

LIBER

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

Glavni urednik
Slavko Goldstein

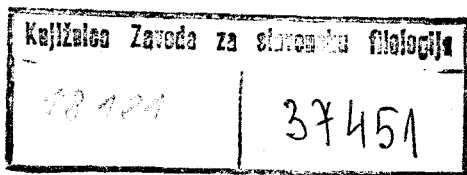
Recenzenti
Aleksandar Flaker
Ivo Frangeš

Likovna oprema
Josip Vaništa

STANKO LASIĆ

**SUKOB NA KNJIŽEVNOJ
LJEVICI 1928-1952**

LIBER
Izdanja
Instituta
za znanost o
književnosti



Čitalac koji uzme ovu knjigu u ruke možda će biti malo iznenađen njenom kompozicijom. Ona nema pravog uvoda, iako jedno njeno poglavlje nosi naslov »uvod«; ona ne polazi od postupnih analiza k zaključcima. Na njenih se prvih 58 stranica odmah pokušalo prodrijeti do sinteza, pretpostavljajući bar osnovno poznavanje građe.

Razlog je tome u prethistoriji ovog rada: prvi dio nastao je s namjerom da bude pročitao na simpoziju »Borba za socijalističko sveučilište« u siječnju 1970; u svome najvažnijem dijelu on je tamo i bio pročitao. Auditorij simpozija bio je sastavljen tako, da nisam imao potrebe objašnjavati neke polazne fakte, mogao sam pretpostaviti njihovo poznavanje.

Kasnije, pišući knjigu, više nisam mogao promijeniti taj sklop izlaganja. Naime, tek u drugom dijelu bavim se analitičnije karakterističnim pojedinostima sukoba, pa čitaoca koji nije dovoljno upoznat s građom mogu na taj dio uputiti.

Recenzenti knjige, glavni urednik »Libera« i drugi prijatelji koji su čitali rukopis ili dijelove rukopisa dali su mi mnoge vrijedne primjedbe. Neke sam od tih primjedbi rado prihvatio, a neke su mi dobro došle kao provjera vlastitih stavova koje nisam promijenio. Srdačno zahvaljujem svima koji su mi te primjedbe stavili. Posebno zahvaljujem izdavaču »Liberu« na suradnji koja je bila prijateljska i stimulativna još od vremena kad sam knjigu tek pisao, pa sve do ovoga časa kad je zajednički predajemo javnosti.

AUTOR

PRVI DIO

OPĆA PROBLEMATIKA SUKOBA NA KNJIŽEVNOJ LJEVICI

I. UVOD

Evo teme kod koje se nećemo moći izvući probranim metodama literarnohistorijskog eklekticizma. Nećemo moći ostati pasivni promatrači: mi smo unutra. Pokušamo li se zaustaviti na bilo kojem parcijalnom problemu, vraćamo se problemu: revoluciji, kulturi. O nama se dakle radi. Tu ne možemo unaprijed odrediti granice na kojima ćemo se zaustaviti da bismo dalje istraživanje prepustili drugima; ili ćemo ići do kraja naše misli, ili ćemo odustati od mišljenja. Trećega nema. Znamo: živimo u socijalizmu bez tabua, ali to ne znači da je on bez pritisaka. Možemo se busati u prsa koliko god hoćemo. Drugoga iz naše svijesti nećemo istjerati. Ipak, to mi se sada čini sporednim. Glavna prepreka je u nama. Ova nas tema vraća našem izvoru: tjeskobi. Svijetu bez boga. Nama samima.

Mislili mi što god hoćemo o bilo kojem sudioniku ove duge diskusije, koja je u jugoslavenskom komunističkom pokretu intenzivno trajala dvadeset i pet godina kao materijalna praksa, a ne kao akademski problem — jedno ostaje izvan sumnje: svi su bili opsjednuti Spasom. Obuzeti Čovjekom. Nalaženjem i življenjem Smisla. Tu je njihova veličina i granica. Njihov fatum. Njihove sitničavosti i njihova herojstva, njihova siromaštva i bogatstva, njihovi padovi i uspjesi — imaju izvor u tom intenzivnom saživljavanju s vizijom oslobođenog čovjeka,

s vizijom stanja u kojem je čovjek ukinut kao apsurd. Ili su neposredno živjeli svoj ideal ili su bili stoici, cinika i činovnika među njima nije bilo. Strane su im bile antinomije egzistencije (slobode), bili su ono pokoljenje revolucije koje nije moglo bez sveobuhvatne sinteze; težili su njoj mučeći se svaki na svoj način. Time ne želim ništa ni opravdati ni optužiti. Zar govoreći o njima ja ne govorim i o *sebi prošlom*? Želim samo reći da nas ta diskusija vraća izvornom pitanju: je li spas moguć?

Znamo dakle da time ulazimo u područje koje nas angažira totalno. Pitanje o spasu uvijek se otvara i kao pitanje o našoj slobodi. To nas gura da zbrisemo sva ona brojna lukavstva što smo ih izmislili da se smirimo. Ova nas diskusija prisiljava da ostanemo u samom žarištu antropološkog problema, to jest u pitanju: kako živjeti bez apsoluta. Ako smo skinuli boga, jesmo li došli do sebe? Dvadeset petogodišnji sukob na književnoj ljevici iskazuje se kao izvanredno upozorenje protiv one tako raširene intelektualne bolesti u socijalizmu koju bismo mogli nazvati RAVNOTEŽOM NEUPITANOSTI. Smireni čovjek kao ideal. Čovjek koji se bavi istinama, ali kojega ne zanima istina. Ne mislim tu na »*potčovjeka*« (na apatičnog ili rezigniranog čovjeka koji — živeći gotovo totalno u svom bitku — živi »*pravedno*«; on ni u snu ne zamišlja da bi izvan njegova sistema vrijednosti mogao postojati neki drugi sistem vrijednosti; on u sebi uživa i upravo je zbog tog uživanja i opasan), *već na »ozbiljnog čovjeka zle vjere*«, to jest na čovjeka koji živi u svjesnom samoobmanjivanju: na čovjeka koji je svjestan da živi bez Rješenja, bez Spasa, bez Smisla, ali koji živi kao da spas postoji, na čovjeka koji zna da ne ukida svoju kontingentnost i apsurd, ali koji živi kao da ih nema. Ova je diskusija u svom totalitetu uperena protiv takva čovjeka kao protiv najdubljeg intelektualnog otuđenja i najgore intelektualne izdaje. Ali to znači da ona *ni nama* neće dopustiti bijeg od fundamentalnog pitanja. Mi dakle sa zebnjom prilazimo onome što se danas već čini kao neka daleka prošlost; nećemo moći uskratiti svoj odgovor na ono bitno pitanje — i naše i njihovo: postoji li spas?

Duboka i istinita pobuna intelektualca (tj. privilegiranog bića) počinje *grozničavim* spoznavanjem svoje neopravdanosti. On sebe vidi *pravim* očima: očima najrazvlaštenijeg. Prezire sebe jer zna da je laž: ne umire on od gladi. U krvi i nesreći ovoga svijeta on ne može

podnijeti ono što mu je dano: sreću privilegiranog. No upravo zato jer ga strast spoznaje vodi do potpunog otkrivanja zla, on ne može prihvatiti — u tom prvom momentu svoje pobune — polovična rješenja. Ta pobuna nije rođena u znaku relativnosti. Njegova je negacija otuđenja konzekventno totalna, on živi buduću afirmaciju: postojeće je nepostojeće, nepostojeće je postojeće. Od tog: se prvog zaleta k apsolutu on može razvijati u raznim pravcima, to je stvar posebne dijalektike. Ali što bi njemu *sada* — u ovom trenutku — koristile ispovjedaonice u kojima bi mu bilo razloženo da je učinio sve što je mogao, da je hrabro ispunio sve zadatke, da je izvršio svoju dužnost, da mu je savjest čista? On se osjeća krivim do dna svog bića. Njegov je prvi korak gotovo neizbježno: samouništavanje ili bog. Ili će se ubiti, ili će nju ubiti: tu zvijer koja kolje temeljitije od bilo koje druge zvijeri — čovjeka. Apsolutna negacija vodi ga apsolutnoj afirmaciji: strasna teološka svijest kao izraz krajnje pobune. U tom se času on *rado* otuđuje od sebe (od svoje biti: prestat će biti misao) kako bi se što potpunije predao Drugom. Ako u tom času sretne Revoluciju, počet će njegova čudesno tragična avantura. Prihvatit će objektivnu (materijalnu, praktičnu) negaciju otuđenja kao apsolut i prenijet će na nju svu svoju žestinu i dosljednost, svoj gnjev i bol. Ako je ta praktična negacija sebe već strukturirala kao institucionalizirani entitet s metafizičkom sviješću o sebi — ona će tog pobunjenika dočekati kao izgubljenog sina. Izdat će ga međutim upravo njegova žestina i dosljednost: objektivni entitet kojem se predao zna da je on u dnu svoje vjernosti nevjeran. Objektivna teološka svijest ne podnosi svoje svece; zato: i kad je najodaniji, on je sumnjiv. Ipak, čini mi se da je *upravo on* najbolja slika kontradikcija svake teološke svijesti, pa tako i teološkog momenta revolucionarne svijesti.

