

“метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст / Галина Миколаївна Сиваченко. – К.: Альтернативи. – 2003. – 280 с.; 19. Турута Т. Вивчення творчості Івана Багряного в школі: [Посібник для вчителя] / Тетяна Турута. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2000. – 80 с.; 20. Шугай О. Іван Багряний або Через терни Гетсиманського саду: [Роман-дослідження] / Олександр Шугай. – К.: Видавництво “Рада”, 1996. – 480 с.; 21. Щоденники Володимира Винниченка 1932 – 1937 рр. // Слово і час. – 2000. – №9. – С. 52–64.

Лак Н. (Рієка, Хорватія)

IZ PINAKOTEKE JEDNOG PROZNOG OPUSA.

Socijalni aspekti (s)likovnih kriptograma u djelu Miroslava Krleža

Образотворче мистецтво в літературному спадку Мирослава Крлежі відіграє ключову роль і тематизується образно й есеїстично, без чітких меж між фіктивним та реальним. У статті на матеріалі кількох вибраних творів розглядається атрибутика прихованої образності і поєднання мистецтва й дійсності шляхом створення прихованої картини – у контексті критичного ставлення письменника до культурної практики модернізму, а також його інтерпретативних стратегій.

Ключові слова: Мирослав Крлежа, белетристичні крптограми, мистецтво й дійсність, перевищення естетичного, соціальні тенденції, культурна практика.

Изобразительное искусство в литературном наследии Мирослава Крлежи играет ключевую роль и тематизируется образно и эссеистически без четких границ между фиктивным и реальным. В статье, на материале нескольких избранных произведений, рассматривается атрибутика скрытой образности и соединения искусства и действительности путем создания скрытой картины – в контексте критического отношения писателя к культурной практике модернизма, а также его интерпретативных стратегий.

Ключевые слова: Мирослав Крлежа, беллетристические крптограммы, искусство и действительность, превышение эстетического, социальные тенденции, культурная практика.

Visual art in Miroslav Krleža's literary oeuvre occupies a pivotal position, and is being thematized both through the fictional and essayistic paradigmes, without sharply defined borders between fictional and real. The essay originally deals with attributing the hidden visual referents from several selected works, all in a context of writer's critical relation towards the cultural practice of modernism, as well as his interpretative strategies, with the aim of linking art and reality via the hidden image.

Key words: Miroslav Krleža, belletristic cryptograms, art and reality, overstepping the aesthetical, social tendencies, cultural practice

Da je likovna umjetnost relevantna sastavnica književnog opusa Miroslava Krleža ukazala su mnoga književno-teorijska, književno-povijesna, kao i teorijsko kritička istraživanja na polju povijesti umjetnosti*.

* Izbor 1917.-2005.: Batušić, Nikola (1985); Batušić, Slavko (1974); Benčić, Živa (2003); Biti, Vladimir (2005); Bošnjak, Sreto (1959); Brković, Živko (1982); Brlenić-Vujić, Branka (1981,

U središtu nam je pozornosti Krležino naglašeno zanimanje za likovnu umjetnost unutar slojevite sustava društvenih praksi što je okružuju, reprezentiraju i interpretiraju. Pišćevu perspektivu razumije vanja likovnosti unatoč uobičajenim naglašeno ontoloških i formalnih orijentira, odnosno, - znanstveno teorijskih pristupa stavljamo u čvrstu relaciju s postignućima kritičke povijesti umjetnosti. Rasprostranjene crtice i marginalije, bilješke i asocijacije već u najranijim Krležinim dnevnicima i esejima vezane su uz imena likovnih umjetnika, te stilskih obilježja i pravaca iz hrvatske i svjetske povijesti umjetnosti.

Krleža u svojim likovnim fragmentima kroz lepezu memoriranih slika bilježi male kriptografske inačice, bez navođenja imena autora ili djela. Tako je *španjolski motiv: dame s lepezom u crnim čipkama...* Goyina 'Kraljica Marie-Louise', *mramorna noga nage boginje, zaogrnut maglenom tkaninom* opis Géricaultove 'Lede s labudom', *a jedna modra pjega platnene bluze u smeđoj sjeni drvoreda* opisuje prizor Renoireove 'Ljuljačke' [8, 129].

Opisujući nešto *...tako milo i čisto kao plavi akvarel fra Angelica* [9, 333] prvi ali ne i posljednji put, Krleža upućuje na svoju fascinaciju ovim umjetnikom. Fra Angelicovo 'Navještenje' kasnije, postati će upečatljiv kriptografski predložak nenadanog i uzbuđujućeg susreta u romanu 'Na rubu pameti': *...dečko je bio lijep, proziran, iz njega je izbijala čudna, tajanstvena svjetlost kakva izbija ispod starinskog laka na temperama iz Quattrocenta: pred gospođom Jadvigom stajao je Gabrijel u crvenoj tunici, opšivenoj zlatnim resama, i donio joj radosnu vijest...* [16, 88].

Mnogi su fiktionalni likovi u djelu Miroslava Krleže, poput *Michelangela Buonarrotija* u istoimenoj drami, *Leona Glembaja* u drami (romanu) *Gospoda Glembajevi*, *Aurela* u drami *Leda*, *Filipa Latinovicza* u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, *Rajevskog* ili *Larsena* u romanu *Banket u Blitvi* likovni umjetnici.

