

transcendentalna ironija i književna kritika

(nacrt za jedno komparativno istraživanje)

neven jurica

Povijest mišljenja o književnosti upozorava da teorijski principi i pojmovi koji su kroz čitave epohe pokazivali značenjsku progresiju i koji su smatrani čak konstitutivnima za prirodu književnosti, ipak doživljavaju regresiju i sadržajnu destrukciju. Neki od tih pojmova danas su, ako ne zaboravljeni, ali sigurno ozloglašeni i zanemareni. Naime, isključivost i netrpeljivost našeg eminentno znanstvenog doba prema svemu što ne ulazi u fokus njegovog teorijskog zanimanja, osudila je, naravno nekritički, cjelokupno evropsko tradicionalno mišljenje o književnosti. Primjerice: pojmovi »poeta vates«, »mimesis«, »lijepo« s čitavom skalicom pripadajućih mu estetičkih podvrsta, da spomenem samo najmarkantnije, u suvremenoj su književnoj teoriji detronizirani. Na njihovo mjesto stupaju, opet nekritički, pojmovi posuđeni iz raznih znanstvenih oblasti, od fizike i kibernetike do lingvistike. Išlo se toliko daleko u rušenje tradicionalnog da su izdanci francuskog strukturalizma porekli i samu mogućnost egzistencije smisla. Nije Derrida želio osporiti samo metafiziku (radikalno osporavanje metafizike počinje uostalom već u Kanta), on je napadajući logocentrizam napadao i »smisao kao takav«. Sigurno je, međutim, da niti jedna isključivost nema pravo na cjelovitost istine, ili, kako je to netko duhovito i lucidno rekao: »istina nije ni crna ni bijela, nego kockasta«. Stoga, sasvim je slobodno pokušati revalorizaciju pojmova koji, premda nisu iskustveno, na materijalu provjerljivi, poseduju još iz tradicije područje važenja i spekulativnu utemeljenost. Svi su stari pojmovi tek prijavljeni i čekaju da ih opet oživimo.

U ovome tekstu riječ je o ironiji. Dakako, ne o ironiji kao uopće, manje ili više filozofski argumentirano, intelektualnom, stavu, već o ironiji koja je u najtiješnjoj vezi s književnošću. Filozofski, pak, ironiju je moguće pratiti od Sokratove majeutike, pa sve do suvremenog egzistencijalizma. Ali, čini se da je taj pojam u književnoteorijskoj upotrebi proživio upravo neznačajne povijesne metamorfoze. Od kada ga je Anaksimenes iz Lampsakusa definirao u retoričkom smislu kao »pohvalu pokudom i pokudu pohvalom«, odnosno Ciceron nešto kasnije kao »suprotno kazivanje od onoga što se misli«, pa kroz čitavo nasljeđe retorike, sve do suvremenih određenja Cleanth Brooksa i uopće angloameričke škole New Criticism, taj je pojam za književnu misao imao ne osobito veliko, ali zato čvrsto, skoro nepromijenjeno značenje. Međutim, njegova formalna, retorička vrijednost ne može nas ovdje prvenstveno interesirati, jer ne pokazuje pravu misaonu punoću i domete tog pojma. Ima puno razloga da se, usprkos svemu, ironija smatra temeljnim principom, doduše ne književnosti kao stvaralaštva, već primarno književne kritike. Oslanjajući se na danas zaboravljeno, ali

povijesno najdublje određenje tog pojma, gdje je bio zapravo najsadržajni, može se logički zaključiti o njegovom suvremenom postojanju u oblasti književne kritike.

Pojam ironije javio se s osobitim intenzitetom u njemačkoj romantici. Tu je postao centralni pojam ne samo književne teorije, nego i filozofskog svjetonazora. Svoje ishodište našao je u dva velika filozofska sustava: Fichteovom subjektivnom i Schellingovom objektivnom idealizmu. Fichteova filozofija, koja je zapravo značila kritiku Kantovog kritizma, te tako ponovno promišljanje metafizike, utjecala je na pojam ironije vrlo posredno, ali ipak presudno. Fichte je spekulativno za bitak svijeta postavio svijest kao ono općenito »Ja«, i pri tom porekao, protivno Kantu, zbiljnost zbilje kao onog »Ne-Ja«. Time se otvorila mogućnost sagledavanja subjektiviteta kao fundamentalnog za istinu. Naime, nakon što je Kant, kako je poznato, odvojio zbilju, odnosno »stvar po sebi« od spoznaje koja je moguća tek unutar apriornih kategorija uma, nakon što je objekt, dakle, postao nešto u biti nepoznatljivo, Fichte je pokušao logičke konzekvence takvog mišljenja i potpuno zamijerkao realnu opstojnost objektu. Objekt tada nije više poticaj spoznavanju, već spoznavanje mora unutar sebe posjedovati objekt da bi uopće moglo biti spoznavanje. To znači da, premda je spoznavanje intencionalno upućeno objektu, ono nema objekt izvan sebe, već je on spoznavanju nužno imanentan, a tako i svijesti. Jer, svijest je dana samo kao spoznavanje. Tako svijest, odnosno spoznavanje kao vrhunska aktivnost, s obzirom na vlastitu zakonitost, stvara svoj spoznajni objekt. »Ja« stvara »Ne-Ja«; kao svijest uopće »Ja« postavlja svijet uopće. Za »Ja« ničega nema izvan »Ja«. Budući da »Ja« postavlja svoj spoznajni objekt, kao čista aktivnost ono postavlja i samo sebe. »Ja« jest primarno samospoznavanje. A da bi moglo dalje spoznavati i djelovati, »Ja« se mora ograničiti i postaviti sebi objekt, ono »Ne-Ja«. Upravo stoga »Ne-Ja« nema vlastiti bitak. Na taj način Fichte odbacuje realizam i empirizam kao spoznajni dogmatizam i poručuje da je samo transcendentalna idealistička filozofija mjesto razrješenja istine. Sve je po djelatnom duhu, pa i svijet sam. Premda »Ja« kod Fichtea nije shvaćena u smislu individualiteta, već u smislu svijesti uopće i njoj prirodne zakona spoznaje, romantičarima ništa ipak nije stajalo na putu da tu konfiguraciju Fichtea i apsolutiziraju individuum. »Ja« je tako za romantičare postalo subjekt koji unutar sebe kao onog pojedinačnog sadrži i čitavo uopće, tj. svijest u Fichteovom smislu. Time je filozofija konkretnog individualiteta došla do kulminacije. Istina je smještena u pojedinačni subjekt i trebalo ju je samo introspekcijom tražiti. Kroz subjekt govori ono apsolutno, sam Bog. Romantika je težila za beskonačnim, apsolutnim u subjektu, pa je do tog beskonačnog dolazila često na mističan način. Romantika je oslobađala sve iracionalno, fantastično i tamno u čovjeku, želeći time osloboditi i apsolutnu božanstvenost. Jer, čovjek je u sebi Bog, odnosno kroz čovjeka govori nam i objavljuje se Bog. Novalis će reći u svom *Heinrichu*...: »u nama je, ili nigdje nije, vječnost sa svojim svjetovima, prošlost i budućnost.« Odnosno, »svako silaženje, pogled u unutrašnjost jest u isti trenutak i uspinjanje, uznesenje na nebo, pogled prema istinskoj izvajnskostima«. Romantičari su tako veličali i smrt kao utonuće u beskonačno, kao sjedinjenje s apsolutnim. Ono što je dato u čovjeku dato je vječno, pa postoji i kad čovjeka nema. Fichte je svakako inicirao taj misticizam, tu egzaltiranost pojedinačnog duha koji sebe postavlja na razinu Boga, ali Fichte je u njemačkom idealizmu dobio i svoju nadopunu koja je imala ne manji utjecaj na romantičare. Ta je nadopuna došla u vidu Schellingove filozofije. U toj filozofiji je čitav svijet, čitav svemir skupa sa subjektom smatran zbiljskim i jednako božanstvenim. Iz premisa i krajnjih rezultata tih dvaju velikih misaonih konstrukcija zajedno, u potpunosti je razumljiv i romantičarski pojam ironije.