I tako se značenje ove diskusije pokazuje širim. Univerzalnim. Strukture i kontradikcije koje ćemo tu pronaći prisutne su u svakom ljudskom projektu koji sebe smatra apsolutnim projektom, u svakoj filozofiji transcendencije koja sebe smatra totalnim rješenjem dehumanizacije čovjeka. Svima im je ishodište isto: negacija datog, zalet prema apsolutnom, nepostojećem koje ukida to bolesno stanje čovjeka.

Međutim, kakvu bismo grubu grešku učinili kad bismo pretendirali da se nalazimo u čistoj teoretskoj raspravi u kojoj pojmovi nisu konkretizirani u historijskoj

praksi! Ako kažem da me zanima teološka svijest kao moment revolucionarne svijesti i ako želim analizirati moment staljinističke prošlosti KPJ (tj. tačnije: njenu staljinističku teologiju), onda ja ipak ne činim jednu te istu stvar. Kao što ne bi bila jedna te ista stvar ako bih na isti način nastojao shvatiti one milijunske mase koje defiliraju s crvenom knjižicom ili preplivavaju Jang-ce-kijang po uzoru na Njega. Doduše, te se analize u jednoj točki sastaju, ali svaka ipak ima svoje specifične zahtjeve i logiku. Sukob na književnoj ljevici konkretan je sukob, rasprava o njemu — osim fundamentalnog pitanja i kontroverze — otvara i niz konkretnih pitanja, direktno aktualnih u dijalektici koju živimo, stvaramo i koja nas stvara. A kako je jugoslavenski komunistički pokret sam dio naprednog, socijalističkog pokreta svijeta, sva ova pitanja postaju aktualna i za komunizam uopće. Kategorije kojima ćemo baratati postoje kao materijalna praksa i danas: negirati jednu od tih kategorija znači negirati jednu stvarnost i jednu eventualnu budućnost. Prema tome: mi se određujemo kao praksa koja negira jednu drugu praksu. Ta spoznaja — koja je praksa — treba da se prije svega odredi prema prošlosti, za koju bismo mogli reći da je u stanovitom smislu njena prošlost. A na prvom koraku njoj se čini da je dirnula u osinjak: ta pitanja budu otrovno.

Ali što nam *sada* — kad smo u to dirnuli — preostaje ako to nije vjernost nama samima: mi ne možemo a da ne idemo dokraja. Moramo govoriti krajnje otvoreno; tek će tada naša misao postići ono što je njen cilj: govoriti o predmetu ostajući vjerna samoj sebi. Uzmimo samo jedan primjer. Kako se *danas* postaviti prema epitetima »trockizam«, »revizionizam« kojima se tako često baratalo prije no što se na vlastitoj koži osjetila težina tih epiteta? *Pretpostavimo* da na to pitanje počnemo odgovorom da ne prihvaćamo tezu o nužnosti; da nam je ta »dijalektika« poznata i da smo je dosta intenzivno doživjeli u *naših* dvadeset pet godina kao vrijeđanje intelektualne dimenzije čovjeka i biti čovjeka uopće; da je ta floskula — kako je sve uvijek bilo nužno za neku etapu, itd. — samo jedan od načina totalnog prisvajanja svijeta za sebe, isključivanje svake druge mogućnosti i postavljanje sebe kao isključivosti; teoretski vid nepogrešivosti vlastite prakse. *Pretpostavimo* dakle da je naša izvorna točka shvaćanje historije kao ljudskog čina; čim smo na terenu historije (tj. dijalektike), mi smo na terenu slobode

(tj. totalizacije): čovjek je taj koji stvara sebe. Ta nas teza logično vodi razmatranju sukoba kao sudara dviju mogućnosti, dvaju izbora, a ne kao nekog »zakonitog« kretanja koje se tako odvijalo jer se tako moralo odvijati. Oslobođeni dakle determinizma (i čiste savjesti), mi se prije svega pitamo — i to usprkos upornim suprotnim tvrdnjama »pečatovaca« (zašto su to činili, o tome opširno kasnije) — nije li *ipak bilo* nekog revizionizma u onom što se 1939/40. kvalificiralo kao revizionizam.

Pretpostavimo da nas je naša analiza dovela do zaključka da je doista bilo revizionizma, ali da je ta revizija bila revizija revizije marksizma, tj. revizija staljinizma, tj. povratak duhu marksizma. *Pretpostavimo* da nas je sve to napokon dovelo do ovakva slijeda misli: revizija o kojoj je riječ nije se postavila kao odlučujuća materijalna snaga, staljinizam je stvorio novu KPJ, smlavio početak te idejne revizije, ostvario revoluciju, slavio pobjedu nad mrakom historije, spasio jugoslavenske narode, ali i započeo stratifikaciju prema velikom uzoru, da bi se zatim pod udarom materijalne sile tog istog uzora (sebe samog! kakav paradoks) morao vratiti pozicijama revizije revizije marksizma (tačnije: k negaciji negacije marksizma), to jest umnogome onim istim pozicijama koje je nekada negirao.

Do čega smo međutim došli nakon ovakva niza (samo) pretpostavki, hipoteza (heretičkih, zar ne?)? Do tvrdnje o kontradiktornom kretanju historije, a ne do frazerske pompoznosti koja ne govori kritički jer joj je temeljni princip dogma inkarnacije totalne istine. Do opovrgavanja duha glorifikacije, tog vanjskog izraza bolesti dubinskih struktura socijalizma. Do razuma, da tako kažem, i do pitanja (kako jezivog) neće li takav razum biti odbacjen kao nerazum. I — zašto da izbjegavam tu riječ koja mi se tako nameće — do tjeskobnog košmara. Ja ovdje ne prejudiciram ono što ću kasnije razraditi. Možda će moja analiza doći do drugačijih rezultata. Ostajem za sada na nivou postavljanja pitanja, na nivou *principa* metode. Pokazao sam samo jednu mogućnost, jednu pretpostavku, ali ona već *sama po sebi* znači stav: ona je poziv na potpuno otvoreno kretanje misli, poziv na raspravu o svim pitanjima, a to prije svega znači o krajnjim zasadama; duh ove metode suprotan je *svim oblicima* fetišizacije, a ne samo deklarativnom negiranju tabua. Nije li taj hipotetički slijed misli *sam po sebi* poziv da se odbaci umjerena mudrost i da se ide do korijena, do

»ludila« misli? A meni do danas nije poznat socijalizam koji se ludila misli ne bi bojao. Nije dakle slučajno da se oko tog osinjaka obilazilo kao oko vruće kaše. Naime, evo kako nas ta »crno-luda« analiza može dalje voditi: pobjeda nad intelektualnom »revizijom« bila je *istovremeno* i poraz jer je značila pobjedu nad slobodom ljudske misli, nad biti čovjeka; ne treba imati iluzija pa misliti da je ta pobjeda nad intelektualnom dimenzijom pokreta bila površna. Ovo je osnovno: to nije bila pobjeda koja je znala *i za svoj unutarnji poraz kao i za svoju trenutačnu neophodnost*. Ona je sebe smatrala Historijom. Ona će stvoriti moćne strukture organizacije i svijesti. Mi ih još danas osjećamo. Tu se odmah otvara i problem sudbine »humanističke inteligencije« u revoluciji, a time smo ponovo dotakli nešto izvanredno aktualno i živo. Jer vidjet ćemo: sve su te kategorije o kojima će biti riječi isprepletene, jedna izvire iz druge.

Daleko smo dakle od područja koje bi bilo neka »čista« teorija; problemi koji su se javljali u ovoj diskusiji gorući su problemi komunističkog pokreta danas. Lagali bismo kad bismo rekli da tome prilazimo smireno i vedro. Zebnji koju osjećamo pred fundamentalnim pitanjem pridružuje se zebnja koja nas prožima pred ovom masom konkretnih otvorenih pitanja. Sada znamo: radi se o jednoj te istoj tjeskobi (a nije li to tjeskoba Paula Nizana prije njegova puta u SSSR?): je li revolucija Spas?

