerovih stajališta spram gore citiranoga Krležina ulomka: *Ako postoji čitava dimenzija neosvijetljenog nesvjesnog, ako se svi naši postupci, želje, nagoni, odluke i načini ponašanja, a time i cjelokupnost naše ljudsko-društvene egzistencije svodi na tamnu stranu i zastrtu dimenziju nesvjesnih nagona naše animalnosti, ako sve naše vlastite svjesne pomisli mogu biti maskirane, izlike, pod kojima naša vitalna energija ili naši društveni interesi na nesvjestan način idu za svojim ciljem, ako su sva tako očita i evidentna mišljenja koja imamo izložena takvoj sumnji – onda samorazumijevanje, dakako ne može značiti samo po sebi razumljivu transparentnost našeg opstanka.* (Gadamer, 1982:241)

Interpretacija tako, uvijek pretpostavlja samo pokušaj, s obzirom na jasnoću nikada konačan. Definitivna interpretacija, kaže Gadamer, kao da je sama sebi proturječna. Iskustvo intepretacije po njemu sadrži nešto čega nije bilo u prijašnjem samorazumijevanju. Hermenutika koju Gadamer postavlja, a koja po njemu više nije nauka o umijeću, tumači izričaje kao odgovore na pitanja koja treba razumjeti, jer je svako pitanje samo još jedan odgovor. Nesvjesno, implicirano našem razumijevanju nadalje, ne-vlastito je područje hermeneutičkog iskustva, te ima sudbinu da ga nalazimo i nikada sasvim otkrivamo.

Krležin način interpretacije likovne umjetnosti, zorno oprimjeren u *Predgovoru "Podravske motivima Krste Hegeđušića"*, razumijevanju podastrijetoga problema pristupa s onih pozicija koje Gadamer filozofski afirmira kada kaže: *...razumijevanje upravo kao i djelovanje uvijek ostaje odvažnost i nikada ne dopušta jednostavnu primjenu nekog općeg znanja pravila na razumijevanje iskaza ili tekstova. To nadalje znači da razumijevanje, tamo gdje uspijeva, znači opažanje koje ulazi kao novo iskustvo u cjelinu našeg vlastitog duhovnog iskustva.* (Gadamer, 1982:247)

5. Sporazumijevanje

Hermeneutička dimenzija smisla za Gadamera, odnosi se na beskonačni razgovor idealne zajednice interpretacija. Shema dijaloga zadržava svoju plodotvornost u ispravnoj primjeni i razmjeni snaga kao i u uzajamnom odmjeravanju gledišta kojim se izgrađuje zajedništvo, koje nadilazi pojedinca i skupinu kojoj on pripada. Pluralitet koji međusobno suprotstavljene snage spaja u jedinstvo cjeline sabran je u pojmu igre, i onaj tko igru ne shvaća ozbiljno, kvari igru, kaže on u *Istini i metodi. U Ogledima o filozofiji umjetnosti* reflektivnom će pojmu igre, pridružiti pojam simbola kao znak prepoznavanja, neodređenost upućivanja koja nas ispunja sviješću o važnosti, i pojam svetkovine kao

odredila mladog Krležu. Mirjana Stančić u hrvatskom prikazu Leitnerove radnje s pravom se zalaže za korekciju takvoga stajališta. Ona naime odobrava poveznicu Krleža – Nietzsche (pa i Schelling) na razini određenih filozofskih pretpostavki, ali se suprotstavlja čitanju Krleže u kontekstu estetskog imoralizma.