Još prije Schellinga, Fichteov sustav transcendentalnog subjektivnog idealizma osporavao je Hölderlin. U Fichteovom sustavu, naime, nije bilo relevantnog mjesta za svijet, za prirodu. Priroda je tu, vidjeli smo, nešto akcidentalno, ono što »Ja« uspostavlja kao svoju antitezu da bi na tome ispoljavalo vlastiti spoznavajući aktivitet. Fichte je zaista malo mario za ljepotu prirode i njenu tajnovitu veličanstvenost koja je tako plijenila romantičare. Hölderlin mu to zamjera, pa u želji da povrati dignitet prirodni prigovara da nije moguća uopće opstojnost jednog »Ja« u svijetu koji u sebi ne bi sadržao barem potencijalno duhovnu jezgru iz koje bi to »Ja« crpilo snagu. Premda »Ja« postavlja svoj svijet, »Ja« je ipak dato u svijetu. Schelling iz tog prigovora onda zaključuje da isiti zakon djeluje i u svijesti i u prirodi, pa zamišlja filozofiju identiteta: »priroda je vidljiv duh, a duh je nevidljiva priroda.« Schelling, zapravo, smatra da sviješću vladaju dva spoznajna principa koja se međusobno isključuju: princip teonijskog i praktičnog uma. Po prvome, svijest spoznaje na poticaj same vanjske realnosti, i to po načelu *adaequatio intellectus ad rem*. Po drugome, svijest, u smislu Fichtea, spoznavajući proizvodi vanjsku realnost. Po prvome, dakle, realno je nadređeno idealnom, po drugome idealno je nadređeno realnom. Da bi se oba principa spojila, da ne bi bila kontradiktorna (budući da su ipak dio iste svijesti), moraju imati zajednički osnov, a time, dakako, i njihove izvedenice, naime, svijet duha i svijet stvari. Taj zajednički osnov Schelling

je vidio kao apsolutni identitet duha i prirode, mešto poput spinozističkog »Deus sive natura«. Time je za romantičare bilo otvoreno područje prirode kao duhovna oblast, kao što im je već ranije kod Fichtea bio otvoren sam subjekt. Ako je subjekt medij za izražavanje apsolutnog, pošto počiva na zakonima apsolutnog, a ako je apsolutno opći duhovni princip prirode, božanski um koji postavlja ljepotu i smisao svega tvornog, onda je dovoljno zanjekati svako ograničenje da bi nakon toga nastupila beskonačnost. Apsolutno je krajnji cilj romantičarske spoznajne moći, jer od njega potječe sve što jest. Potrebno je zanjekati sam subjekt, konačne forme prirode da bi progovonilo beskonačno i pozvalo nas k sebi. Romantičarska filozofija, zapravo, filozofija je nostalgije i mistike. Čeznja upravlja čitavom tom epohom, čitavom umjetnošću i mišljenjem. Čeznja je tako istinska supstancija cjelokupnog romantizma. Sve nestvarno, tajanstveno, poetično, sve nalik snu, sve okultno i magijsko uzbuđuje romantični duh, jer se u tome sluti ono zavičajno duhovno, ono beskonačno jezgro svijeta, apsolut sam. Nije ljepota ni istina u ovoj ili onoj konačnoj stvari sve ju u apsolutu, pa i čovjek. A upravo ta čeznja za jedinstvom, identitetom subjekta i objekta, odigrala je presudnu ulogu u romantičarskom shvaćanju ironije.