U Krležinom fiktionalnom stvaralaštvu dijalozi tih umjetnika postavljeni u napete binarne opreke*, rezultiraju očitom tendencijom prekoračenja estetske dimenzije djela. U skladu s novijim teorijskim postignućima, među kojima posebno izdvajamo ono *Arthura Dantoa*, osnovna je pretpostavka da bi umjetnost, ukoliko pripada životu, a što je ujedno i okosnica svih Krležinih tekstova o umjetnosti, *mogla tom životu ponuditi više od ukrasa i užitka*, (Jer

1988); Cvetičanin, Radivoj (1987); Dimitrov, Dmtar (1987); Draganić, Josip (1926); Đurčinović, Milan (1978); Fanelli, Mario (1982); Flaker, Aleksandar (1971, 1978, 1979, 1980, 1982, 1986, 1987, 1988) Frangeš, Ivo (1964, 1993); Gjurgjan, Ljiljana (1993); Golević, Milutin (1977); Gorenčević Iljko (Lav/Leo Grün) (1917, 1921); Grlić, Danko (1963); Hanžeković, Mato (1933); Hećimović, Branko (1978); Hegedušić, Krsto (1933); Heisinger, Alfons (1933); Ivančević, Radovan (1980); Kovačević, Milan (1917); Kozarčanin, Ivo (1933); Kralj, Milo (1980); Kreft, Bratko (1982); Kulenović, Tvrtko (1981); Lasić, Stanko (1989); Lauer, Reinhard (1990); Leitner, Andreas (1985); Magdić, Milivoj (1933); Maleković, Vladimir (1982); Malin, Franjo (1933); Marjanović, Milan (1952); Maroević, Tonko (1968, 1976, 1978, 1982); Matvejević, Predrag (1987); Micekin, Vjekoslav (1963); Milanja, Cvjetko (1993); Miletić, Drago (1952); Miličević, Nika (1933); Mirković, Milosav (1952); Nevistić, Ivan (1922); Novaković, Slobodan (1978); Nemeć, Krešimir (1993) Oraić Tolić, Dubravka (2003); Osti, Josip (1970, 1973); Ostojić, Stevo (1952); Pasarić, Ivo (1926); Peić Matko (1968); Pervić, Muharem (1980); Plemenčić, Đuro (1982); Pošavac, Zlatko (1968, 1981, 1982, 1984); Radica, Bogdan (1962); Ristić, Slobodan (1982); Sabol, Željko (1964); Selem, Petar (1977); Stančić, Mirjana (1986); Strunk, Dirk Hinrich (1980); Supek, Rudi (1953); Suvin, Darko (1963); Šicel, Miroslav (1963, 1993); Tišma, Aleksandar (1961); Tomljanović, Ivo (1975); Vaništa, Josip (1981, 1988); Vereš, Saša (1985); Vlasisavljević, Mirjana (1984); Wierzbicki, Jan (1973); Zorić, Pavle (1973); Žmegač, Viktor (1986, 1987, 1993).

* Filip i Kyriales u romanu Povratak Filipa Latinovicza, Michelangelo i Nepoznati u drami Michelangelo Buonarroti, Aurel i Oliver u drami Leda itd.

Umjetnost i život povezuje značenje što ga umjetnička djela daju životu kakvim živimo [4, 9]. Umjetnost ne samo da se stavlja u čvrstu relaciju sa stvarnošću, već je i svojevrsni korektiv umjetnikove autorske vjerodostojnosti. Na toj su razini utemeljena dva oprečna, iako paralelna smjera u Krležinoj literaturi, koja se odnose na prijemor stvarnosti i umjetnosti. S jedne strane postoji tendencija *preobražaja svakidašnjeg** u fikciju, što je proces umjetničkog stvaralaštva, dok se s druge strane radi o propitivanju fikcije u stvarnosti samoj.

Likovna djela Krležinih fikcionalnih umjetnika ostaju literarne forme postvarujući se kao predočene slike, a ne slike iz opažaja: i ne kao slike označene riječima, već imaginame, riječima oblikovane.

No, dijelom literature postaju i konkretna likovna djela kao skriveni predlošci i posebno označena mjesta interpretacije.

Tako ponuđene predodžbe dostupni su nam predlošci u zatvorenoj kriptogramskoj strukturi teksta, podložni različitim interpretativnim strategijama. Pisac je na tom tragu višekratno generirao tekst iz konkretnih likovnih djela, uplićući doslovnu naznaku koja čitatelja vodi prema izvorniku. Izbor slika korespondirao je sa stilskim obilježjima teksta, dok su stilska obilježja nastojala stvoriti čvrstu poveznicu između vremena u kojem djelo nastaje i posebnih okolnosti fabule. Utoliko Krleža koristi konceptualna oruđa unutar različitih područja kulturalnih aktivnosti, s posebnim naglaskom na vizualnim umjetnostima.

Ovdje nastojimo pokazati kako je većinu svojih beletrističkih tekstova kriptogramski koncipirao temeljem izabranog djela s područja likovne umjetnosti, te da je jedna od najprihvatljivijih interpretativnih strategija sukladna semiotičkim studijama socijalne povijesti umjetnosti kojih je susret, prema Bal/Brysonovoj teoriji otvorio *posve nova i posebna područja diskusije: problem polisemije značenja, problematike autorstva, konteksta i recepcije; pitanje implikacija što ih izučavanje teorije pripovijedanja može imati pri proučavanju slika...* [1, 54].