II. STRUKTURA SUKOBA

Sukob je dosada svođen na razne strukture. Struktura sukoba pokušala se prikazati kao identitet cilja, različitost sredstava. Otuda — sukob fantom: kao da sukoba zapravo i nije bilo. Često su se događaji htjeli sagledati iz aspekta strukture sukoba dviju estetskih koncepcija, ne svodeći te koncepcije do njihove antropološke osnove. Otuda: u jednom svom dijelu vrlo nekorisna polemika za napredni pokret. Možemo u sukobu — poput nekih — vidjeti jednostavno strukturu sudara između talentiranih književnika i mediokriteta koji žele postati svemogućim arbitrima, a koje podržava Partija. Otuda teza: sve je to dosadna gnjavaža koja nema nikakve šire svrhe.

Nećemo pronaći princip koji sve događaje osmišljava i prema tome strukturira ako se ne zapitamo za kategoriju

koja stoji u osnovi svih razmišljanja, pa bila ona i tako površna kao što su bila razmišljanja Jovana Popovića.

Koja je to kategorija? Kako je barem privremeno izlučiti kao hipotezu?

Poći ćemo od jednog čisto formalnog identiteta. Kad smo okrenuli posljednju stranicu ove duge knjige s uvodnim člancima, esejima, polemikama, fusnotama, govorima, referatima, raspravama — najjače nas frapira *duh uporne afirmacije*. Ni jedna od tih misli nije misao koja sebe deklarira (ne mislim eksplicitno, nego svojim »življenjem«) kao misao upitanosti. Njen unutarnji duh nije duh istraživanja, tj. duh razlaganja, dijalektičkog kretanja, izvođenja sinteza i njenih rastvaranja, duh svestrane i temeljite eksplikacije koja će u svom bogatstvu sama otvoriti pukotine za nova moguća sagledavanja. Zato to nije duh skromnosti u rilkeovskom smislu riječi: živjeti pitanja. A zato to nije ni duh dijalektike koja sve uzima u obzir, bori se za svoj stav, ali zna da će taj stav i sam, također, biti »ukinut« upravo zato da bi živio duh koji ga je rodio. Nema nikakve sumnje da su duhu upitanosti najbliži oni najbogatiji tekstovi diskusije: »Podravski motivi«, »Moralni i socijalni smisao poezije«, »Predgovor za nekoliko nenapisanih romana«, »Ljubljanski govor«. Ali ni oni *ipak nisu izbjegli općoj shemi*: istakne se nekoliko teza koje se više ili manje koherentno povežu s centralnom idejom, da bi se zatim na tim početnim stavovima tvrdokorno inzistiralo. To je shema retorike i pamfletske polemike: shema tvrđenja i ponavljanja. Duh uvjeravanja i samouvjeravanja.

Naravno, unutar te sheme razlike su goleme. Krležino iskustvo i enciklopedizam, spojeni s njegovom permanentnom skepsom, melankolijom i otvorenošću, daju njegovim tezama prodornost i punoću. Ali ne i karakter istraživanja: to su »varijacije na jednu temu«. Duh istraživanja naći ćemo u nekim njegovim esejima, sigurno u njegovim dramama, a posebno u njegovim romanima. Ali ne ovdje. Staljinovo retoričko nizanje epiteta ili predikata, njegova poznata »stilaska pitanja«, njegove razne polimerne grupe, bilo rečenične bilo poredbene (Solženicin ih je izvanredno iskoristio u prikazu Staljinova lika), pretvaraju se kod Todora Pavlova u besprimjerno plitku karikaturu, a kod Kardelja u pedagoško upiranje prstom: evo krivca. Đilas je dakako vještiji od Zogovića, ali ne i pametniji; i jedan i drugi imaju isto evanđelje: procese. Marko Ristić suviše uživa u esejiziranju i stiliziranju svojih teza a

da bi se njima *potpuno* posvetio; paradoksalno, on je najdublji tamo gdje je najjednostavniji. Treba priznati da je njegova misao otišla najdalje u obrazlaganju vlastitih sinteza. Naravno, ako izuzmemo Richtmanna, koji je bio *prisiljen* na retoriku, a koji inače u svojim najboljim radovima doista *razvija* spoznaje do kojih je došao. No ni on se nije oslobodio stanovitih tabua koji su mu smetali da svoje teze konzekventno dovede do kraja. Vaso Bogdanov je uvijek bio vrlo opširan, ali to ne znači da je bio i istraživački dubok. Rudimenti analize kod Hermmana, Price, Keršovanija zatrpani su fetišima koje oni ponavljaju i preobručuju ipak vještije od Galogaže, Jovana Popovića, a da ne govorimo o Avdi Humi, Puniši Peroviću, Mirku Daviču, Dončeviću, Barkoviću ili Marinu Franičeviću. U krajnjoj liniji jedna gomila afirmacija svedenih na nekoliko teza koje često ne idu dalje od svoje početne tvrdnje. Nije nam cilj da sve sada pribijemo na sramotni stup i da nasuprot njima pokažemo našu pamet, nego je naš cilj dvostruk: *prvo*, da odgovorimo na pitanje kakav je smisao *teoretskog* bavljenja jednom diskusijom koja nije došla do nivoa teoretiziranja i istraživanja, i *drugo*, da odredimo antropološku osnovu ovog formalnog identiteta koji je tako evidentan, da pronađemo dubinsku strukturu u kojoj će ova — svima zajednička — shema biti osmišljena.

Što se tiče prvog pitanja, tu odmah ističemo da smisao *teoretskog* zanimanja za ovu diskusiju više leži u dnu te diskusije nego u njoj samoj. Ili da budemo točniji: *teoretsku* misao mogu zanimati više temeljni principi te diskusije negoli njena anegdota, koja naravno nije bez vrijednosti. Konkretno: *teoretsku* spoznaju zanima Staljin-Aragon, a ne Zogović, Trocki-Breton, a ne Ristić. (Ne govorim o detaljima, o *teoretskim* parcijalnim pokušajima: »Predgovor za nekoliko nenapisanih romana« vrlo je zanimljiva varijanta traženja unutar nadrealističke kontroverze poslije 1935; ali o tome će biti dosta riječi kasnije.) Naravno: temeljne su se kontroverze ovdje izrazile na poseban način i misao koja želi ispitati *ovaj* sukob mora ga iscrpiti i objasniti upravo u *njegovoj* posebnosti. Ali to je opći cilj istraživanja. Problem dakle nije u tome da li da se istraži ili ne *ova* predmetnost, već je problem u tome da se izbjegne *njenu* *teoretskom* nivou. To znači: da se retorička afirmativnost i duh tvrdjenja dignu na onaj *teoretski* nivo koji je bio u *njihovu* *izvoru* te da tako — raspravljajući o ovoj konkretnosti — i *teoretski*

duh bude zadovoljen. To je ono što često zovemo: govoriti o nečemu čega *nema*, ali je *ipak tu*. Taj paradoks susreće i živi svaki onaj istraživač koji je »situiran« tako da je prisiljen baviti se predmetom koji svoju najčišću i pravu realizaciju dobiva *drugdje*.

Ova me diskusija, evo, dovela onom starom i neobilaznom problemu: zašto se baviti književnošću koja to *nije*, ili da budem uplašeniji: koja to tek eventualno tu i tamo postaje? Kao što je naša književnost periferija Književnosti, tako je i ova diskusija tek periferija velike svjetske diskusije koja je sama po sebi bogatstvo teorije i duha. Zašto se ne baviti književnošću samom, duhom samim, već njihovim »nečistim« izrazima, ako se želim baviti književnošću i duhom? Evo pitanja koje u potpunosti otkriva moju situaciju, našu situaciju. Jer fučka se meni za odgovore kojima su me kljukali cijeli život: to je »moje«, to je »naše«. Na planu duha, na žalost, postoje samo vrijednosti duha, a ne i vrijednosti granica. Svi odgovori koje sam nalazio i koje nalazim ne mogu ugušiti onu permanentnu moru: zašto čitati Mažuranića, Matoša, Petronijevića kad postoje Baudelaire, Proust, Hegel? (Ja znam: to je i *moja*, a ne samo njihova situacija. Ja sam *unutra*.) To *nikako* ne znači da oni ne mogu biti predmet istinskog istraživanja: bilo metodama strukturalne deskripcije, bilo metodama antropološke interpretacije. Osvijetljeni, na primjer, jednim antropološkim konceptom, jednim momentom duha, oni mogu biti podignuti na nivo duha. Ali sami po sebi oni su slabi i nejasni napori duha i *duhu* ne pripadaju. To dakako ne znači da su bez smisla i svrhe za onu parcijalnu strukturu u kojoj su nastali i čiji su izraz. Suprotno. Ali unutar njihove vlastite totalne strukture (unutar književnosti, unutar duha) oni su periferija i *zato* ostaje trajnim ono pitanje koje je mladi Barac tako jasno osjećao, ali koje je upravo zbog njegove težine kasnije eskivirao: čemu studirati nešto što je simulacija duha, a ne duh sam? Nojevski stav obično vodi megalomaniji i aroganciji, lako je uvidjeti da je rođen iz situacije drugorazrednosti koju pod svaku cijenu nastoji zaboraviti. Bilo bi neumjesno kad bismo mislili da tek mi otkrivamo tu situaciju: *svi* su je naši intelektualci *uvijek* znali. I onda kad su je ogorčeno odbijali. Odgovori i rješenja bili su različiti. Najdublja su rješenja potekla od ljudi koji su tu kontradikciju najdublje osjećali. Najznačajnije je upravo ono Krležino. Tu međutim