Suštinski, ironični osjećaj javlja se pri svakom susretu s nekim konačnim predmetom, kad je u umu već apstraktno uspostavljena negativna relacija beskonačnosti prema konačnom predmetu, ali koji ipak, kako se prema Schellingu misli, ima udjela u beskonačnom. Ironija je tako prediskustvena, transcendentna kategorija svijesti, jer su pojmovi konačno — beskonačno nešto apriori dato, a pri čemu beskonačno, kao ono apsolutno, dakako, ima i formalni i sadržajni prioritet. Svaka postojeća stvar participira na apsolutu, ali upravo zato što je ograničena, što je puko iskustvena, treba biti posmatrana s ironijom. Cilj je čovjekov ono najuzvišenije, ono što je po sebi, naime, apsolut »kao takav«, pa je time kontakt s postojećim bremenit s jedne strane nadom i vjerom u konačnu pobjedu (spoznajno zadobijanje apsoluta ili življenje s apsolutom), a s druge razočaranjem i rezignacijom. Tako umjetničko djelo je simbol svemira i potpune čovjekove sreće, koje je jedino biće gdje se identitet subjekta s prirodom donekle postiže, također pokazuje konačnost forme i biva odbačeno kao nedovoljan namjestak. Ironija je tu apsolutno na snazi, jer umjetnik, kao genijalni, božanski tvorac, naprosto prelazi iz forme u formu, iz djela u djelo, igra se s formama, penje se kroz njih uvijek nazirući cilj, ali čeznja za istinskim Bogom — apsolutom — bitkom ne može biti definitivno ispunjena. Umjetničko djelo najviši je izraz apsoluta, pa ipak nije sam apsolut. Umjetnik, u smislu Fichteova »Ja«, postavlja taj svemir u malom, a budući da ga postavlja, ima svakako moć i da ga uništi. Istinski je apsolut, naprotiv, neuništiv. Zapravo, takvo shvaćanje ironije, koje je dobilo svoj najviši izraz u razmišljanjima Friedricha von Schegela, pokazuje duboku tragičnost romantičkog bića. I nema pravo Hegel kad u *Estetici* zamjera Schlegelu da je ironija »samovoljni subjektivni princip«, da upućuje na ljudsku taštinu, da se sastoji u uništavanju svega što je objektivno i izvanredno. Ironija je u biti nužnost, nešto od čega se ne može pobjeći, što je imanentno svijesti, princip koji su romantičari shvatili kao princip samog ljudskog postojanja. Ali ironija je tragična i u tome je svakako veličina romantičarske misli, jer je potpuno određena čeznjom i svijješću da je čeznja neostvarljiva. Romantik se prema svemu odnosi s ironijom, ne zato što nema osjećaj svetosti i morala, kako misli Hegel (a u nas Franjo Marković), već zato što uvida da je sve dohvatljivo nesavršeno, a da je apsolut naprosto nedohvatljiv. Romantik će zato potražiti gdje je blizina apsoluta najneposrednija: religiju, srednjovjekovlje s njegovim svetačkim ekstazama, magiju, noć, smrt, subjektivizam. Romantičari u umjetnosti nasilno ukidaju granice, stvaraju umjetni kaos ne bi li stvorili iluziju Prvobitnog. »Ukidajući granice i zakone objektivnog saznanja, ostavljajući tako svijesti i fantaziji beskrajno prostrano polje, romantično pjesništvo odbarilo je duh individuumu slobodom nad stvarima i sposobnošću za neograničeno granje gradom, raspoloženjima i vlastitim ja«, kaže Schlegel. Ali, svaka je aktivnost u konzekvencijama jalova, apsolut je uvijek daleko, sve se sažimlje u ironiju. Mističar Solger, učenik Schellingov, išao je čak tako daleko da je čitavu ljudsku egzistenciju, čitavu empirijsku i nadempirijsku pojavnost shvatio ironičnom u odnosu na Boga. Subjektivni idealizam Fichtea, objektivni idealizam Schellinga samo su pripremili put tom ironičnom shvaćanju svijeta. Ondje gdje se puno misli o apsolutu, apsolut se paradoksalno uvijek pokazuje najdalji i za njim je najveća potreba.

U romantici je pojam ironije, prema tome, bio transcendentan pojam i imao značaj kategorije. On je bio misaoni fokus jednog svjetonazora i, logično, propao je zajedno s tim svjetonazorom. Današnji pojam književnosti, primjerice, ne može postaviti imperativ za takvim, ili sličnim shvaćanjem ironije, pa je stoga danas ironija isključivo osmišljena na razini forme, kao figura stila. Ironija, pak, kakvu je podržavao Thomas Mann također nema filozofske oštine, jer izvire iz pukog neosmišljenog egzistencijalnog realizma. Ironija je u romantici imala baš filozofsku — gnoseološku, a kod Solgera čak i ontološku dubinu. Svakako, književnost trenutno nije pogodan predmet za metafizičke spekulacije, jer je, da tako kažem, opći duh epohe

poopuno stran i metafizici i uopće idealističkoj koncepciji svijeta. A to znači da ironija nije zapravo nešto istinski objektivno, prirodno književnosti i svijesti, jer bismo inače i danas morali u istom obliku imati posla s njom. Ona je za stvaralaštvo bitno nekonstitutivna kategorija, strogo uvjetovana specifičnim odnosom prema svijetu. Međutim, ako i nije prirodna književnosti kao stvaralaštva, ako i nije proizvod svakog svjetonazora, to misaono opet niipošto ne znači da nema duhovne oblasti kojoj bi ironija bila imanentna, odnosno čije bi biće potpuno određivala. Vjerujem da se može pokazati da je ironija upravo temeljni princip književne kritike, tj. onog književnokritičkog tipa koji se potvrđuje u kognitivnoj recepciji književnog djela. Dakako, budući da je tu predmet drugi, nužno je da i samo određenje ironije bude donekle drugačije, ali u bitnome ipak u tragu romantike.