Umjetničko djelo kao označitelj stvarnog u fikcionalnom

Michelangelo Buonarroti^{***} prvi je Krležin dramski tekst objavljen neposredno nakon Prvog svjetskog rata, u kojem se unutar fikcionalnog formulira problem autorstva i stvaralačkog čina, a na temelju renesansnog predloška ideje genija. Ovdje u najmanjoj mjeri govorimo o kriptogramskoj strukturi obzirom na neskriveno slikovno polazište Michelangelovih fresaka *Posljednji sud* i *Stvaranje svijeta* u Sikstinskoj kapeli, premda se nazivi konkretnih djela nigdje u drami izrijeком ne spominju. Slikovni predložak, prepoznajemo, ali u skrivenom tekstu otvorenim ostaje pitanje odabira autora. Zašto Michelangelo?

Prijedlog za raspravu nalazimo kod Janet Wolf, koja u analizi društvene organizacije umjetničke proizvodnje prjelomnicu vidi upravo u renesansi. Wolfova se poziva na istraživanja Arnolda Hausera, koji ističe Michelangela kao prvog modernog umjetnika koji je napustio formu kolektivne djelatnosti, umjetničke radionice ili bratovštine kako bi samostalno oblikovao umjetničku cjelinu *od prvog do zadnjeg poteza, te zbog nesposobnosti da surađuje s učenicima i pomoćnicima* [19, 12].

Nepunih desetak godina nakon Michelangela, Krleža objavljuje *Gospodu Glembajevu*^{****} dramski tekst kojem je radnja smještena, kao i u nešto kasnijoj drami *Leda*,

* Termin uvodi Danto (1997)

** Usp. Oskar Bätschmann, *Slika – tekst: problemski odnosi, Slika i riječ*, Zagreb: IPU, 1997. – S.123-147.

*** Dramski tekst (jednočinka bez generičke oznake), prvi put tiskan u časopisu *Plamen*, 1919., 1, 2 i 3, s posvetom slikaru Ljubi Babiću. Od prvog izdanja u knjizi *Legende*, Zagreb 1933., ta posveta izostaje

**** Drama u tri čina iz života jedne agrarnerske patricijske obitelji. Prvi put objavljena u nakladi DHK, Zagreb 1928.

na scenu građanskog salona uređenog po ukusu s prijelaza XIX. u XX. stoljeće. Scenografija u ovim dramama bitna je odrednica teksta jer njezin vizualni kod čini svojevrsnu kompilaciju modernističkih obrazaca shvaćenih u najširem smislu organizacije kulture, a s kojima pisac aspektira daljnju raspravu o umjetnosti. Upućeni smo na modernističku, *mega organizaciju kulture* [3, 380], na predlošku srednjoeuropskog kulturnog miljea.

Ampirsko – bidermajerska soba Leoneova podrijetla, scenski je ambijent drame o građanštini glembajevskog tipa. U dijalozima protagonista neki se slikari, poput Muncha, spominju tek kao natuknica. Dr. Altmann tako, za Leoneov portret oca na odru kaže - *Das ist gut wie ein solider Munch!* [15, 337]. Znamo li međutim da su Munchova najbolja ostvarenja nastala tijekom zadnjeg desetljeća 19. stoljeća, da bi se slikar s nevelikim vremenskim odmakom uvrstio u dramski tekst tek kao usputna činjenica u kićenju konverzaciji glembajevskog okruženja, disproporcija se može protumačiti jedino Krležinim jasnim uvidom u pogled *građanskog na umjetničko* u kulturnoj praksi XIX. st. Uvid u takav pogled ne služi da bismo bolje razumjeli modernizam, već služi boljem razumijevanju modernizma kao povijesne ideologije koja se identificira upravo u drugoj polovici XIX. st. Takva, građanska ideologija *pismene, obrazovane i razmjerno dokone građanske klase*, umjetnikove artefakte vidi kao *pregršt obilježja o kojima se moglo razgovarati unutar buržoaske konverzacije*, nalik znanju koje nije znanje o onom što je stvarno, te bilo tko na njega može polagati pravo, a konverzacija postaje vrlo lagana [2, 296-298]. Taj problem Krleža konkretno vezuje uz Glembajeve: *Gdje je ta distanca od tog krvavog i prostačkog vremena, što je zaudaralo po bagošu, slanini, dimu i čađavim tramovima, do Largo maestosa koje glembajevske praukuke, koja se zove Renée, svira na pamet sve klasike od Händela do Stravinskog...* [12, 11].

Krležino inzistiranje na rasvjetljavanju takve koncepcije naznačuje se i uvođenjem Daumierova cinizma prema estetici građanina - *filistra* u odnosu prema smrti. Leone se parajući crtež kojim je nastojao zabilježiti lice mrtvog oca poziva na Daumiera : ...*Čovjek ne smije zijevati u građanskoj smrti!...To me sjeća jedne Daumierove karikature: svi Daumierovi filistri imaju tako svezane salvete!* [12, 359-360].

Prizivanjem konkretnog umjetničkog djela u fabuliranje radnje pisac cilja simboličkoj ilustrativnosti pripovijedanja. *Čovjek objašnjava svijet u sebi i oko sebe slikama...* [12, 321]. Ujedno, efektom unošenja konkretne kulture činjenice fikcionalno se podiže na razinu realistične aktualnosti. Umjetničko djelo time poprima ulogu označitelja i stvara specifičan odnos s označenim. Oživotvoruje ga i čini realnim čime se, u skladu s Dantovim doprinosom u razumijevanju nadilaženja estetike i mimetike, postiže širenje estetičkih prema pragmatičnim obilježjima, kao i mimetičkih prema semantičkim: *Raspon pragmatičnih obilježja daleko je širi od svega što obuhvaćaju kanonska djela o estetici, baš kao što raspon semantičkih obilježja uključuje mnogo više od mimetičkih reprezentacija* [5, 23].