nema definitivnog rješenja, svakome tko živi tu kontradikciju predstoji traganje za vlastitim rješenjima; onome tko ju je odbacio kao nepostojeću, onome koji je ne želi vidjeti nedostaje dimenzija bez koje se ne može znati kad se govori o glavnom, a kada o sporednom. U ovom konkretnom slučaju to znači: bavljenje teoretskom odnosom sukoba na književnoj ljevici ima smisla samo onda ako imamo znanja i snage da ga dignemo na nivo prave teoretske kontroverze koja je u samoj diskusiji sadržana tek rudimentarno i nerazvijeno. To je jedino ispravan metodološki stav. On nikako sam po sebi ne garantira i uspjeh. Ali jedino on omogućuje misli da se iscrpi i na apstraktnom nivou refleksije. S druge strane ne samo da on ne priječi, već potiče misao da predmet zahvati i sagleda u njegovoj posebnosti. Tek strukturirana ta će posebnost prestati da bude anegdota i beskonačni niz. Osmišljena u temeljnoj strukturi, posebnost gubi karakter izoliranosti i senzacionalnosti a dobiva pravo osvjetljenje: dimenziju istine.

Time smo automatski stigli *do drugog pitanja*: čemu nas taj formalni identitet vodi? Upućuje li nas prema nečemu ta uporna afirmativnost, to isticanje i ponovno isticanje nečega što je već toliko puta ponovljeno, to nametanje, to nadmetanje, to naguravanje, to stilsko »ukrašavanje« već rečenoga, to prepričavanje, to poučavanje, te »kobase« bez kraja i konca? Krije li se iza svega toga neka tajna koju mi — zaglušeni bukom — ne vidimo? Ili upravo jednoličnost karaktera tih upornih afirmacija nešto značajno otkriva? Jedno je izvjesno: svi ti sudionici diskusije žele pod svaku cijenu imati pravo — otuda njihovo odsustvo umora. Nitko od njih neće popustiti ni za stopu. Moglo bi se reći: pa vodila se bitka, tu ne može biti kompromisa. Ali ta je bitka čudesno statična, ona nas navodi na pomisao da je svaki sudionik uvjeren da bi gubitak jednog detalja značio rušenje svega. Tako *naslućujemo* antropološki ekvivalent onog formalnog identiteta koji nam se odmah nametnuo. Na antropološkom planu toj je retorici homologna samo jedna struktura: apsolut. Vječita vrijednost i nepomičnost. Ispunjenost i opravdanost. Bitak. Sveobuhvatna sinteza bez ijedne pukotine. Zatvoreno nebo. Istina. Atmosfera borbe sigurno je pogodovala vjernosti izabranom apsolutu. Ali to je samo sporedan faktor. Očito je da su se svi — svaki na svoj način — pitali o smrti i vlastitoj ništavnosti: o svom nepostojanju. Svaki je na svoj način došao do svoje

Pobjede. Izabrani entitet (u kojem se sav apsurd čovjeka ukida) bio je jedini kompas na ljudskoj plovidbi. Ispustiti ga iz ruke bilo je adekvatno smrti. Ostati mu vjeran značilo je živjeti i poslije fizičkog uništenja. Upravo: tek njime počinje život; sve ono prije njega nije drugo do puka kontingencija, gomila nepovezanog micanja bez pravca i cilja. Ako čovjek ljepotama nadvladava smrt i ako jedino u njima ostavlja trag o sebi u ljudskoj vječnosti — onda je krajnji smisao čovjeka stvaranje ljepota, vjernost ljepotama. Ako je slobodni izraz ljudskog individualiteta ona prava čovječnost i ono vrhunsko oslobođenje od lažnog morala otuđenosti — onda je autentičan čovjek tek onaj koji živi tu eksploziju slobode. Ako je revolucija jedina vrijednost i jedini spas — onda joj se treba pokoriti čak u onom času kad vas ona osuđuje i odbacuje: treba joj pomoći u odbacivanju! Stvar ipak nije tako jednostavna kako smo je sada prikazali i entitet nije tako »čist«. Njihova je žeđ za apsolutom čista, ali njihova Rješenja više ne pripadaju momentu neposrednosti u kojima se kontradikcije još nisu iskazale. Apsolut je ovdje sinteza kojoj stalno prijeti opasnost raspadanja na svoje sastavne elemente: teza želi progutati antitezu, antiteza tezu: umjetnost revoluciju, revolucija umjetnost. Ali zašto oni tako uporno inzistiraju *upravo na sintezi*, a ne prepuste se bezbrižno njenim elementima?

Skinuvši boga s neba, moderni ga je čovjek stavio u sebe. U svoje stvaralaštvo (projekt). Ali »igra« se ponavlja. Sada međutim više nikakva naivnost nije moguća. Ljudsko se stvaralaštvo osamostaljuje i postaje objekt koji sebi podređuje svog vlastitog stvaraoca. On to zna (on je stvorio to nebo) i *ne želi* da zna (bez tog neba otkriva sebe kao slobodu); to je jedna od njegovih *fundamentalnih struktura*: »zla vjera«, »svjesno« samoobmanjivanje. Umjesto jednog entiteta u kojem je boravio do svoje »modernosti« kao u nekom intrauterinskom stanju, čovjek se našao »otkinut«: između tih bogova koje je stvorio trebalo je izabrati, odnosno pokušati ih svesti na jednu osnovu. On je stavljen pred dilemu: ili prihvatiti svoju slobodu (sagledati sebe kao subjekt koji stvara projekt) ili prihvatiti svoju »ulogu« (sagledati sebe kao objekt projekta o kojem se ne pita). Budući da se ne može ostvariti u realnosti kao apsolut a ni izdržati tjeskobu slobode (bitak za sebe) — čovjek prihvaća svoju »ulogu« (svoju vrijednost) i diže je na nivo totalne trans-

7 cendencije, tj. mistificira samoga sebe: živi kao da je našao apsolut. Na dnu bilo kojeg oblika totalne transcendencije nalazi se čisti negativitet: čovjek totalno odbacuje svoju situaciju da bi mogao totalno živjeti sebe izmijenjenoga.

7 Od sredine prošlog stoljeća dva su oblika totalne transcendencije dominantno opsjedala intelektualca: *umjetnost i revolucija*. U oba je uključen i apstraktni moment transcendencije: transcendencija kao takva, mijenjanje u svom čistom vidu. I jedna i druga transcendencija — i umjetnost i revolucija — mogu postojati (da se izrazimo Lukásevím izrazom) u bilo kojem od svoja tri modusa: modus apstraktnog subjektiviteta, autarihije subjektiviteta i pokušaja sinteze subjektiviteta i objektiviteta. Međutim, bez obzira na oblik i modus totalne transcendencije, ona *uvijek* znači potpuno predavanje čovjeka svom idealu: taj je san apsolutan. San koji je ludilo: ludilo koje je »situacija« čovjeka. Ako se oslobodi tog »ludila«, on će se naći u slobodi: tj. u izboru. Na svojoj početnoj točki. Taj je mogući povrat sebi ogoljelom, sebi apsurdnom prisutan u svakom »ludilu« kao permanentna svijest: čovjek *zna* da nije ostvariv kao apsolut; i kada mu se čini da je dohvatio kompletnu ispunjenost, postoji jedna pukotina, jedna praznina, jedan otvor kroz koji se sva ta punoća može isprazniti i on će ponovo biti ono što jest — čista sloboda. To je najdublji — egzistencijalni — razlog njegove privrženosti i odanosti umjetnosti i revoluciji shvaćenima kao apsolut.