uskratu izolacije u zajedništvu. Radi se o razotkrivanju antropolgijskih temelja na kojima počiva fenomen umjetnosti, a od kojih, kaže Gadamer, moramo polaziti razrađujući njegovu novu legitimaciju. Ovdje se ponovno uključuje potreba za pitanjem što slijedi iz jedinstva prošlog i sadašnjeg, s obzirom na to da je u drugoj polovici XIX st. postala krhka temeljna pretpostavka samorazumijevanja likovne umjetnosti, a time i naivna pretpostavka da je slika prizor. Modernu umjetnost, više ne možemo gledati pogledom koji samo prima¹⁰ jer u zahtjevu modernog umjetnika postoji nov, društveni agens. Umjetnik je zaokupljen time da novo raspoloženje prema umjetnosti iz kojega stvara ujedno pokrene kao novo solidariziranje, kao novu formu komunikacije sa svima, pa nipošto nije slučajno da u onome što stvara nadilazi napetost između očekivanja što ih njeguju običaji i novih navika koje i sam određuje i uvodi.

Poglavlje u kojem Gadamer raspravlja o razotkrivanju antropolgijskih fundamenata na kojima počiva fenomen umjetnosti nosi naslov *Aktualnost lijepog*. U Krležinu pisanju ishodište rasprave je također *aktualnost lijepog* upućena k iskazivanju zajedništva, što je uvijek svojevrsni oblik društvenoga sporazumijevanja:

Ljepota je bila nekoć davno faraonska i satrapskiasirska, kao što je u sedmom stoljeću prije Krista postala biblijom nepismenih, duhom i tijelom siromašnih i bijednih: biblija pauperum. Od te podzemne, ilegalne, propagandističke ljepote po katakombama i sakrivenim bogomoljama, kršćanska ljepota je ušla trijumfalno u cezarski Rim i na sikstinskoj se stijeni pretvorila u golotinu olimpijsku. Od osmog stoljeća do Luthera, od ikonoboraca do naših dana likovnu ljepotu bacaju iz hrama gospodnjeg kao suvišnu i bespredmetnu, a današnji utilitariste kao Černjiševski na primjer (koji tvrdi da je kobasica važnija od Shakespearea), ne razlikuje se mnogo od ikonoklasta carigradske škole u osmom stoljeću. Ljepota je bila cehovska u srednjem vijeku, sluškinja božja u gotici, harfistica i komediograf u Versaillesu, a danas je reklama za industrijsku robu ili propagandistički plakat u političko-klasnom smislu. Od svih teorija o ljepoti najprozirnija i najsmješnija je teorija samoopravdanja ljepote kao takve: da postoji sama zbog sebe, da je vječna i slobodna i nad stvarima, kao fantom koji je sam sebi svrhom. (Krleža, 1933:10)

Važno je zapaziti kako Krleža rečenu potrebu djela koja upućuje na sferu zajedničke uporabe, a time na zajedničko razumijevanje, na komunikaciju u razumljivosti (Gadamer,

¹⁰ Zanimljivu raspravu koja podupire ovo stajalište nalazimo u studiji E. H. Gombricha: *The Image and The Eye – Further studies in the psychology of pictorial representation* / Oxford, 1982., gdje autor obrazlaže kako ne možemo dati potpun opis našega vizualnog iskustva, niti dok gledamo u svijet, niti dok promatramo njegov slikovni prikaz. Nikada naime, ne možemo biti sasvim sigurni koji su podatci uistinu prisutni kod vizualnog predstavljanja, a koje mi unosimo "projicirajući" vlastito vizualno iskustvo. Kretanjem kroz svijet, mi naprosto prikupljamo određeno iskustvo kontinuiranoga spektra vizualnih hipoteza. U takvom, kontinuiranom procesu moramo biti spremni na odbacivanje ometajućih ili nebitnih senzacija, na isti način s kojim smo spremni pristupiti određenom izvoru podataka. U tom sustavu, pojavljuju se i tzv. efekti iznenađenja koje opisujemo kao vizualne iluzije. Takve, neočekivane razlike između našega vizualnog iskustva i onoga što znamo da je doista ispred nas (dvostruka slika, izmijenjen redosljed kadrova, skenirajuća zraka...) objašnjavamo kao nepodudaranje između vizualne informacije i vizualnog iskustva. Kao da je na neki umjetan način "prevareno" naše oko.