Identifikacija sličnosti prikazanog i stvarnog (Hans Holbein ml.)

Jedan od mogućih, čini se vrlo slojevitih i ne manje znakovitih beletrističkih kriptograma, u prostoru drame *Gospoda Glembajevi* skrivena je slika Hansa Holbeina mlađeg, *Laisa iz Korinta* iz 1526. godine.

Tom slikom Krleža označava, interpretira i ilustrira (*ljušti nekoliko slojeva*) Leoneove

* 1892. - *Večer kod Karla Johana*, 1893. - *Krik*, 1894. - *Pepeo*, 1894.-95. - *Madona*, 1895. - *Pubertet*, 1895. - *Autoportret s upaljenom cigaretom* 1895. - *Smrt u bolesničkoj sobi*, 1899.-1900. - *Ples života*, 1899.-1900. - *Mrtva majka*

moralne i intelektualne dvojbe verbalizirajući ih kroz dijaloge s dominikankom, sestrom Angelikom Glembay. Kriptogram se otvara Leonovim identificiranjem slike po sličnosti na sestru Angeliku: *Tvoje lice sjeća me jedne Holbeinove glave: mislim da sam je vidio u Baselu. Lice ovalno, lice jedne gracilne gejše, dječje, nasmijano, boja mliječna s prozirnim pastelnim preljevom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle, negdje duboko u jednoj transcendentalnoj nijansi sa jedva primjetljivim fosfornim svjetlom erotike...Ja govorim o Holbeinu, draga sestro Angeliko! O jednom starom baselskom Holbeinu, o kome mislim sedam godina! Ono lice bilo je nasmijano, upravo toliko da su se na jagodicama zaokružile dvije simetrične stjenke iznad pravilne dijanske usne, ruke ljljanske, bijele, mirišljive, prsti engleski, fini, duguljasti Holbeinovi prsti, divna plavokrvena ruka kakvu je mogao da vidi samo jedan jedini Holbein!* [12, 229].

Izbor Holbeina počiva na ukupnom Krležinom interesu za šesnaesto stoljeće i problem tadašnjeg slikarstva, naročito u okviru onih razmatranja u kojima se bavi raskorakom između naručenih motiva i skrivenih tema, a što je uvelike obilježilo i ključne aspekte kasnije napisanog *Predgovora „Podravske motivima“ Krste Hegedušića*.

Fascinacija razgraničenjem između prikazanog i stvarnog (najčešće skrivenog sadržaja) unutar određenih formalno izričajnih obrazaca tijekom povijesti umjetnosti, opetuje se u Krležinim tekstovima o likovnosti kao stalno nastojanje sjedinjenja slike i jezika. Takvo stajalište uvijek iznova inzistira na određenoj vrsti naracije radi međusobnog preporučivanja - slike jeziku i jezika slici.

Slojevit i psihološki napeta radnja glembajevskog prizorišta kulminira zločinom, dok je kontrapunkt destruktivnom činu ujedno i najrezonantnija likovna fraza drame (romana) ilustrirana Leoneovom vizijom intelektualnog mira sestre Angelike u Holbeinovu portretu Laise Korinćanke. Uz zvuk zveckanja kovanih novčića (isti simbol kao i u završnoj sceni drame o Michelangelu), spokojna je hetera dominantno odsutna iz miljeja kojemu očito pripada, sa ispruženom rukom koja ispušta novčiće. Njezino je stanje prožeto mirom kojeg duboko uznemireni Leone bezuspješno nastoji doseći. *Laisa iz Korinta*, po predaji najdivnija žena iz vremena peloponeskog rata i ljubavnica filozofa Aristipa, pripadala je najvišoj klasi profesionalnih pratilja i zabavljačica tadašnjih uglednih muškaraca, a kao i sve hetere bila je obrazovana za razliku od drugih, takozvanih običnih građanki. Laisin slavni ljubavnik, filozof Aristip Kirenćanin (V./IV. st. p.n.e), svoja je filozofska postignuća temeljio u teoriji sjedinjenja neposrednih čulnih osjećaja (ἡδονή) i racionalnog uviđanja (φρόνησις), što je njegova škola postavila i kao najvišu etičku normu. Ime Laisa, k tome, ženska je inačica imena Lai, što je ujedno i ime oca znamenitog Edipa, a u asocijativnom lancu dubokih veza Holbeinove slike i glembajevskog predloška samo jedan od mogućih kriptogramskih slojeva**.

Dekorativnost - scenski štimung mitteleurope XIX. st. (Hans Makart)

Već u prvim rečenicama drame *Leda*, spominju se slikar Hans Makart, pa i *secesija*, kao stilske odrednice vremena i prostora u kojima je radnja smještena, a o

* Hans Holbein, *Laisa iz Korinta* (1526.), kao i slika koja prikazuje *Veneru i Kupida* (1524.), naslikane su prema portretu Magdalene Offenburg za Holbeinova boravka u Londonu

** Holbein je prijateljevao i s Erazmom Rotterdamskim, te između ostaloga ilustrirao njegovu knjigu "Pohvale ludosti". Kao jedna od najznačajnijih ličnosti humanizma i istaknuti kritičar papinstva, koji unatoč svojim stavovima nije pristupio reformatorskom Lutherovu krugu, Erazmo je bio i temom Krležina poznatog eseja 1942. Iako Krleža prije 1942. godine nije o njemu pisao, sasvim je izvjesno da je Holbeinov portret Erazma (iz 1523. godine) vidio u Baselu, kada i sliku *Laisa iz Korinta*.