Da bi se postupno otkrio princip ironije u književnoj kritici, valja prethodno pokušati naznačiti u čemu je bit književne kritike. U književnoj kritici važno je razlučiti dvije stvari: nužnost kritike ili unutarnju zakonitost koju slijedi, i slobodu kritike ili varijacije unutar te zakonitosti. Svaki predmet, naime, dopušta slobodu jedino unutar nužnosti vlastitog bića. Nužnost bića su okviri tog bića, odnosno njegov najneposredniji zahtjev da bude na način sebe. Na primjer: ako nužnost bića rečenice jest u tome što je rečenica po definiciji osnovna smisljena jezička cjelina, onda je njena sloboda upravo u mogućnosti postojanja raznih vrsta i sadržaja takvih smislenih cjelina. Ono biće kojem bi sloboda značila dokidanje njegove nužnosti, izgubilo bi sebe kao posebnost. Biće, da bi bilo biće, dakle, mora potpuno pripadati samo sebi. Na taj način, pod nužnošću kritike kao djelatnog, posebnog i u sebi potpunog bića, misli se, dakako, na njenu fundamentalnu funkciju. Jer, što jedno djelatno biće jest, imajući uvijek na umu i njegovu supstancijalnost, određuje ono što ono vrši. Ali, što jedno djelatno biće jest određuje i kako ono vrši to što vrši. Fundamentalna funkcija nekog djelatnog bića stoga je ujedno njegova i konstitutivna i modalna kategorija. Obje kategorije promislit ćemo samo in abstracto, jer odrediti ontološki status bića, a konstitutivno i modalno ontološke su kategorije (što biće jest, kako biće jest), znači odrediti ono općenito što mu pripada. Tako se funkcija bića kritike, najapstraktnije uzevši, očituje kao spoznavanje smisla konkretnog djela. Pri tom je važno razumjeti da pojam »spoznavanje smisla konkretnog djela« ima isti sadržaj i opseg kao pojam »tumačenje smisla konkretnog djela«, jer se naprosto ne misli na neposredno ali, pak, estetičko spoznavanje djela kao djela, čemu je kritika po svom komunikativnom biću nedorasla. Svakako se tumačenje dato kao spoznavanje, i obratno. Dakako, spoznavanje smisla konkretnog djela, ili tumačenje principa po kome neko djelo jest to djelo, zahtijeva na stanovit način spoznavanje (i tumačenje) principa po kome djelo jest uopće kao djelo. To drugo spoznavanje, naime, poziva upomoć, ili se ono jedino oslanja na filozofiju književnosti. Nemoguće je tumačiti pojedinačno bez poznavanja općeg, jer pojedinačno je realni oblik egzistencije općeg. A to znači da podrazumijevanje filozofije u književnoj kritici određuje kritici njenu konsekvativnu kategoriju. Filozofija književnosti, po bitnome što joj pripada, tako nije konstitutivna, ali jest konsekvativna bića kritike. Čisto spoznavanje smisla konkretnog djela, kao književnokritički konstituens, nadalje, po svom modalitetu, nužno je uvjetovano prirodom onoga koji vrši spoznavanje. U procesu spoznaje, znamo, uočavaju se tri momenta: izvor, odnosno ponijeklo spoznaje, predmet spoznaje i granice važenja spoznatog. Neophodno je da se, kad je riječ o kritici, izvor spoznaje nalazi u racionalitetu, jer je racionalnim jedino dostupno spoznavati ono duhovno što je, opet, po sebi supstancijalno i samog racionaliteta i samog djela. S druge strane, područje iracionalnog, kategorija doživljaja, intuitivni izraz, za književnu kritiku kao eksplikaciju spoznaje o djelu jest zanezanljivo. Doživljaj je u sebi intelektualno prazan, pa u književnoj kritici znači upravo onoliko koliko ga diskurzivni um napravi pojmovno, ili nekako drugačije, uvjerljivim. Budući da se svaki doživljaj, da bi bio dostupan komunikaciji, mora prevesti na jezik racionaliteta, čini se opravdanim ponijeklo kritike za misaono razmatranje i analizu, prema tome, potražiti u sferi racionalnog. Subjekt spoznavanja imanentan je procesu spoznavanja, jer spoznavanje kao takvo nije nešto transcendentno i opće, niti ima bitak u samome sebi, već je uvijek upućeno na svoj subjekt i dobija bitak od njega. Tako je modalitet književne kritike apodiktican. Subjekt u kritičkom spoznavanju obitava na apsolutan način, tj. ne može s izgledom na istinu spoznavati nešto što transcendirna granice njegova bića. Za to nam, uostalom, dovoljno dokaza pruža povijest kritike i recepcije uopće: sinkrono i dijakrono egzistiranje stanovitog kvantuma međusobno divergentnih interpretacija istog djela, a koje se bez razlike pozivaju na objektivno važenje svojih sudova. Predmet subjektivnog spoznavanja, dakle, bitno je određen granicama njegova bića, pa je time u konzekvencijama predmet njegova spoznavanja, zapravo paradoksalno, uvijek njegovo vlastito biće. Međutim, ono je spoznavanje povodom djela, s obzirom na djelo, ono od djela dobija poticaj. Spomenut ću ovdje kao digresiju da su romantičari shvaćali kritičku djelatnost kao dovršavanje književnog djela koje će apsolutno razriješiti tajnu