1993-2000:23), nije vezao za modernu, već je problem samorazumljivosti prokazao temeljnom pogreškom u razumijevanju cjelokupne povijesti umjetnosti. Povučemo li paralelu s onim što Gadamer kaže, da problem samorazumijevanja uvodi moderna umjetnost¹¹ s primjerima koje navodi Krleža, zapazit ćemo kako književnik problem vidi u čitanju umjetničkoga djela uopće.¹²

Ništa manje *apstraktni* od modernih apstrakcija za njega nisu prikazi ženskih likova u poželjnim temama prikrivene motivike prijašnjih razdoblja u umjetnosti, naročito u sakralnim kompozicijama, ili ma kojima u povijesti društveno poželjnim ili opće prihvaćenima. Tako je na primjer u prikazu Ghirlandajevih¹³ *djevojaka* prikriven motiv strasti *narančasto crvenih, uspaljenih sukana djevojačkih sukana*. Za prikaze *djevica Pietra Vanuccija Peruginija*¹⁴ on kaže: *Danas, nama bezvjernicima i bezbožnjacima lijepo (su) zato jer prikazuju Bogorodicu po strogim crkvenim pravilima ili jer su to plavojke kojima teče još i dan današnji med po kosi, a meso im je svježije kao breskva i u onim žutim mačjim očima ima mnogo više seljačkog, umbrijskog, sitog zdravlja, nego anđeoski nad stvarne ljepote.*

Za Baldovinettie¹⁵ *Bogorodice* pak: *Iz toga smiješka progovara tajna tijela, preljuba i strasti, i na tim gospođicama fiorentinskim nije estetski važno što su nam prikazane kao Bogorodice, nego što iz njih i njihov smiješka tako silno progovara općeljudska i još uvijek suviše ljudska slabost, kada se lice sjaji u preobraženju od blaženstva tjelesnog dodira.*¹⁶

Time svako djelo, za onoga tko ga prima ostavlja slobodan prostor koji ovaj mora ispuniti, ili, kako Gadamer u *Ogledima* precizno kaže: *Suigrač pripada igri.*

6. Zaustavljanje i stvaranje zajedništva

S onim što Gadamer kaže, da takozvana moderna početkom XIX stoljeća ispada iz samorazumljiva zajedništva humanističko-kršćanske zajednice, te da više nema sadržaja koji se potpuno samorazumljivo povezuje, Krleža se vjerojatno ne bi složio, jer njegova historiografska anamneza u *Predgovoru* dovodi u pitanje samorazumljivost djela od prvih umjetničkih ostvarenja do danas. Privid samorazumljivosti za Krležu počiva na mitskom vjerovanju u *božansku ljepotu* koja je kao *polubožanska zamisao* lebdjela nad materijom. No, ona je unatoč vjekovnom mitu bila upravo *samo zemaljska* i *...prividno*

¹¹ Navodeći za primjer kubističku sliku ili neku apstraktnu sliku koju više ne možemo gledati *uno intuitu*, pogledom koji samo prima.

¹² U *Predgovoru* Krleža spominje čitav niz umjetnika u vremenskom slijedu od anonimnoga *homo priscusa* do Geoga Grossa (XX st.), ali je posebno naklonjen primjerima iz razdoblja renesanse.

¹³ Domenico G., Firenca, XV st., jedan od Michelangelovih učitelja poznat po upotrebi opisnih detalja i sposobnosti prikazivanja života i stila svoga doba.

¹⁴ Città della Pieve, XV stoljeće, slikao je ljupko izdužene, sentimentalizirane likove koji su krasili obiteljske kapele.

¹⁵ Alesso B., Firenca, XV st., iako su likovi njegovih Bogorodica ponešto kruti u stavu i tvrdih su obrisa, izraz lica je poetiziran, kretnje graciozne, kolorit profinjen i nijansiran.