7 Baudelaire i Flaubert su u ishodištu pokušaja *modernog* čovjeka da se spasi *umjetnošću*. Linija koja ide od Baudelairea preko Rimbauda i Mallarméa na Prousta, Sartrea (etapa »Mučnine«) i Malrauxa nije homogenog karaktera, ali je odlučna i jasna u osnovnom stavu: tek je umjetnost onaj oblik u kojem je čovjek ukinut kao otuđenje i egzistencija (kao kontingentno biće) i u kojem se može ostvariti kao vanvremensko biće, kao autentično življenje, kao apsolutni trenutak: živjeti »umjetnički« znači negirati ovaj život, izmijeniti ga i živjeti onaj pravi, skriveni, ali ne manje realan život. To drugim riječima znači da je spas moguć i unutar otuđenja i unutar egzistencije: treba ih nadvladati specifičnim postavljanjem prema njima. Ali to postavljanje — koje drugim riječima zovemo umjetnost — jeste *privilegij elite*, a po svojoj strukturi *trebalo bi biti univerzalna datost*. Iz te se kontradikcije rađa dalje kretanje: potreba vezanja za takvu praksu

koja će ukinuti aristokratizam i pretvoriti virtuelnu univerzalnost umjetnosti u postojeću. Apsolut se dakle pokazuje nedostatnim: da bi očuvao svoju autonomiju i svoj smisao, on mora ili da se sintetizira s principom koji će njegov princip učiniti univerzalnim, ili da se spozna kao apsolut bez opravdanja, ukinuti apsolut. U svom je razvoju umjetnost prvu soluciju živjela najpotpunije u Bretonovu pokušaju sinteze Rimbauda i Marksa, a drugu soluciju najkonzekventnije je spoznao Sartre inkarnirajući u svom djelu i životu njene bitne antinomije.

Hegel i Marks su u ishodištu one linije u kojoj se *historija* otkriva kao spas: ona će dovesti čovjeka do sebe. Historija se u Marksovom konceptu pretvara u revolucionarnu misiju proletarijata koji će, ukidajući sebe, ukinuti klasno otuđenje čovjeka, a to za Marksa znači: ostvariti čovjeka. Čovjek može naći smisao u svom nečovječnom trajanju jedino ako *radi* na uništenju nečovječnosti, na ostvarenju »carstva slobode«. Revolucija je prema tome onaj oblik života koji se modernom čovjeku otkriva kao oblik u kojem se *već sada* može potvrditi kao potpun čovjek: kao čovjek koji je prestao biti otuđenje i egzistencija jer se definirao: on *je* revolucija. Revolucija tako za njega postaje entitet iznad čovjeka, nju čovjek prihvaća kao svoju totalnu transcendenciju, njoj se predaje kao *svom apsolutu*, a ne kao jednom od onih zadataka koje je spoznao kao svoje sadašnje zadatke, ali koji nikako ne znače ukidanje egzistencije (bitka za sebe) i dovođenje čovjeka do stanja u kojem će on biti *causa sui*. Umjesto relativnog značenja čovjek revoluciji daje apsolutno značenje. To je prvi moment ili moment imanencije. Taj se entitet — revolucija — međutim iskazuje kao isprekidano i kontroverzno kretanje, kao serija parcijalnih akcija koje su često apsurdne. Tu leži kamen spoticanja za čovjeka koji je revoluciju prihvatio kao apsolut: kako sve te parcijalnosti i kontroverze dovesti u čvrsti sklad u kojem se one pokazuju kao *nužne* za revoluciju, tj. u kojima se sama revolucija ogleda i izražava; kako — dakle — uvijek ostvariti skladno jedinstvo općeg, posebnog i pojedinačnog? U tom se času svaka misao može *vratiti sebi*: potvrditi se kao misao koja luta i lutajući stvara sinteze; to je moment vraćanja čovjeka k sebi kao slobodi, kao dijalektici. Ali ona u tom času može težiti i *odvratanju od sebe*: predati se sistemu u kojem je uvijek sve objašnjeno; to je moment otuđenja čovjeka u objekt koji, naravno (bez obzira na svoju

prirodu institucionaliziranog entiteta), jest i moment ljudske prakse. Revolucija na taj način pokazuje čovjeku njegove fundamentalne i antinomične strukture: slobodu i apsolut. Ako je čovjek prihvatio revoluciju kao Spas, a ne kao zadatak unutar svoje slobode (unutar apsurd), onda mu se linija dogmatskog marksizma pokazuje prirodnom. On tu liniju prihvaća ne toliko zbog njene prakse (ona je uvijek i dijalektika) koliko zbog njene institucionalizirane, zatvorene naravi. Partija — u tom stavu — postaje apsolutni entitet a njen marksizam specifična teologija. *Takva* revolucija svodi *totalitet* čovjeka i života na *sebe*. Ono što je pak nesvodivo odbačeno je kao nepostojeće ili kao revoluciji neprijateljsko. Kako je historija kretanje, *takva* je revolucija neminovno i pragmatična i totalitarna. Želeći svesti *sve* na sebe, ona uviđa da joj totalitet čovjeka *ipak* izmiče; *ona nije* ono što *jest*: apsolut! Iz te kontradikcije moguća su dva rješenja, dvije sinteze:

— ili ići u čisti identitet i svu kulturu svesti na vlastitu momentalnu teološku pragmatiku: hermetizirani apsolut; u tom je čistom identitetu čovjek totalno osiromašen, pretvoren u objekt;

— ili pokušati spojiti totalitet čovjeka (kulturu-umjetnost) s političkim imperativima revolucije u jednoj sintezi koja će uvijek ostati otvorena i u kojoj će marksizam imati ulogu crvene niti, a ne ulogu stražara: to je ukinuti apsolut, čovjek vraćen sebi.

Staljinov pokušaj najeklatantniji je primjer prve sinteze, pokušaji Rose Luxemburg, talijanskih i jugoslavenskih komunista i neki drugi pokušaji unutar suvremenog širokog socijalističkog pokreta primjer su (barem u principu i parcijalno) druge sinteze.

Ova nas je analiza dovela do bitnog zaključka: *ni umjetnost ni revolucija* — kao dva apsoluta koji prožimaju svijest modernog čovjeka — *ne iskazuju se kao entiteti sebi samima dostatni. Njihove ih unutarne kontradikcije nagrizaju, upućuju jedno na drugo, naznačuju da je izlaz upravo u NJIHOVOJ SINTEZI, koja može biti ili nova forma apsoluta ili ukidanje apsoluta tj. ukidanje sinteze kao Spasa i Rješenja, vraćanje čovjeka njegovoj tjeskobnoj slobodi.*

Stoga je sinteza umjetnosti i revolucije NOV APSOLUTNI ENTITET kojem će moderni čovjek (revolucionarni intelektualac, dakle, također) težiti: to je nova forma TOTALNE transcendencije koja mu pomaže da se os-

lobodi svoje slobode, tj. koja mu omogućuje da sebe i dalje mistificira. Taj je novi apsolut približio čovjeka njemu samome: kad se ta sinteza raspadne kao apsolut, ona će ostati kao traženje, kao htijenje, kao nastojanje. Tim časom čovjek biva vraćen sebi. Tim časom u njemu je učvršćena želja da živi svoju slobodu čineći ono što mora činiti da bi ukinuo svoje klasno otuđenje. Ta je forma apsolutna kao nekada posljednja prepreka modernom čovjeku i intelektualcu da siđe u *provaliju*: u provaliju gdje je sve u njegovim rukama, pa i njegova »ludila«, on je gospodar, spasa nema.

Ova nam analiza sada u potpunosti objašnjava zašto je *fundamentalna struktura* u kojoj se odvija sukob na književnoj ljevici upravo *ogorčeni pokušaj sinteze* tih dvaju entiteta: umjetnosti i revolucije. Nijedan od sudionika sukoba ne smatra da umjetnost sama po sebi dostaje za spas čovjeka: sve estetske koncepcije na ovaj ili onaj način uključuju revoluciju; koncept čistog estetizma koji ne pita o revolucionarnom smislu ljepote nezamisliv je u ovoj diskusiji; baudelaireovska ljepota kao autarhija subjektiviteta dobiva ovdje zauvijek svoju dopunu u revolucionarnoj volji za stvaranje takvih ljepota koje će biti Akcija. S druge strane, nijedan od sudionika ne promatra revoluciju odvojeno od totaliteta čovjeka: to nije subverzija, već kompletna promjena čovjekova bića u kojoj kultura ima presudnu ulogu; revolucija upravo želi vratiti čovjeka kulturi i već se u samom procesu revolucionarnog preobražavanja kultura mora osjetiti kao faktor preobražaja; nijedan od njih nije ikonoklast, svi se pitaju kakva treba biti funkcija umjetnosti u revoluciji i funkcija revolucije u umjetnosti. TO JE BITNO.