umjetnosti. Kritika je bila nešto poput filosofije, ili čak zamjena filosofiji. Međutim, sigurno je, u kritici se uopće ne radi o nekom dovršavanju djela, ponajmanje o apsolutnom otkrivanju tajne. Kritika, zapravo, nije ništa više od proste spoznaje (ili tumačenja) djela kao baš na način tog djela transformiranog knjižskog subjekta, jer kritički subjekt nije u stanju uočavati nešto preko granica vlastitog bića. Da parafraziram Wittgensteina koji je izjavio: »granice mog jezika jesu granice mog svijeta«, reći ću kako su granice kritičke spoznaje samo granice kritičkog subjekta. Budući da su tako općenito granice važena spoznatog zadane predmetom spoznaje, nužno je pri tom da to spoznavanje subjekta ne bude ipak njegovo spoznavanje sebe kao nekog bića po sebi, kao neka samosvijest. Nužno je da zbog književne intencionalnosti kritike, ne bude spoznavanje kao subjektivno biće, već primarno kao biće inherentno djelu. Ako je po svom konstitutivnom određenju kritika spoznavanje smisla konkretnog djela, a po svom modalitetnom određenju racionalno spoznavanje kritičkog subjekta u njegovom postojanju na način djela, onda valja upotrijebiti gornju definiciju književne kritike (njene funkcije) i kazati da se ona očituje kao *racionalno subjektivno spoznavanje smisla konkretnog djela*. To je, eto, zaista najapstraktnije određenje, uočavanje onog najopćenitijeg što kritici pripada, jer time ni izdaleka nismo uputili u kojim sve formama može egzistirati to subjektivno spoznavanje. Znamo, međutim, a to je važno, da se nužnost kritike ostvaruje u njenoj subjektivnoj i kognitivnoj usmjerenosti na konkretno djelo.

Pitanje potpunog određenja nužnosti još je donekle problematično s druge strane: ako kritika jest u svemu uvjetovana svojim tvorcom, ne znači li to da je utjecaj djela na kritiku ipak zanemarljiv? Kako je moguće da isto djelo prihvaća mnoštvo divergentnih subjektivnih interpretacija, zapravo da li to djelo doista prihvaća, ili se nama tako čini? Kao samospoznavanje kritičkog subjekta, kritika bi mogla biti to samospoznavanje povodom bilo kojeg realnog ili irealnog predmeta prema kojem subjekt uspostavi relaciju, pa tako izgubiti atribuciju »književna«. Zašto baš djelo daje poticaj kritici, zašto je kritika »književna«? Ako djelo i samo djelo daje poticaj kritici, onda to znači da su u njoj čvrsto prisutne pretpostavke po kojima svoju djelatnost shvaća i kao objektivnu, općevažuću i istinitu za djelo. Te pretpostavke moraju biti nešto nužno i imanentno kritici uopće, a vjerojatno moraju imati udjela i na samom djelu. U eksplicaciji tih pretpostavki sudjeluje ono filozofsko kritike, ono konsekutivno njenog bića, što proizlazi iz nje na posredan način. Na posredan, zbog toga što je filosofija književnosti, kao određenost jedne ideje o književnosti, uvijek implicirana u samom postojanju kritike. Koja je, dakle, to ideja o književnosti koju kritika pretpostavlja i po kojoj svoju djelatnost shvaća kao objektivnu?

Prije svega, potrebno je još nešto razjasniti: svakako je bezuvjetni princip kritike da ne bude promišljanje biti vlastitog bića. Promišljanje biti bića kritike pripada filosofiji ili uopće nekoj metakritičkoj teoriji. Književna kritika nije samosvjесna djelatnost u onom smislu u kojem se samosvijest shvaća kao apsolutno spoznavanje sebe da bi odatle uopće bilo moguće i spoznavanje svega drugoga. To, dakako, ne znači da kritika ne promišlja svoju djelatnost u granicama koje su joj zadane vlastitim bićem. Kritika može i mora voditi računa o metodama stjecanja spoznaje, te može i mora unutar svojih racionalnih datosti opravdavati moguće metodološko rješenje. Ako su granice bića kritike ono što smo nazvali nužnošću kritike, a ako su eventualne metode kritičke spoznaje ono što smo nazvali slobodom kritike, onda je razumljivo da kritika ne može biti promišljanje sebe kao nužnosti, ali mora biti promišljanje sebe kao slobode. Izbor eventualne metode, međutim, ograničen je racionalnim mogućnostima subjekta koji vrši kritiku. Nužnost kritike odnosi se tako prema slobodi kao nesvjesno prema svjesnom. Kritika naprosto samim tim što je kritika jest subjektivna, i to je ono nužno, nesvjesno njenog bića o čemu ne postoji mišljenje. Iz toga proizlazi da je njena konsekutivna oznaka, naime implicirana filozofska ideja književnosti slijedeća: dijelo mora biti totalitet da bi moj subjektivitet spoznat kao njemu inherentan bio istovremeno nešto objektivno, i da bi se uopće moglo tolerirati kao objektivno onoliko kritika koliko postoji kritičkih subjekata. Jer, ako djelo jest totalitet, pa prema tome na stanovit način »sve što jest«, onda ja, koji sebe u njemu spoznajem, jesam nešto objektivno, što djelo kao totalitet u sebi logično sadrži. A da bi djelo bilo totalitet, ono mora biti samo na jedan način, tj. ono mora biti potpuni kreirani univerzum s vlastitim duhovnim životom i zakonima. U djelu, prema takvoj pretpostavci, imamo posla s duhom koji sebe specifično postavlja prema zbilji. Duh, s obzirom na djelo, uzima zbilju za svoj predmet i time joj dokida unutarnju zbiljnost, pretvarajući je u njenu neposrednu suprotnost — u sebe, u sam duh. Svaki predmet na svome putu od izvorne zbiljnosti do djela prolazi kroz duh i gubi sebe kao izvornost. Nova zbiljnost izgubljene zbiljnosti u djelu je zbiljnost duha, tj. potpuna duhovna adekvacija izvorne zbiljnosti. Pri tom nije važno da li ipak zbiljnost tendira prema kaosu kao u modernoj književnosti, ili prema harmoniji kao u klasiци, ili, pak, prema nečem trećem. U djelu tako imamo posla s apsolutnim identiteom subjekta i objekta, s apsolutno novim svijetom u kojem je baš time sadržano »sve što jest«. Ovakva pretpostavka prirode djela, ukratko