¹⁶ Svi primjeri iz *Predgovora*, str. 14/15.

beskrajna kao božanski prapojam, ljepota je grizla mozgove ljudske sa svojim nejasnoćama... Tim su dilemama otrovani životopisi svih umjetnika sviju epoha, a kroz sve zemljovide umjetničkih mozgova protiču te srebrne vode i zvone stakleni vodokoci ljepota, kao glazba posljednjih laži, a umjetnici putuju po svojim slikovnicama sa crvenim jedrima, nošeni još i danas vjetrom te tajanstvene sugestije... (Krleža, 1933:5)

Sugestija *onostranosti* ljepote udahнула je, kako Krleža nudi razumjeti, prividnu samorazumljivost identifikacije motiva i teme. No, tipično moderan postupak razdvajanja teme i motiva u Krležinim interpretacijama povijesne ostavštine likovne umjetnosti, rasvjetljava zabunu samorazumljivosti prizora. Tako na primjer temu formulira društvena poželjnost (naručitelj), a individualan umjetnikov čin na posljertku u djelo unosi onu, gdjekad razumu nedokučivu pobudu koja progovara iz likovne definicije motiva:

...da se umjetnici uzbuđuju u svojim ličnim bespomoćnostima, govoreći nam kao živi grobovi, da kroz ljude protiču životne snage po dubokim i mudrim zemaljskim zakonima, koji djeluju kroz nas i prodiru kroz naše meso i kroz naše ideje kao trake sunčane kroz biljke i kroz životinje. Kao na starim, mramornim, fenicijskim planetarijima, sve je već jedamput bilo pred nama davno: i škorpion i rakovi i zmijske i mržnje i ljubavi i strasti i žene i smrti! (Krleža, 1933:7)

Mjesto na kojem će se Gadamer i Krleža ponovo susresti, uloga je zajednice kao stvorene iz umjetnosti. Ukidanjem samorazumijevanja ukida se ideja po kojoj umjetnik iskazuje zajednicu, već je stvar najosebnijim izricanjem sebe..., a prema intenciji ta je zajednica *oikumene*, cjelina nastanjenoga svijeta kao istinski univerzalna.

Gadamer na tom mjestu uvodi pojam *svetkovine*, povezujući ga s činjenicom po kojoj ona uskraćuje svako izoliranje. Svetkovina po njemu jest zajedništvo i prikaz zajedništva istovremeno i to u svojoj dovršenoj formi. Nasuprot radu koji nas razdvaja i dijeli, jer se osamljujemo s obzirom na svoje djelatne svrhe, svetkovina i slavlje određeni su dokidanjem usamljivanja i intencijom okupljanja. U čvrstim formama poput običaja, a svi su običaji stari, djelatnost svetkovine pokazuje se kao *intencionalna djelatnost*. Iskustvo umjetnosti – okuplja nas oko čega – intencijom sjedinjenja kako bi se spriječilo raspadanje u zasebne razgovore ili izolacija u pojedinačne doživljaje. U pohođenju svetkovine nadalje, događa se neka vrsta povratka u *vrijeme za nešto*. Tako i oblikovni napor, sudjelovanjem u igri formi teži postignuću zadržavanja onoga što nam izmiče:

Sahranjivanje mrtvih, kult mrtvih i sav taj silni trud umjetnosti oko mrtvih, oko prinošenja žrtava, jest zadržavanje onoga prolaznog i nestalnog u jednom novom trajanju. (Gadamer, 1993-2000:75)

Krleža u *Predgovoru* polazi od istih pretpostavki *...tendencije tog ljudskog u nama da se nadživi u odrazima samoga sebe, da se potvrdi preko groba, da se opre zakonima nestajanja u vremenu i u smrti. Preljevajući se uznemirenim prijelivima tkanine i plohe od bronce, mramora ili drva te životne ljepote, kao riječi zaustavljene u knjigama i na nadgrobnim natpisima, pronose kroz vjekove tragove ljudskih ruku i jalovih ljudskih napora, da se to*