»Sve su umjetnosti bile tendenciozne. Heleni su propovijedali svoj stopostotni zatvoreni helenski pogled na svijet. Gotika bijaše klerikalna propaganda u interesu crkve i klera. Neandertalsko vrijeme bilo je vrijeme kulta lova i idola u umjetnosti. Isto tako i umjetnost u primitivnih naroda. Menzel slikaše prusijanizam, Defregger malograđanske anegdote, Toulouse-Lautrec građansku erotiku. Gauguin je bio umoran od civilizacije te propovijedaše rezignaciju spram Evrope. Holderov heroizam i prezir Kokoschke, posljednjeg sublimnog građanina, sve je to puno tendencije. Tendencija je, dakle, u umjetnosti tipična i ona nikako ne može da škodi stvaralaštvu. Grünwald je velik propagandist kršćanstva, pak

mu nitko nije prigovorio, da nije dobar slikar. Kad ljudi principijelno odbacuju neku umjetninu zbog njene tendencije, oni se ne određuju kritički spram dotične umjetnine, nego spram te tendencije, što je ta umjetnina propovijeda.

Danas postoji nedvoumna borba klasa, i kada je umjetnik spram nje indiferentan, kada je stao na takozvano neutralno stanovište, on ustvari nije neutralan, nego je na strani jačega. Smisao, bit i povijest umjetnosti govori zato, da je umjetnost u neprekidnoj i organskoj vezi (po svome dubokome smislu i po svojoj biti), u neprekidnom kontaktu sa smislom i poviješću društvenih odnosa. Samo duh, koji se je podredio smjeru svog vlastitog vremena, koji je spoznao smisao i pravac toga vremena, samo takav duh može dati u umjetnosti nešto organsko. Čovječanstvo unatrag stotinu godina osvaja sredstva produkcije, i u toj borbi strojeva i produkcionih sredstava ni umjetniku ne preostaje ništa drugo nego da se podredi diktatu i da stane na frontu. Jer, hoće li to umjetnik ili ne, on se nalazi na fronti ili etapi jedne fronte. Preostaje reklamni konstruktivizam u službi industrije i novca ili kritika i satira vremena i propaganda ideje za reorganizaciju društva na novim principima.« (Miroslav Krleža: »O njemačkom slikaru Georgeru Groszu« — »Književna republika«, br. 2, 1927)

»Prava tendencija uvijek je ona koju stvaralac nosi u sebi kao svoj živi sastavni dio. Ona čak može biti i nesvjesna, kao najintimniji nagoni ili osjećanja. Umjetnik je, otkad postoje klasne razlike, nosio u sebi tendenciju svoje klase, u manje-više čistom obliku, s manje-više svijesnosti ili je pak izražavao tendenciju onog vladajućeg reda, koji ga je favorizirao i hranio, za koji je bio vezan najraznijim materijalnim ili duševnim interesima. Vladajući redovi su uvijek nastojali da potčine duhovno stvaranje svojim interesima, zarobljavajući tako mase, kao što je čitava ideološka nadgradnja privrednog sistema, u obliku religije, prava, umjetnosti itd., sublimacija tog sistema i odnosa svojine u njemu. (...) Socijalna literatura je u pravom i dobrom smislu tendenciozna onda, kada njeni stvaratelji u svojoj ličnosti kao u žarištu koncentrišu žive tendencije mlade klase i nađu za njih prirodni, adekvatni i najuvjerljiviji izraz, organski stopljen sa sadržajem. Jer forma i sadržaj nisu dvije odvojene stvari. Ako je tendencija samo prilijepljena za formu, ona ne kvari samo formu, nego kvari i sebe, jer je vještačka,

neuvjerljiva i neefikasna. Forma je sama po sebi prazna i postoji samo u školskim retorikama. Sadržaj je bez forme nijem.« (Jovan Popović: »O socijalnoj literaturi« — »Kultura«, br. 4, 1933, str. 266—267)

Čovjek bi rekao da Jovan Popović prepisuje ili (loše) parafrazira Krležu, i to upravo u broju s »Quo vadis«. Ne vrijedi A. B. C.-ovo-Đilasovo-Kardeljevo objašnjenje o Krležinu skretanju udesno nakon diktature. Krleža tu borbu za sintezu umjetnosti i revolucije nije nikada napustio: Referat i govor na Plenumu Saveza književnika Jugoslavije 1954. Scena na kojoj se sukob na književnoj ljevici odvija jeste zatvorena scena sinteze dvaju entiteta koji su se pokazali kao neodrživi jedan bez drugoga. K toj su sintezi sudionici ove dvadeset petogodišnje raspredolazili na različite načine: Ristić kroz poeziju, Đilas kroz revoluciju, Krleža kroz totalnu negaciju svoje kulture. Nijedan se od njih, dakle, ne zadovoljava jednim od tih entiteta i nijedan od njih ne bi bio smiren u jednom eventualno izabranom entitetu. Rekao sam da je njihova sudbina ŽEĐ ZA SPASOM (to je teza od koje polazim), ali oni već znaju da ni umjetnost ni revolucija sami po sebi nisu apsolut: tek njihova sinteza može biti spas. TO ĆE POSTATI NJIHOVA OPSESIJA JER ŽIVE U ZNAKU SKLADNOG ČOVJEKA. Upravo zato ni jedan od njih nije postavio mogućnost nemogućnosti sinteze umjetnosti i revolucije. Ta je misao od njih beskonačno daleko, i to zato što je od njih beskonačno daleko misao o razbijenom čovjeku: misao o čovjeku kojem svijet izmiče upravo zato jer on sam sebi izmiče. Misao o čovjeku kao egzistenciji. Misao o nepremostivom dualitetu između kulture i razvlaštenog, barem za ono vrijeme dok traje revolucija, a to gotovo znači unedogled, do granica utopije. Misao o jazu (društvenom i egzistencijalnom) između kreativnog života i mehaničkog trajanja. Misao o ovoj civilizaciji u kojoj kultura i revolucija možda nikako nisu spojive. Zato oni tu civilizaciju i ne dovode u pitanje, oni je žele ukinuti u Hegelovom smislu, uključujući je u revoluciju. Tek je suvremeni studentski pokret postavio pitanje o potpunom smislu dosadašnje kulture.

Po liniji svog intenzivnog i strasnog osjećanja apsurdna Krleža je doživljavao sudar tih dvaju entiteta pitajući se nisu li oni ipak nespojivi. Ali u ovoj dvadeset petogodišnjoj diskusiji mi to njegovo pitanje samo nejasno osjećamo kroz neke tek tu i tamo (kao slučajno) nabačene mis-



li ili u nekim namjernim (ili nenamjernim?) nedorečenoštim. Krleža je u »Zastavama« pokazao koliko je duboko osjećao sudar umjetnosti i revolucije, antinomije njihove sinteze: Kamilo Emerički ukazuje mi se kao romaneskna realizacija tog pitanja. Marko Ristić je u »Snu i istini Don Kihota« naslutio mogućnost isključivanja tih entiteta i zastao na rubu te tragike. Uzevši u cjelini, *ostajemo u okviru jedne apriorne teze*, koja glasi: moguća je skladna i kompletna sinteza umjetnosti i revolucije. To znači: moguć je spas; moguće je totalitet čovjeka pomiriti s revolucijom. To je opća podloga sukoba i nijedan od sudionika ne dovodi u pitanje tlo kojim svi hodaju. Nijedan se od njih nije usudio reći: revoluciji nije potrebna umjetnost, ona treba da je baci preko palube; umjetnost ne treba da se pita o revoluciji, ona treba da se riješi tog fantoma da bi se mogla slobodno razvijati. Apsolutno harmonična sinteza umjetnosti i revolucije, dakle, apriorna je kategorija koja determinira sve ostale postavke i sva događanja. Zato je zovemo fundamentalnom strukturom ovog sukoba. Zato izvan tog sukoba i ostaje i fundamentalno pitanje: je li apsolutno harmonična sinteza umjetnosti i revolucije uopće moguća; to jest: nije li ovo apriorno polazište upravo ona struktura koja sprečava da se pronađe sinteza-pokušaj a čovjek vrati svom biću-neskladu?

Ovo je apriorno polazište i u tradiciji naše literature.