kojima je Krleža u svom plodnom stvaralaštvu iznio sasvim određene i k tome vrlo negativne stavove. Naš interes za kriptogramsku strukturu teksta budi se u trenutku susreta s rečenicom: *Nad divanom osamdesetih godina jedan bakrorez profesora Aurela s njegovim virtuoznim motivom Lede s Labudom.*

Time, dakako, postaje sasvim izvjesno da je mlada Leda kojom je opčinjen slikar Aurel prisutna na razini mitske asocijacije, a njezino je ime pohranjeno (i ostavljeno) na razini slikarskog motiva koji se uzdigao u visokoj renesansi i otjelovio između ostalih i u remek-djelima Leonarda, Michelangela, Corregija. U kasnijim slikarskim inačicama XIX. st., motiv se postvaruje tek kao posmuli, dekorativni prizor u funkciji komercijalnog erotskog slikarstva toga vremena.

Krleža je uvođenjem Makartova imena u tekst, simbolički definirao scenski štimung Ledina dramsko-likovnog uprizorenja. Kasnije, u *Tumaču imena i pojmova* u knjizi *Evropa danas* o Makartu je zabilježio: *Bečki dekorativni slikar, precijenjen kao carski ljubimac, slikao je u vrijeme impresionizma tamnim bojama kao kakav epigon venecijanske slikarske škole, slavljen od svojih suvremenika kao najbogatiji kolorist. Povorku, koju je priredio grad Beč u čast srebrnoga pira cara F. J. I., dekorirao je Makart carski raskošno, tada na vrhuncu svoje slave* [14, 295].

Nesumnjivo, dobro upoznat s Makartovom ulogom na dvoru Franje Josipa I., Krleža je znao i za slikarov dekorativni prilog čuvenoj vili Hermes u Lainzu pored Beča. Vila je izgrađena u kasno-romantičarskom stilu po narudžbi cara između 1882. i 1886. godine, a strop čaričine spavaonice Hans Makart oslikao je motivima iz Shakespearove komedije *San ljetne noći*. Taj nas motiv *nad divanom osamdesetih godina*, povezan s Makartovim imenom i djelom, uvodi u još jedan svijet srodnih vizualnih asocijacija. Ovdje, dakako, nema Lede, ali se Oberon i Titanija zatiču u društvu višestruke dvostrukosti*, baš kao što se iz Zeusove (labudove) objlube nad Ledom iz dva jajeta rađaju dva blizanačka para - Kastor i Poluks, Helena Trojanska i Klitemnestra. Uz Oberona i Titaniju na Makartovoj dekoraciji dva su blizanačka anđela i dva blizanačka tigra, kao što se iz dramskog teksta u Krležinoj *Ledi* multipliciraju binarni relacijski odnosi: Aurel - Leda, Aurel - Klara, Aurel - Urban, Aurel - Melita, Melita - Klanfar, Melita - Urban.

U prvom činu drame rasprava o slikarstvu otvara se Melitinim obraćanjem Urbanu, gdje govoreći o Klanfaru, svome mužu, odabire Matissovo slikarstvo kao stvar samu po sebi

* Krležu je nesumnjivo zanimala vizualizacija Shakespeareova predložka, obzirom na istaknute pozicije neposrednih opažaja i funkcije iskustva u spoznaji, koje po njemu Shakespeare promiče. Dakako, u skladu s potrebom stvaranja novih mjerila i s namjerom prevladavanja feudalnih nazora. Ironijom prevladati feudalnu, apstraktnu formulu vaniskustvenog, za Krležu je uzoran literarni predložak Novom vremenu. Tako u *Hamletu iz Vesalove 'Anatomije'* (Eseji II. Zagreb: SDMK, Zora, 1962., str. 216/27) čitamo: *Ako je renesansa doista duhovni preobražaj, koji je oblikovao temelje naše suvremene slike o svijetu na starohelenskim pretpostavkama direktnog opažanja i ovjerovljenja ljudskim iskustvom, onda se kod Shakespearea osjeća već harveyevski krivotok. Njegova genijalna retorika prerasla je kao poplava okvire višeskih, feudalnih predrasuda i shema, suviše slabih da se njima obuhvati ogromna životna stvarnost jedinstvene pjesničke inspiracije. U svakoj njegovoj riječi osjeća se potreba za stvaranjem novih mjerila, novih intelektualnih pretpostavaka i novih spoznaja. Kada se njegovi likovi izražavaju u stilu suptilne dijalektike sredovječnih crkvenih mislilaca, osjeća se iza tih fraza viša ironija saznanja, koje je prevladalo apstraktnu formulu.*

** U prvom činu drame, tragom prijedora racionalnog i iskustvenog u umjetnosti, (koliko i estetsko-etičkog), artikulira se tenzija između dviju stvaralačkih funkcija u relacijskom odnosu: stila i stava, a na razini fikcionalnog razgraničenja tih pojmova kroz likove Aurela i Urbana.

razumljivu, a snobizam kao naprednu pojavu u odnosu na neuko, neposredno gledanje slike: *Za moje slikanje on je uvjeren, da je slaboumno; on nema pojma o slikarstvu. Najsvakodnevnije ime Matisse za njega nije ni snobizam! On je još ispod snobizma za jednu cijelu generaciju! On gleda uljenu sliku kao kmet fotografiju* [13, 229].