“vječno ljudsko u nama” ili “još uvijek suviše ljudsko u nama” zaustavi u vremenu. Tajanstvena i na prvi pogled nejasna magija ljepote i umjetničkog stvaranja zamisliva je samo u vremenu i njeno glavno i osnovno nadahnuće je od početka: strah svega što živi pred nestankom u vremenskoj prolaznosti. Da nema u nama ljudske svijesti o smrti ne bi bilo ni umjetnosti. (Krleža, 1933:7/8)

Povezani sviješću o smrti, a time i nakanom zaustavljanja prolaznog, kroz svetkovinu umjetničkog iskustva iskazujemo i prikazujemo zajedništvo, kaže Gadamer. *Stvarati socijalno*, s druge strane, prinos je temi u terminima koje rabi Krleža.

Govoreći tako o kulturnoj historiji, Krleža ističe: *Kod Rodina ili kod simbolista (od Verlainea do Varhaerena) to su vrtnje prividno samostalnih svjetova, pa ipak tako tipično povezanih za prostor, vrijeme i prilike u kojima su nastale.* (Krleža, 1933:18)

Ukus devetnaestoga stoljeća, tvrdi pisac, ukus je građanskoga stoljeća što je stajalo u sjeni minulih vremena ...kao vrijeme tehnike, stroja i profita, bez svog vlastitog lica u ukusu...pluralizam ukusa što se mjestimično raspada u potpunu, uznemirenu bezglavost i suludu, a često i neukusnu množinu. (Krleža, 1933:18)

Pokazat će se kako Krležin termin *socijalne tendencije u umjetnosti*, (što je s današnjih pozicija iznimno nejasan zbog konotacija na političku i ideološku ostavštinu XX. stoljeća), možemo usporediti s Gadamerovom *intencionalnom djelatnošću iskustva umjetnosti*. Jer, kada Gadamer kaže kako nas iskustvo umjetnosti – okuplja oko čega – intencijom sjedinjenja, kako bi se spriječilo raspadanje u zasebne razgovore ili izolacija u pojedinačne doživljaje, podudarno je Krležinoj ideji rasapa zajedništva u vremenu tehnike, stroja i profita. Krleža ističe kako su *poslijerodinski* motivi *Materinstva, Rada, Napora, Radničke snage*, samo po temi socijalni, a tema je rekli smo, ono što opslužuje *naručitelja*. U svom umjetničkom prerezu, nadalje Krleža piše, to je obična imitacija, naivna primjena i nametljiva prijetvornost, najčešće monumentalistički tretiranih motiva, upravo onaj gore spomenuti neukus množine. Pisac ističe u tom kontekstu kako se s takvim farizejskim diletantizmom ne može stvarati *socijalno* uopće, a u umjetnosti ponajmanje. U daljnjoj razradi teme, nastoji upravo Hegedušičeve *Podravske motive* pokazati kao istinski socijalnu tendenciju u umjetnosti, određujući ih kao *strastven sudar stvarnosti i slikarstva*.

Igra i su-igrač, umjetnost i stvarnost, simbol i prepoznavanje (*trajnoga u nestalnom*), svetkovina i zajedništvo (sjedinjenje, su-djelovanje), ključni su termini Gadamerove povijesnoumjetničke hermeneutike o kojima se raspravlja u *Ogledima o filozofiji umjetnosti*, posebno u poglavlju *Aktualnost lijepog*. Modernistička demitologizacija pojma ljepote u *Predgovoru* također aktualizira *lijepo*, dovodeći stvarnost i umjetnost u neraskidivu vezu, u okviru jedne literarno formulirane anamneze tendencija, u povijesti likovnih umjetnosti. Krležina tema umjetnosti u takvom okviru, srodna je Gadamerovim filozofskim razmatranjima o umjetnosti u terminima iskustva, prakse i zajedništva, te na poslijetku istine i umjetnosti. Autentičnom umjetničkom djelovanju imanentna je *intencionalna djelatnost okupljanja* (Gadamer), odnosno, *socijalna tendencija* (Krleža).