i pojednostavljeno skicirana, mora biti isključiva konsekutivna odrednica kritike, ali također nesvjesna. Ona proizlazi iz samog bića kritike, pa je zato kritika nezamisliva bez filosofije. S druge strane, ona proizlazi i iz bića djela. Jer, ako kritika zaista jest subjektivna, a ako zaista nešto i objektivno kaže o djelu, onda i samo onda, nužno je i bezuvjetno, djelo mora biti totalitet. To je logički aksiom koji se može oboriti jedino ako se uspije dokazati da književna kritika nije subjektivna djelatnost, što je zaista malo vjerojatno. Danas u književnoteorijskoj literaturi, doduše, postoji sagledavanje tog totaliteta djela na donekle drugačiji način. Tako Wolfgang Iser, primjerice, u *Ape­lativnoj strukturi teksta* govori o »neodređenosti« djela čija se »funkcija sastoji u tome da tekst učini prilagodljivim za najindividualnije čitačke dispozicije«. Književno djelo ili tekst je po Iseru »određen svojevrstnim stanjem lebdjenja, koje u neku ruku oscilira između svijeta realnih predmeta i iskustvenog svijeta čitaoca«. Mislim, međutim, da takvo mišljenje, a nešto manje vrlo slično mišljenje Romana Ingardena o »neodređenim mjestima«, pati od jedne ozbiljne mane. Naime, djelo koje je »neodređeno«, odnosno nema svoje mjesto niti kao realni, iskustveni svijet predmeta, niti ima prvobitno mjesto u subjektivnom čitaočevom svijetu (njega tek treba izboriti), nema pri takvoj definiciji niti svoje vlastito, posebno neprijeporno mjesto. Ono je »neodređeno« zato što ne pripada niti jednom, niti drugom svijetu, ali se uopće ne govori kojem onda svijetu djelo zaista pripada, i da li uopće nečemu pripada, što ono jest. »Neodređenost« djela zapravo je tu neodređenost njegove definicije. Jer, djelo nešto po sebi jest, to je sigurno i to treba odrediti. Upravo stoga vjerujem da su termini »duhovni univerzum« i »totalitet«, usprkos svojoj općenitosti, mnogo primjereniji od termina »neodređenost«. Svakako, totalitet postavlja i ono što se obično danas naziva »višeznačnost književnog djela«. Tek određujući djelo kao totalitet, najzad, postaje razumljiva poticajnost djela, njegov izazov koji baca kritici i tako je zove na spoznavanje. Međutim, a to je važno ponoviti, kritika spoznaje samo strogo jedan dio, samo sebe i vlastite mogućnosti. Dakako, kritika je bezuvjetno nesvjesna čitavog kritičkog mehanizma, jer bi se u protivnom trebalo logično zapitati: zar bi uopće mogla postojati neka spoznavajuća djelatnost koja bi svjesno pristala na činjenicu da je ono što ona spoznaje samo vrlo neznatni i doista, u općim razmjerima, zanemarivi dio jednog objektiviranog duhovnog univerzuma? Ali, prava snaga književne kritike i nije u njenoj nužnosti, nego upravo u onom što u okviru te nužnosti čini slobodu. Tek kad pokažemo tu slobodu vidjet će se najjasnije i princip ironije koji je kritici općenito imanentan, a koji je, mutatis mutandis, dokaz iste one tragike kakva je postojala u romantizmu i njegovoj misli.

Sloboda književne kritike očituje se prvenstveno u mogućnosti izbora metode. Pri tom postoje dvije načelne grupe metoda: one koje su uvjetovane povijesnim mnijenjem o književnosti, a koje se rukovode po nekoj poetičkoj doktrini ili normi; one koje su uvjetovane individualnom željom za stjecanjem spoznaje smisla djela, a koje poštuju autonomni i neponovljivi duhovni integritet svakog djela. Prva grupa, može se reći, određena je subjektivitetom povijesne epohe, ili vremenskog trenutka koji diktira normu, pa tako transcendiraju konkretni subjekt. U posljednje vrijeme ovaj tip kritike našao je najčvršće uporište u doktrini socrealizma, iako se može bez ostatka primijeniti i u mnogim drugim suvremenim književnoteorijskim školama. Budući da tu postoje vrlo mala, skoro zanemarljiva odstupanja od općeg diktata, tek druga grupa optimalno pokazuje sve unutarnje karakterističnosti i varijacije književne kritike. U drugoj grupi radi se zapravo o dva globalna, ali temeljna metoda pristupa djelu: parafrazi i alegorezi. Izbor između te dvije metode pripada isključivo individualnom kritičkom subjektu i predstavlja potpuno slobodan čin. Alegoreza prenosi smisao djela, kako ga kritički subjekt vidi, na pojmovni jezik, parafraza očuvava izvorni jezik djela, ali djelo ipak reducira po mjeri kritičkog subjekta. Milivoj Solar je nedavno u nas dobro primjetio da se u odnosu parafraze prema alegorezi slu­ti stara suprotnost mythosa i logosa. Alegoreza djelo, dakle, pojmovno interpretira, parafraza ga interpretira prepričavajući ga. Djelo kao duhovni svijet sui generis (romantičari bi rekli »simbol svemira«) pretvara se kroz metodu alegreze u neki skoro filozofski traktat, gdje su njegove osebnosti pojmovno prenesene u smislu subjekta. Zapravo, tu je izvučen iz djela kritički subjekt i sam sebi opet objektiviran, sada kao pojmovna, logička konstrukcija u obliku kritičke studije. Djelo se u sadržajnom smislu tako reducira do najsitnije sastavnice — odnosnog subjekta koji prirodno sačinjavaju dio totaliteta. U formalnom smislu ono se reducira do diskurzivnog govora koji je također tek sastavnica istog totaliteta.