U Melitinoj malograđanskoj sobi tako intonirana rasprava počiva na dvjema, za Krležu karakterističnim postavkama, koje su se artikulirale nakon pisanja *Lede*. Prva se odnosi na logiku malograđanina: *Njihova logika je neka vrsta konvencionalne društvene igre, koja se igra po pravilu. Pravilo je ovo: svijet je takav kakav jeste i ne treba ga popravljati* [9, 51].

Druga se odnosi na apologetski odnos postojećem, oprmjeren slikarstvom Henrija Matissea: *...svijet jeste takav kakav jeste, ne treba ga usavršavati, ne treba nad njim kukati, ne treba ga poricati i ne treba mu se rugati, jer, na kraju, ovo se slikarstvo pita, da li uopće nešto drugo, osim svega što postoji na ovome svijetu, ima neki smisao i neku svrhu osim toga što postoji?* [17, 203-204].

Obje postavke interferiraju u sferi nedostatne potrebe ili volje da se svijet mijenja putem umjetnosti. Malograđanski svijet koji raspravlja o slikarstvu u drami *Leda*, Krleža postavlja u škrip dviju krajnosti. S jedne strane dekorativnost, a s druge neukost. Svaki dublji i složeniji smisao stvaralaštva u takvom tjesnacu ne prolazi. Svijet se dijeli na poučene u sferi lijepoga, i one kojima nedostaje znanje o lijepom, na urbanu (malograđansku) sredinu i na provinciju, na vještinu slikanja i nedostatak vještine. Znanje o lijepome, urbana sredina i posjedovanje vještine kao grupa pojmova u opoziciji su prema provinciji koja samo preuzima vrijednosti i ne može se čak niti formulirati kao opozicija, jer ne razumije proces u kojem sudjeluje. Smisao uključivanja provincije počiva na ideji širenja tržišta i tako se zatvara krug. Malograđani njeguju stil, a nemaju stava. Krleža jasno određuje razliku među tim pojmovima, određujući stil kao modu, a stav kao *lični stil*.

Arthur C. Danto u svojim raspravama o ljepoti problematizira estetske kategorije i pojam umjetnosti retrospektivno, iz perspektive XXI. st. Njegove analize tih problema slijede raspravu o moderni i njezinim ambivalentnim temeljima u pogledu razračunavanja s pojmovima lijepog, uzvišenog i prividnog. Između ostalog, ističe kako je filozofskom koncepcijom estetike gotovo u potpunosti vladala ideja lijepoga, osobito u XVIII. stoljeću - *slavnom dobu estetike* - kada je uz uzvišeno, ljepota bila jedino estetsko svojstvo koje je zanimalo umjetnike i mislioce. No, u XX. stoljeću, nastavlja, ljepota je potpuno nestala iz umjetničke zbilje, jer je privlačnost postala stigma s krajnje komercijalnim implikacijama [5, 48]. Krleža tridesetih godina u *Ledi* anticipira takav problem problematizirajući tada novonastalu dimenziju ljepote što je u funkciji tržišta, dekorativnosti i dopadljivosti srušenih na razinu prijemčivosti za klijentelu čime se dokida smisao same umjetnosti. Ono što u multiplikaciji dekorativnog urušava sustav, i čemu Krleža eksplicitno oduzima pravo na uzvišenost, a u kasnijim će se teorijskim studijama upravo tako definirati, izostanak je osobnog subjektivnog, lokalnog, rubnog, poetskog i političnog umjetnikova polazišta, u suosjećajnoj orijentaciji za svijet i vrijeme u kojem stvara.

Sprega kulturne i političke stvarnosti (Meštrović, Račić, Géricault)

Na samom početku romana *Banket u Blitvi* Krleža raskriva tematski predložak kao sudbinsku spregu kulture i političke stvarnosti, a u tako mišljenoj motivici romana aludira na Meštrovićev primjer, koji se ogleda u nesuglasju između autentičnog umjetničkog stvaralaštva i političkih interesa kulture. Odredivši događanja o kojima piše kao *romantičnu 'historiografsku' operu, što traje još i danas u heroiziranim likovima najvećeg, i u evropskom inostranstvu i u objema Americama podjednako slavljenog slikara, kipara i*

političkog ideologa Romana Rajevskog [6, 11-12].

U fikcionalnoj raspravi s Ivanom Meštrovićem, vodi se intelektualni spor s jasno razgraničenim poljima vrijednosti umjetničkog djela i političke aktivnosti koja ograničava i pogrešno kodira djelo. Gotovo opsesivnim vraćanjem na Meštrovića u mnogim aspektima stvaralaštva, prijepor s kiparevom političkom praksom za Krležu se tijekom vremena ne mijenja. Prostor posvećen toj temi, u pravilu je okrenut fenomenima nacionalnih mitotvorbi i monumentalizma što se iz teme njedri.

Kriptogramska poetizacija "tragične društvenosti" umjetnika u opoziciji, još jednog (uz Meštrovića) među blitvinskim umjetnicima, krije se pod imenom Sigismund Larsen, opisan je kao *tih čovjek, s neobično intenzivno plavim očima...* [6, 118]. I premda se donekle možemo složiti s Flakerovom bilješkom u *Krležijani* [6, 47] da je Larsen fiktivni lik, njegova se uloga u *romantičnoj historiografskoj operi* (blitvinskog)...*konfuznog, praznog i žalosnog vremena* [10, 303] znakovito povezuje sa sudbinom Josipa Račića kroz prizmu Krležinih gledišta o umjetniku, iznesenih upravo u eseju *O smrti slikara Josipa Račića*.