Obojica pretpostavljaju poznavanje tradicije preduvjetom čitanja, odnosno razumijevanja umjetničkoga djela, i obojica drže da je treba promatrati u uzajamnom djelovanju s ciljevima sadašnjosti, dakle ostaviti otvorenom – ne kao govor, već kao komunikaciju.

Krleža tako *Predgovor* vodi zaključku riječima: *..ta Hegedušičeva grafička dijagnoza naše stvarnosti nije samo ekonomski i kulturni dokument vremena, nego istodobno i dobar crtež, umjetnički značajan po svojoj slikarskoj vrijednosti isto toliko kao po temi koja je tu pretvorena u čitav niz intenzivnih umjetničkih doživljaja. Trebalo bi te Hegedušičeve nezgrapne, tvrde, pijane, grube, okorjele, elementarne seljake usporediti s našim slikarskim i kazališnim seljačkim secesionističkim idilama, pa da se verizam Hegedušičeve grafike ne shvati kao karikatura, nego kao praktična primjena teze o socijalnoj tendenci u našem slikarstvu.* (Krleža, 1933:25)

Nova ideologija postmodernizma, kako ističe Linda Hutcheon, naglašava potrebu za samosviješću s jedne strane, a s druge za priznavanjem u modernizmu *ugušene* veze, između estetskog i političkog. U vizualnim umjetnostima tako, izraziti “povratak sadržaju” uključuje povratak političkom i društvenom.

Krležin otpor prema razgraničenju etike i estetike u poimanju umjetničkoga djela odvaja ga od matične struje modernizma i modernističkoga stremljenja autonomiji subjektivne samorazumljivosti umjetničkoga postupka, približavajući ga postmodernističkim postupcima redescripcije vrijednosnih perspektiva modernizma. Koliko povratkom sadržaju u vizualnoj umjetnosti, toliko i ulogom ironije u *novim opisima starih stvari*.¹⁷ Prema Rortyju je upravo ironist pun metafora stvaranja, a ne metafora nalaženja, pa je njegova metoda utoliko, ponovni opis, a ne zaključivanje. U prepoznavanju starih stvari pod novim opisima time, događa se produbljivanje uvida, posebno značajno za potrebu koja se u nama javlja kao potreba za solidarnošću s boli drugih ljudi.

Pretpostavke od kojih smo krenuli usustavljaju se povezivanjem hermeneutičke tradicije interpretativnih metoda (H.Georg Gadamer) s aktivističkom poetikom postmodernizma (Linda Hutcheon, Richard Rorty). Na toj poveznici temelji se i prijedlog novom čitanju Krležina pristupa likovnosti, tim više što je dominacija vizualnog obilježila

¹⁷ Stručnih analiza koje su se bavile isključivo ironijom u Krležinu djelu nema mnogo, ali im je zajedničko stajalište da pisac koristi ironiju kao temeljnu stilsku inačicu sa svim relevantnim karakteristikama. Tako je, na primjer, Boris Škvorc u doktorskoj disertaciji na temu *Ironija i roman: u Krležinim labirintima*, istaknuo kako Krležin tip iskaza koristi ironiju iz nekoliko pragmatičnih razloga: najprije da kroz čitav niz mikrostrukturalnih ironijskih žarišta ostvari elemente začudnosti u karakterizaciji likova, zatim da na samog čitatelja ostavi vrlo jak dojam i ostvari prisnu vezu između dviju instanci koje sustavno stvaraju svoj “zaobilazni jezik” koji nije iz samog teksta čitljiv bez tog posebnog “sporazuma” između pošiljatelja i primatelja, sporazuma koji ih čini izdvojenima od “ostalih”. I kao treće, ironijski odnos stvara se u odnosu na povijesni diskurs. (Škvorc, 2003:180). S druge strane, 1982. godine Velimir Visković u predavanju *Ironija i suvremena književnost – Hereza ironije* ističe kako ironija uvijek uvećava višeznačnost teksta, uvijek uvodi barem dvije perspektive, perspektivu kazonoga i perspektivu podrazumijevanoga. Djelo Miroslava Krleže predstavljeno je kao reprezentativno upravo u tom smislu ironijske poliperspektivnosti, relativiziranja vrijednosnih perspektiva i njihova umnažanja u poetskom diskursu.