Primjenom parafraze, međutim, radi se o nečem bitno drugačijem: radi se o stvaranju novog djela koje za predmet ima originalno djelo. I tu je tek zametak ironije koju valja objasniti. Pod originalnim djelom misli se na djelo kao predmet spoznajnih napora književne kritike, a pod novim djelom na duhovni produkt dobijen metodom parafraze nakon kritičkog čina. Parafraza je, naime, takav postupak pri kojemu se neko djelo prepričava, a budući da je subjektovo viđenje odnosnog djela uvijek i kritički prepričavanje, parafraza se pokazuje kao spe-

cifična književnokritička djelatnost. Novo djelo, dakle, treba razumjeti kao subjektivno viđenje, interpretaciju originala objektiviranu na način na koji se pojavljuje uopće književnost. Sloboda kritike tu dostiže vrhunac: kritika u metodi parafraze dobija oruđe za stvaralaštvo, pa kako originalno djelo ima za svoj predmet zbilju, djelo kao kritika ima za svoj predmet uvijek i samo originalna djela. Originalno djelo služi kao neka vrsta predmetne zbilje koja ulazi u kritičarevu duhovnost. Tamo ona gubi vlastitu izvornost i pretvara se u nešto drugo. Ali to drugo više nije fundamentalno različito kao kad je riječ o alegorezi, to drugo postaje samo jedan specifičan primjerak načelno istog bića — djela. Kad je svojevremeno tzv. impresionistička kritika proklamirala tezu o kritici kao književnosti o književnosti, ona je zapravo, sudeći eto po parafrazi, bila suštinski u pravu, samo što to »pravo« nije znala racionalno pokazati. Zaista, kritika može postati književnost. U kritici je, prema tome, moć da povodom jednog totaliteta (sintagma »jedan totalitet« zvuči pomalo paradoksalno), jednog apsolutno dovršenog svijeta, uzima iz njega elemente prema određenju i na zahtjev kritičkog subjekta i od njih tvori drugi totalitet, drugi apsolutno dovršeni svijet. U tom drugom djelu ono je prvo sadržano na specifičan subjektivni način, kao što je uopće predmetna zbilja u prvom sadržana na također specifičan subjektivni način. I u jednom i u drugom duh prožima predmetnost (bila ona realna ili imaginarna), oduzima joj izvornu bitnost i objektivira se zajedno s njom kao nešto apsolutno. Jedina razlika između djela originala i djela kao kritike jest u tome što jedno ima za predmet zbilju, a drugo samo djelo. Pa kao što neki pisac na isti predmetni predložak otvara više djela, tako je moguće da i kritika povodom jednog spoznavnog djela stvori više djela. Uopće, varijacije i mogućnosti kritike tu su velike. Veličina je kritike, stoga, što u sebi nosi ključ stvaralaštva, što je u osnovi stvaralačka. Ali, veličina je kritike, kao što se naprijed vidilo, i u tome što svoje biće može maksimalno približiti i filosofiji. Prema tome, kritika je kao subjektivno racionalno spoznavanje smisla konkretnog djela razapeta između dva suprotstavljena područja: između filosofije i književnosti. Da li pri tome igra kakvu ulogu intuicija, doživljaj, nije toliko bitno, kao što to za kritiku iz već navedenih razloga uopće nije bitno, bitno je tek znanje da se racionalnost kritike može eksplicirati i na način književnosti. S druge strane, međutim, treba imati na umu da, premda kritika implicira filosofiju, ona ipak nikada ne može potpuno preći u filosofiju kao što može u stvaralaštvo. Kad bi filosofija u kritici došla do svijesti i prevladala, oduzela bi joj karakter subjektivnosti i time poništila samosvojnost. Filosofija pripada, na stanoviti način, sferi snosti kritike, stvaralaštvo, pak, pripada sferi slobode kritike. Napokon, ironija kao temeljni princip rada se tu iz čitavog bića kritike, ona objedinjuje nužnost i slobodu.

Budući da djelo niti u jednoj kritičkoj metodi ne može biti cjelovito spoznato, ironijska karakteristika najdublje pripada prirodni kritike. Kritika ima zaista ogromnu moć: ona je u stanju stvarati djela, ali kritika je u biti i nemoćna: ona nije u stanju spoznati djela. Ironija je tako sveprožimajući princip. Kritika stvara djelo a ne spoznaje ga, ona stvara nešto što u biti ne poznaje. Ono za što je na izgled prvobitno pozvana ne izvršava, a izvršava ono za što, opet na izgled, nije pozvana. Kritika je subjektivna i objektivna: spoznavajući subjekt imanentan je spoznavanom djelu, pa, prema tome, objektivan. Kritika je, nadalje, filozofska i stvaralačka. Kritika, najzad, postaje samo djelo. Razapeta u antinomijama, kritika je po svom biću bitno ironična i utoliko tragična. Njoj je sve dostupno, osim onog primarnog i fundamentalnog, što bi joj jedino trebalo biti dostupno. Cjeloviti smisao djela, njegovu iskonsku, ontološku interpretaciju ona nam ne pripočava. I kao što je tragičnost romantike, a istovremeno i njena ironija, bila u tome što je apsolut za kojim je težila uvijek bivao dalek, tako je tragičnost i ironija kritike u tome što je apsolut djela (njegov apsolutni smisao) za kojim teži također uvijek dalek. I jedno i drugo, apsolut svijeta i apsolut djela (premda su možda isti apsolut) is onu su stranu čovjekovih moći, pa svaki pokušaj da ih se ljudski dokuči, da ih se upozna, koliko god on pokazivao odvažnosti i veličine duha, sadrži duboku i neumištvu ironiju. Romantika je bila tragična u svom shvaćanju, kritika je to u svom biću. Stoga ironija kao književnonteleološki i književnofilosofski pojam svakako još ima svoju dubinu, kakvu je imala i u romantici. Ona će je imati i inače toliko dugo dok, bez obzira radi li se o književnosti, kritici, ili možda nečem trećem, bude postojalo nešto čovjeku nespoznatljivo, a u odnosu prema čemu će se sve ostalo logično pokazivati nevažno, zanemarlivo i vrijedno omlažavanja. Osim toga, to nam s druge strane govori da, ako tradicionalni pojmovi danas ne funkcioniraju u nekim područjima, to nikako nije dovoljan razlog za njihovo odbacivanje. Ono što je jednom misaono stvoreno teško da ikada može biti potpuno obezvrijeđeno. Samo je u moći refleksije da odredi novo mjesto za stari pojam.