Da je slikanje slika u Blitvi zanimanje dostojno glupana [6, 112], bilježi Krleža u romanu Larsenove riječi, nalik već zabilježenima u eseju o Račiću: *Josipu Račiću bilo je suđeno da se rodi u jednoj civilizaciji u kojoj nije bilo ni knjiga ni slika* [10, 302].

I dok u romanu *Banket u Blitvi* Krleža fiktivnu Larsenovu stvarnost vidi kao *romantičnu 'historiografsku' operu*, koja traje u *heroiziranim likovima najvećeg, i u evropskom inostranstvu i u objema Americama podjednako slavlenog slikara, kipara i političkog ideologa Romana Rajevskog* aludirajući izravno na Meštrovića, Krleža Račićevu stvarnost esejistički dokumentira kao vrijeme u kojem je *mutila kod nas vode naša Moderna na svim stranama s ogromnim uspjehom* [10, 303].

Larsenova fiktivna smrt u romanu je opisana kao čin *...bez ikakvog stvarnog povoda, po svoj prilici, u jednom slabom momentu 'trenutačnog poremećenja uma'* [6, 112]; dok je Račić...*dvadesetogodišnji mladić, koji je vjerovao u svoj talent, nađen jednoga dana u svojoj hotelskoj sobi prostrijeljene glave* [10, 296].

Larsenov, baš kao i Račićev nokturno, događa se u sjeni *cukervaser i antikulturalnog mentaliteta* [10, 303], koji pogađa *artističke krugove* obojice umjetnika, *...krokodilski nehajne spram svega što se zbiva u području stvaralačkom, a nije kleveta ili ogovaranje* [6, 118].

Naposlijetku, posljednji Račićev *Autoportret* naslikan pred slikarevu smrt 1908. godine poput *posmrtno voštane maske na crnom baršunu*, kao da u konačnici za Krležu zatvara asocijativni lanac unutar slojevite beletrističke, (s)likovne, kriptogramske strukture *Larsenova nokturna* u romanu *Banket u Blitvi*: *To je, zapravo, autoportretna larsenovska ispovijest o njegovom vlastitom životu, o njegovoj vlastitoj tragediji, o njemu, o najintimnijem tajanstvenom njemu, intelektualnomoralni skalp onog Sigismunda Larsena* [7, 120] (...) *A lice na ovom crnom baršunu lice je čovjeka koji je pred čitavom Blitvom raskrvario za ljubav jedne fiksne ideje* [7, 121].

Povežemo li Krležinu rečenicu s početka knjige, koja čitatelja upućuje ideji uprizorenja *romantične historiografske opere*, tada se njezin politički kontekst vezan uz aspekte historiografskih modulacija teksta veže i za romantično inscenirano prizorište, koje se takvim ovjerovljuje u epilogu knjige kriptogramskim uvrštavanjem slike Théodorea Géricaulta *Splav Meduza*, te u zaključku (napomena autora), izrijekom: *svaki osamljeni individualni napor u*

* Esej je objavljen 1928. godine, dvadeset godina nakon stvarne Račićeve smrti u Parizu, odnosno desetak godina prije prvog izdanja *Banketa u Blitvi*.

borbi protiv zločina i laži, završava kao romantična pustolovina [7, 369].

Znamo li pritom da je upravo romantizam za Krležu *silinom svoje kaotične stihije* negirao estetsku kanonizaciju prethodnih razdoblja [11, 320], a da historija pritom *valjajući se doista kao more, buči i bije o hridine na jednom te istom mjestu kao beskrajna količina razlivene ljudske krvi*, [14, 312] pišče se predložak doima kao slikovno logičan završetak treće knjige *Banketa*, knjige slikovito insceniranih i kaotičnih snova.

I ne samo po očitj sličnosti Géricaultove slike s prizorom Nielsenova odlaska *barkasom, ... do neke nedostižne obale, na kojoj se on neće iskrcati po svoj prilici nikada...* [7, 363], već i uvrštavanjem imena hotela 'Meduza' u završnom prizoru, lanac se likovnih asocijacija za inscenaciju *romantične historiografske opere* zatvara.

Zaključak. Krležini beletristički kriptogrami generiraju značenja kompleksnih društvenih odnosa. Slika (opisana riječima) govori (obrača se) specifičnoj grupi 'gledatelja' koji su podešeni na neki aspekt - bilo da je to stil, sadržaj, svijet koji je konstruiran, pitanja koja se otvaraju... *kao što gledatelji stvaraju značenja iz slike, slike konstruiraju publiku* [18, 45], pa se intencija autora ne podudara s javnim čitanjem djela. Sve gledateljske interpretacije uključuju dva temeljna vrijednosna koncepta, a to su estetski (lijepo i ružno) i ukus koji pak nije stvar individualne interpretacije, već je oblikovan iskustvom klase, kulturne pozadine, obrazaca i drugih aspekata identiteta.

Krleža tako anticipira dosege teorije umjetnosti XXI. st., gdjekad u potpunom neskladu s duhovima modernizma koji su samo pomaknuli estetske granice, ali nisu nadišli estetske okvire.