epohu, a kriza se vrijednosti vizualnih poruka 'globalne' percepcije¹⁸, očitovala kao kriza zajedništva. Prevladajuću informirajućega nad fenomenološkim, 'slika' je kao skup informacija o teorijskom mišljenju, ili skup vizualnih informacija, degradirala tradicionalno shvaćene smislove zajedništva. Krležin aktivizam u tom smislu zastupa revitalizaciju odnosa objekt – kontekst u funkciji retorički pojačane ekspresije s jedne, i kritičke reakcije umjetnosti na svakodnevni život s druge strane. Dijaloško su-djelovanje umjetnika u stvarnosti, koje premošćuje jaz između prošlosti i sadašnjosti ili starog i novog, po prijedlogu Hutcheonove, odnosno, povijesnog i situacijskog po Gadamerovu prijedlogu, razumijemo i kao Krležin formalni izraz vjere u (intencionalnu) promjenu unutar (povijesnoga) kontinuiteta.

Izvori:

Krleža, Miroslav (1933.), *Predgovor "Podravskega motivima Krste Hegedušića"* – Trideset i četiri crteža. Zagreb: Minerva 15.VI 1933.

Literatura:

- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London & New York.
- Hutcheon, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London & New York.
- Gadamer, Hans Georg (1960), *Istina i metoda*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- Gadamer, H. Georg (1982), *Hermeneutika kao praktična filozofija*. Zagreb: Znaci.
- Gadamer, Hans Georg (1993/94), *Umjetnost slike i umjetnost riječi*, Slika i riječ, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1997.
- Gadamer, Hans Georg (1993/2000), *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, Biblioteka Meta, AGM, Zagreb 2003.
- Gombrich, Ernst (1981), *The image and the eye*, Oxford: Phaedon Press, 1981.
- Rorty, Richard (1989), *Ironija, kontingencija i solidarnost*, Naprijed, Zagreb 1995.
- Miller, Richard W. (1998), *Three versions of objectivity: aesthetic, moral, and scientific; Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Edited by: Jerrold Levinson, University of Maryland, College Park, Cambridge, University Press
- Visković, Velimir (1982), *Ironija i suvremena književnost / Hereza ironije*, Oko, br. 266, str. 15.
- Škvorc, Boris (2003), *Ironija i roman: u Krležinim labirintima*, Naklada MD, Zagreb.
- Stančić, Mirjana (1986), *Andreas Leitner: Lik umjetnika kod Miroslava Krleže*. Zagreb, *Umjetnost riječi*.
- Biti, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

¹⁸ Kultura (s velikim K i u jednini) postala je kulture (bez velikog početnog slova i u množini). (Hutcheon, 1988:12)

SUMMARY

Nataša Šegota Lah

HERMENEUTIC DISCOURSE AND POSTMODERN POETICS
WITHIN KRLEŽA'S VISUAL ARTS THEMES

The essay debates a link between the hermeneutic discourse of Krleža's interpretation of visual arts and the comprehension of postmodernist activist poetics. Interrelation between the above theoretical models gets analyzed on the example of Krleža's Foreword to "Podravian Motifs of Krsto Hegedušić" (1933) within a context of disintegration of modernist understanding of aesthetics. This instance is then being thematized by directing – from the general hermeneutic practice of intending the certain cultural-social connotations within painting's interpretation – towards the postmodernist art practices affirming the interrelation between the aesthetic and ethical (as ideological and political) fields of action.

Key words: *Miroslav Krleža; hermeneutics; activist poetics; postmodernism; poetization of culture; coagency*