intelektualna funkcija ironije

branimir brljević

Odlučimo li se da govorimo o bilo čemu, pretpostavlja se da to o čemu smo se odlučili da govorimo dobro poznamo. Postoje ipak dva posve različita osjećanja poznavanja onoga o čemu se govori — jedno se zadovoljava po-sebi razumljivostima riječi i ideja, a drugo se ne zadovoljava ni naslućivanjem onoga o čemu bi se imalo govoriti, ni izvijesnošću koja slijedi iz jezičkih konvencija kojima se služimo intuitivno.

U svakom slučaju, prvo i najvažnije za govojenje, da bi moglo biti smislono, jest da samo pronalazi izvijesnosti i točno odredi smisao i značenje riječi i ideja, te tako izbjegne temeljne nesporazume izišle iz proizvoljne i raznovrsne uporabe riječi.

Ironija u kolokvijalnom govoru znači i nešto prijetvorno, podnugljivo, potcjenjivačko, nadmeno skromno, sarkastično, groteskno, duhovito, licemjerno, skurilno, iako književnost manje-više razlikuje farsu od groteske, kalambur od ironije, persiflažu od skurilnosti.

U filosofiji bismo, naprotiv, umjesto nekoliko nejasnih, zbrkanih i mutnih predodžbi očekivali definiciju. No definicija nedostaje, iako nije bilo onoga koji se bavio ironijom a da je nije definirao. Tako, na primjer, na početku evropskoga mišljenja nailazimo na filozofijska određenja ironije, po kojima mnogo veća zbrka i mutež vladaju u glavama mislilaca, čija je relevancija i mistifikacija još danas prisutna.

Prema *Enciklopediji Italijani*, ironija je riječ kojom je Aristofan prvi okarakterizirao Sokrata i sofiste u *Oblacima* misleći na *simulaciju*. Teofrast u *Karakterima* prvenstvo daje terminu *eironia*, koji se prevodi licemjerstvom, ponegdje kao bojazan pred iskrenošću. Aristotelovo shvaćanje u *Nikomahovoj etici*,² po kojemu je ironija otklon od istine (zatvorenost, suzdržanost, samopotcjenjivanje), a drugi put »ironičar koji umanjuje istinu očituje se kao čovjek profinjanih navika« i »naprotiv onaj koji ironiju umjereno primjenjuje, i to u stvarima koje nisu potpuno očevidne i opipljive, pokazuje se duhovitim«,³ zapravo je niz shvaćanja. Sokratova ironija je metoda filosofiranja kojoj je imanentno traženje istine, ne istina sama, već traženje, ukoliko istina nije u traženju. Ksenofontova interpretacija Sokratove ironije je »pretvaranje Sokrata u razgovoru s drugim da ne zna što zna, a istodobno se ushićuje tuđim znanjem, kako bi pokazao besmislenost protivnikovih tvrdjenja«,⁴ zapravo je i Platonovo literarno viđenje Sokrata u njegovim dijalozima, te je indikativno za raspon značenja i opsega onoga što se misli pod pojmom »antička ironija«. Od točne definicije antičke ironije ili ironije uopće odustajemo stoga prije no što smo zbiljski počeli raspravu o njoj, jer ne postoji do u glavama generalizatora, a točna je definicija očigledni pleonazam i k tomu ne može biti ni definicija ni točna; neprestano joj izmiče stvarosadržaj. Kategorije točnosti i definitivnosti, naime, proizvoljno hipostaziraju ono općenito u pojedinačnom određenju, pa apstraktni pojam postaje građevina bez konkretna temelja, koja se u svojoj gradnji nužno podvaja prije no što bi mogla biti sagrađena. Pod zamišljenim krovom te općenitosti živi ono što pojam kompromitira — istodobno istina i laž, i biti na putu i biti na kraju puta, kao da je zdravlje bolesno i bolest zdrava, kao da je dobro loše i zlo u neku ruku dobro — neodređenost pojma u određenju intelektualna je bolest zasebne vrste od koje boluju sve generalne teorije, ukoliko generalnost nije uvjet za teoriju.

Mogli bismo zaključiti — kolokvijalni i filozofijski pojam ironije ne zadovoljavaju svijet, otkrili tako kao što svijet ne zadovoljava ironiju. Hipostaza pojma ironije bila bi moguća kad bi se zaustavio svijet. Tko da povjeruje u »pretvaranje da je netko manji no što doista jest«,⁵ koje nema namjeru da zapravo bude veći no što jest, tko da povjeruje »da ironičar najradije poriče, kao što je i Sokrat činio, sve što bi mu moglo pribaviti čast i štovanje«, osim ako se ne radi o stanovitoj neuračunljivosti; neslaganju s logosom (logosin — gr. ratio, lat. — račun), o čemu se zapravo i radi.

Prijetvornost koja se precjenjuje i koja se potcjenjuje, suzdržanost i nametljivost, dvije su strane iste kolajne — neistine. Jednu u suvremenom govoru nazivamo štreberstvom (od njem. *streben*, nastojati, truditi se), a drugu skromnošću. Ta lažnost koju nazivamo skromnošću zapravo je zahvalna i pozicijska koja ironičaru omogućuje da sa svim što jest čini što