Neočekivano, prema uzusima povijesno-umjetničkih teorija i praksi, pisac nije podvrgavao djela likovne umjetnosti interpretaciji u terminima poznatih vokabulara. Ono, naime, što u suvremenoj filozofiji umjetnosti Richard Rorty naziva *konačnim vokabularom*, a Miroslav Krleža *pregledom na svijet*, podliježe u novim čitanjima i reviziji kanona. Čini se gdjekad, ili najčešće, Krleža je sasvim suprotnim od uobičajenih postupaka posezao za mjestom slike u prostoru teksta. Ne iz teorijske, već djelatne prakse ukorijenjene u samoj stvarnosti. Putem umjetničkog djela - često ključnog u opusima velikih majstora - oslikavao je, označavao, interpretirao ili samo ilustrirao stvarnost. Određena kvaliteta stvarnosti, najčešće njezin intelektualni ili moralni aspekt s kojim je odabrano likovno djelo interferiralo, ujedno je postajala i njegova literarna atribucija kroz prizmu historijski mišljene i kritički sagledavane povijesti umjetnosti.

BIBLIOGRAFIJA:

- Bal M., Bryson N.* Semiotika i povijest umjetnosti // Umjetničko djelo kao društvena činjenica. – Zagreb: IPU, 2005;
- Baldvin M., Harrison Ch., Ramsden M.* Povijest umjetnosti, likovna kritika i objašnjavanje // Umjetničko djelo kao društvena činjenica. – Zagreb: IPU, 2005;
- Biti V.* Pojmovnik suvremene književne teorije. – Zagreb: Matica hrvatska, 1997;
- Danto A.* Preobražaj svakidašnjeg. – Zagreb: Kružak, 1997;
- Danto A.C.* Nasilje nad ljepotom. – Zagreb: MSU, 2007;
- Krleža M.* Banket u Blitvi: knjiga I. – Zagreb: Naklada Ljevak, 2000;
- Krleža M.* Banket u Blitvi: knjiga III. – Zagreb: Naklada Ljevak, 2000;
- Krleža M.* Dnevnik 1914-17; Davni dani I. – Sarajevo: Oslobođenje, 1977;
- Krleža M.* Dnevnik 1918-1922. – Sarajevo: Oslobođenje, 1977;
- Krleža M.* Eseji I: O smrti slikara Josipa Račića. – Zagreb, Minerva, 1932;
- Krleža M.* Eseji II: Varijacije na muzičke teme. – Zagreb: SDMK Zora, 1962;
- Krleža M.* Glembajevi, proza. Svezak IV. – Zagreb: SDMK, Zora, 1966;
- Krleža M.* Leda, Glembajevi II. – Zagreb: Suvremena naklada, 1945;
- Krleža M.* Magistra Vitae: Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi (1940). Sv. 27. – Zagreb: SDMK, Zora, 1972;
- Krleža M.* Michelangelo

Buonarroti. – Zagreb: Školska knjiga, 1977; 16. Krleža M. Na rubu pameti. – Zagreb: Globus media, 2004; 17. Krleža M. Nosorog // Forum. - 1962. – Br. 1; 18. Struken M., Cartwright L. Practices of Looking. – New York: Oxford University Press inc., 2001; 19. Wolff J. Društvena proizvodnja umjetnosti // Umjetničko djelo kao društvena činjenica. – Zagreb: IPU, 2005.

Лісниченко Л.М. (Київ, Україна)

Архетип культурного героя в романі Миколи Вінграновського «Северин Наливайко»

Сила тексту в тому, яку кількість думок він викликає.

О. Потебня

Дана стаття присвячена дослідженню функціонування міфу в художньому світі письменника. Проаналізовано нові можливості прочитання роману М.Вінграновського «Северин Наливайко», зокрема образ гетьмана розглядається як архетип культурного героя.

Ключові слова: *реміфологізація, міфотворчість, авторський міф, архетип, культурний герой.*

Данная статья посвящена исследованию функционирования мифа в художественном мире писателя. Проанализированы новые возможности прочтения роману М.Винграновского «Северин Наливайко», в частности образ гетмана рассматривается как архетип культурного героя.

Ключевые слова: *ремифологизация, мифотворчество, авторский миф, архетип, культурный герой.*

The article dedicated to research of functioning of myth in the artistic world of writer. New possibilities of reading the novel of M. Vingranovskogo «Severin Nalivayko» are analysed, in particular appearance of hetman is examined as archetyp of cultural hero.

Key words: *remytologization, mythcreation, author myth, archetyp, cultural hero.*

Різні підходи до вивчення міфу, використання й трансформація його в різних видах мистецтва стають невід'ємною частиною класичної міфопоетики. Адже саме міф служить джерелом поглиблення психологізму в художньому творі. Процес сучасної міфотворчості деколи нагадує реконструкцію або наукове дослідження стародавнього вірування. Мелетинський Е. називає це явище реміфологізацією [5].

Ця стаття присвячена дослідженню функціонування міфу в художньому світі письменника, роман якого є принципово новим і новаторським явищем, досі не знаним не лише в українській, але й у європейській сучасній історичній романістиці: свого роду «хімерна» історична проза [3, 9]. Мова йде про історичний роман Миколи Вінграновського «Северин Наливайко». Як стверджує ІДзюба, міф Вінграновського – «не довільна вигадка, не каприз нерозбірливої думки і навіть не первісне, доннаукове пояснення явищ світу, а максимальне самовиявлення явища, події, особистості, мовби розквіт їхньої самості» [3, 9]. Нас же, в даному випадку, цікавлять форми поєднання в межах художньої цілісності тексту семантичних полів міфу й авторської оповіді.

Беручи до уваги різноманітні зауваження таких дослідників сучасного міфологізму й міфопоетики, як С.Аверінцев, М.Гаспаров, М.Зубрицька, Т.Мейзерська,