Ne želim time reći da se sudionici sukoba na književnoj ljevici naslanjaju na tu tradiciju. Ali oni izrastaju iz situacije jedne književnosti koja se u svom razvoju nikada nije postavljala kao istraživačka, heuristička i eksperimentalna. Ako je i bilo zahtjeva za apsolutnom autonomijom književnosti, onda su taj zahtjev pratile i teoretski plitke eksplikacije i mizerni praktični rezultati (Livadić). Ako je i bilo teza o nekorisnosti književnosti za akciju, onda se više radilo o odbacivanju naše, *ovakve*, književnosti, negoli književnosti uopće (rano pravaštvo, Starčević). U svom globalu naša je književnost uvijek težila sintezi književnosti i akcije. Tri su bitne etape do pojave Krleže i Cesarca, tj. do *sintheze* umjetnosti i revolucije. Svaka od tih etapa traje kao *stav* kroz historiju i onda kad je kao dominantna etapa već nadiđena: strukture se uvijek ponovno mogu historizirati i u historiji naći svoju vertikalnu. *Prva etapa* je Gajev politički pragmatizam, koji sintezu dovodi do one opasne granice na kojoj ona prestaje biti sinteza i postaje jedna od teza. Vraz će nastojati prevladati tu opasnost i njegov pokušaj vodi direktno *drugoj etapi*:

Šenoinu didaktičkom ideologizmu. Šenoa je nastojao ostvariti skladnu sintezu sjedinjujući tri entiteta: književnost, naciju i katoličku moraluku. To je najznačajniji pokušaj hrvatske malograđanske svijesti da stvori apsolut kojem bi se mogla predati čiste savjesti. Studij je Šenoe zato od prvorazredne važnosti za cjelokupnu hrvatsku književnost i hrvatsku idejnu sferu uopće: sve se daljnje strukture hrvatske književnosti određuju prema Šenoi kao prema jednoj čistoći (strukтури-tipu) koju ili prihvaćaju varirajući je ili je negiraju. Varijante te sinteze su pravaška sinteza književnosti i nacija (Kovačić), katolička sinteza književnosti i crkve (Kerubin Segvić), modernistička sinteza Evrope i Hrvatske, modernog i narodnog (Nehajev). Sve se te varijante uvijek vraćaju Šenoi kao svom izvoru: njihova su rješenja adekvatna Šenoinim rješenjima. *Treća etapa* jest etapa unošenja pukotina u Šenoinu sintezu i njene varijante: ta etapa ne donosi doduše nešto apsolutno novo, ali sinteza književnosti i nacije nije više tako smireno skladna: Kranjčević, Matoš. Posve je postrani Janko Polić Kamov, najizrazitiji, a možda i jedini primjer stava čistog negativiteta. Komparativna analiza tih etapa i sinteze umjetnosti i revolucije otkrila bi brojne sličnosti i brojne sheme koje se uvijek ponavljaju. To je sasvim razumljivo jer u dnu svih tih sinteza leži osnovna antropološka kontroverza: nastojanje slobode da sebe ukine u apsolutu.

Vidimo dakle: razvoj umjetnosti, historijska praksa, a i situacija naše književnosti »orijentalni suk« sve sudionike ove diskusije k jednoj apriorističkoj sintezi koja ne dolazi u pitanje.

Pa odakle onda sukob?

Zar to nije bio sukob u kojem se radilo o obrani slobode umjetnosti i slobode misli protiv prakticističkog utilitarizma, protiv političke pragmatike? Zar to nije bio sukob u kojem se nastojalo obraniti pravo umjetnosti da sačuva svoju autonomiju? Zar to nije bio sukob umjetnosti i revolucije? Zar to nije bio otpor agresivnosti i totalitarizmu revolucionarne partije?

Nije. Ili točnije: nije bio *samo to*. *Nije se radilo samo o obrani umjetnosti, slobode misli, kulture, već se radilo i o obrani od revolucije*. To je mnogo dublji sukob nego što se to dosada tumačilo. Svesti sukob na strukturu sukoba umjetnosti i revolucije znači zaboraviti da je *svim sudionicima sukoba revolucija isto toliko važna koliko i umjetnost*. Protivnicima u ovom sukobu bilo je jasno da

se radi o revoluciji *i onda* kad su govorili o najapstraktnijim problemima umjetnosti. Jer, govoreći o umjetnosti, oni automatski govore o revoluciji: sinteza od koje polaze implicira takvo postavljanje. Kad netko od njih pledira za određeni tip odnosa prema umjetnosti, tada on pledira za određeni tip revolucije. Tome nas evo dovodi naš stav o sintezi umjetnosti i revolucije kao fundamentalnoj strukturi sukoba. Da, tu se radilo o dvjema koncepcijama umjetnosti, ali to znači o dvjema koncepcijama sinteze, dakle i o dvjema koncepcijama revolucije. TO JE BITNO, A UPRAVO SE TO DOSADA NIJE HTJELO VIDJETI.

»Pečatovci« su uporno isticali kako ne žele da se estetski problemi prenose na plan politike, ali to je bila jedina *taktika* koja im je u danom trenutku ostala. Oni nisu bili tako glupi pa da ne vide da je njihova obrana umjetnosti istovremeno i obrana jednog tipa revolucije koji kao da je bio pokopan u procesima. Čitali su »Historiju SKP(b)-a« i znali su za rizik koji preuzimaju. Možda nisu bili svjesni snage i dubine novog tipa partije i revolucije s kojim su se sudarili. S druge strane, ni Đilas ni Kardelj nisu griješili kad su tvrdili da se ovdje ne radi ni o kakvim usko estetskim problemima, već o jednoj drugačijoj viziji revolucionarnog kretanja, o viziji koja je — po njihovu mišljenju — morala biti zbrisana da bi druga vizija živjela. Oni također nipošto nisu bili glupi kad su isticali da se radi o prikrivenoj reviziji koja se ne usuđuje otvoreno govoriti. Ali oni su sebe uzimali kao historiju, a ne kao analitičare historije, i zato nisu mogli shvatiti zašto nije bilo druge mogućnosti osim tog takozvanog prikrivenog revizionizma. Revolucija (Partija) u tim se godinama sretala s nizom estetika koje su joj bile strane ili joj bar nisu bile bliske, ali je ona prema njima bila blaža: tražila je stanovito antifašističko okupljanje i na tom planu. Prema *ovim* protivnicima ona je morala biti ekskluzivna: *ovi* nisu govorili samo o umjetnosti, tj.: kad su govorili o umjetnosti, kulturi, mišljenju, govorili su o revoluciji. A taj je govor odudarao od njena tipa govora. To su dva diskursa koji se međusobno opovrgavaju. *Kad netko piše ovako:*

»Teško da je tko od tih mislilaca sam čitao Macha, pa nije mogao opaziti da ga ni sam »filozof« Ognjen Prica nije čitao; nitko dakle nije mogao znati da *ja nisam mahista*, a zašto da u to sumnja, kad to Ognjen Prica i svi njegovi doglavnici tvrde? A

osim toga: Prica se je pozvao na politički autoritet velikog autora knjige: »Materijalizam i empiriokriticizam, kritičke bilješke o jednoj reakcionarnoj filozofiji«, te ustvrdio da sam ja slijepi pristaša neopozitivista, a ti su samo varijanta mahizma protivu koga je ta knjiga bila (u glavnom) i uperena. Kome da publika vjeruje? Ima li smisla sumnjati u Pricine izjave i nastojati prostudirati jednu bolest kao što je mahizam, koja je toliko zarazna, te su je nesretni teolozi i bogotražitelji Pećinac i Ravnikar preko neopozitivizma prenijeli ovamo k nama kao nosioci bacila šireći tu kugu tako dugo, dok ih Ognjen Prica, kao jedini ispravni tumač velikog autora nije otkrio kao kužne. Bolje je za osrednjeg mislioca i simpatizera od kakvih je sastavljena naša filozofska publika da se ne pača u tu zamršenu stvar, jer bi mogao da se i sam okuži obranom tih nesretnih gubavaca, tj. moglo bi se za njega posumnjati da je i on reakcionar koji vjeruje u Boga. Što je ono što se pod pojmom mahizma osudilo u pomenutoj knjizi, to nije važno, sigurno je da riječ označuje nešto opasno, nije vrijeme da se pita i istražuje ono što tvrdi po svojim ispadima u Izrazu proslavljeni kontrolor dijalektičkog pasoša Ognjen Prica.« (Zvonimir Richtmann: »Savremena naučna misao nije idealistička« — »Pečat«, br. 13—15, 1940, str. 129—130),

a kad mu se zatim odgovara ovako:

»... poslije skidanja maske (Richtmann je) bljesnuo pred svijetom kao očajni revizionist dijalektičkog materijalizma i kao polemičar bez najelegantnijeg morala i poštenja... (jer) Zv. Richtman pretvara čisto i prosto dijalektiku u tipično subjektivnu »naučnu« metodu ne za održavanje objektivnih stvari i odnosa, nego za njihovo »konstruiranje« na sve moguće subjektivne načine, to jest ne za objektivno-naučno spoznavanje objektivno-realne stvarnosti nego za stvaranje svih mogućih čisto subjektivnih »izmišljotina«...« (Todor Pavlov: »Zvonimir Richtman skida masku« — »Književne sveske«, 1/1940, str. 215 i 223),

da bi se na kraju zasladiło ovako:

»Kroz čitavo to vrijeme od 1929. godine, Krlježa se svega jednom, za potvrdu svoga estetskoga stava (1936) pozvao na jednog čovjeka iz te zemlje... *Bu-*

harina, pa je to *ponovno odštampao 1939*, a da ne doda ni jedne jedine riječi o bijednom završetku Buharinovom i o Buharinovim shvatanjima, koja tako mirišu na pečatovsko »ispravljanje« marksističke filozofije i estetike. Polako se oko Krleže kupio i sabirao sav ideološki i politički izgubljeni, propali, revizionistički i dešperatni bagaž, koji je u teškoj i zaoštrenoj situaciji našao i svoj organizacioni oblik u »Pečatu« i pečatovskoj reviziji.« (N. Nikolić — Milovan Đilas: »Od nerazumijevanja do revizionizma« — »Književne sveske«, br. 1/1940, str. 186),

onda je jasno da se tu ne radi ni o umjetnosti, ni o slobodnom mišljenju, ni o političkoj taktici, ni o ličnim povredama, ni o nekontroliranoj žestini, već o dvije kontrarne vizije historije i revolucije, o dva oprečna tumačenja uloge čovjeka u historiji, o dva kontroverzna shvaćanja smisla ljudske egzistencije. To su diskursi koji se negiraju. Da bi se to shvatilo, nije ni potrebno analizirati sadržaj diskursa, dovoljno ih je uzeti s izražajne strane. Oni se kao izrazi potiru, a kao sadržaji isključuju. Ako netko ističe — poput Krleže — da je istina jedini ideal svih disciplina, pa tako i književnosti i dijalektike, a netko tvrdi — poput Kardeja — da je skepsa uvijek otrovna, onda su to dva stava koja se ne mogu »uskладiti«.

Time otkrivamo drugu osnovnu strukturu koja će se zatim »historizirati« u četiri faze. Tu strukturu definiramo kao sukob dviju koncepcija SINTEZE umjetnosti i revolucije: sukob koncepcije umjetnosti implicite je sukob koncepcije revolucije, i obratno; jedna koncepcija umjetnosti povlačila je za sobom svoju koncepciju revolucije, i obratno. Struktura je dakle: sudar dvije kompletne vizije historije i čovjeka uopće. Na podlozi jedne te iste fundamentalne strukture sudaraju se dva oprečna gledanja na tu strukturu, a to znači da je to sudar dviju apsolutnih sinteza, od kojih jedna — kako bi rekao Hegel — mora težiti smrti druge. Te sinteze nisu neke apstraktne kategorije, već povijesne mogućnosti i realnosti: praksa. Pobjeda jedne sinteze nad drugom označuje pobjedu jedne prakse nad drugom. Ono, dakle, što definiramo kao dvije koncepcije jesu dvije tendencije prakse, a sukob tih tendencija još uvijek traje. Pokazati sudar i dijalektiku tih koncepcija znači ispitati i ocijeniti praksu koja je u ovih dvadeset i pet godina jasno pokazala kuda vodi jedina, a kuda druga koncepcija.

Govorimo, dakle, o dva gledanja na fundamentalnu strukturu, o dvije međusobno isključive VIZIJE sinteze umjetnosti i revolucije. Prije nego što pokažemo etape preko kojih se realiziralo to njihovo međusobno isključivanje, mi moramo definirati njihovu bit.

Prvu bismo koncepciju mogli nazvati koncepcijom poništenja slobode u izabranom ili stvorenom objektu (vrijednosti). Ta koncepcija svodi i revoluciju i umjetnost na sredstvo ostvarenja čovjeka. Ona institucionalizira i umjetnost i revoluciju, ima povjerenja samo u gotove i čvrste okvire. Individuum je sveden na nulu, teoretska se misao iscrpljuje u shematskim formulama za koje je važno da budu što jednostavnije prikazane i povezane: njih treba prihvatiti kao postulate jer osiguravaju jedinstvo misli i akcije. Teoretskoj piramidi formula odgovara organizaciona piramida kojoj se na vrhu također nalaze neprikosnoveni postulati. U toj su koncepciji umjetničko stvaralaštvo i revolucionarni preobražaj promatrani isključivo iz sistema dogmi i neposredne pragmatike. Umjetnost postaje traženje u poznatom, to znači: ukida svoju vlastitu bit. Dodijeljene su joj granice koje se mogu izmijeniti, ali tada ih neće ona mijenjati, već će joj one ponovo biti naznačene. Revolucionarna spontanost ukinuta je sistemom dopuštenog i nedopuštenog: nad svime bdije sveopći razum koji dekretira što je kritika, a što kritizerstvo, što je sumnja, a što umjesno pitanje, itd. Da bi se umjetnost i revolucija ostvarile kao cilj (tj. da bi se stvorilo ono stanje u kojem će i revolucija i umjetnost postati čista sloboda, slobodno beskrajno mijenjanje), ova ih koncepcija »trenutačno« ukida kao slobodu i pretvara u svoje službe: time ih odgađa unedogled.

Drugom bismo koncepciju mogli definirati kao kreativni pokušaj održavanja jedne sinteze u kojoj se sloboda IPAK otuđuje u bitku. To, dakle, još nije vrijeme čovjeka, već je još uvijek vrijeme apsoluta. Ali je kreativnost unutar izabranog apsoluta potpuna, a to znači da mjestimično i sam apsolut biva doveden u pitanje. Ipak, to se događa vrlo rijetko, više izvan te diskusije nego unutar nje, više »Na rubu pameti« negoli u »Dijalektičkom antibarbarusu«. Đilas je imao pravo — naravno, sa stanovišta »Historije SKP(b)« — »Književnih sveski« — kad je tvrdio da je Krleža »zastranio« štampajući posljednje procesa roman u kojem je apsurd snažno izražen: Krleža nije vidio kako bi se čovjek trebao radovati što se s jedne strane ubija u ime pogleda na svijet; zar se time

Revolucija ne čisti i ne jača? Ako je prvoj koncepciji životno stalo do toga da u totalu negira ljudski apsurd te da egzistenciju i historiju svede na pobjedonosni put prema Slobodi u kojoj će se duše palih naći u jednom svebuhvatnom i vječnom bratstvu, to je ovoj koncepciji bitno da — ne negirajući u potpunosti apsurd — ipak spasi čovjeka kao *smisao* i *opravdano biće* koje će nadvladati »glupost« što mu prijeti uništenjem. Umjetnost i revolucija u toj su koncepciji definirane kao neprekidno traženje i slobodno kretanje čovjeka, ali je u to traženje i kretanje uvijek uključen i *krajnji smisao*: to nije LUTANJE (totalizacija koja implicira i moguću opću propast; totalizacija koja — nadalje — uvijek implicira poraz u bilo kojoj pobjedi), to nije stvaranje koje sebe pita nije li ono možda i razaranje: ljepota i poezija — unutar te sinteze — nisu kategorije u kojima se može kriti i besmisao. To je kretanje unutar Smisla, to je zapravo produbljivanje Smisla, to je avantura Smisla (Ljepota je Smisao, Revolucija je Smisao) u kojoj — nužno — i ono što se čini suvišno i bespredmetno ipak postaje smisljeno i opravdano. To je svijet viđen kao struktura klasičnog (balzakovskog) romana: tu se događaju užasi i strave, apsurd i padovi, ali taj svijet postoji kao zatvoren, tj. kao osmišljen, viđen odzgo ili još bolje: viđen od kraja. To nije Kafka, to nije stravična otvorenost slobode. Koju god grozu implicirala, ta koncepcija izbjegava onu najstrašniju napuštenost, a time i najveću pobjedu: čovjek je biće bez spasa. I ta sinteza, prema tome, tvrdi da je čovjek kao totalno biće moguć, ali ona tu mogućnost ne želi odbaciti u onaj budući savršeni i čisti trenutak (koji će biti vječnost), već ga želi realizirati odmah, i to upravo u apsolutu koji je sinteza umjetnosti i revolucije. Time je učinjen onaj bitni obrat kojim se jedna totalna sinteza približuje kreativnom pokušaju spajanja umjetnosti i revolucije: umjetnost i revolucija (a to znači: čovjek) prestali su biti sredstva za ostvarenje Umjetnosti i Revolucije (tj.: Čovjeka), a postali su SVRHE koje se iscrpljuju u njima samima. Umjetnost i revolucija prestali su biti objekti u koje se čovjek-sloboda otuđuje, a postali su subjekti u kojima se čovjek-sloboda (sa svojim fundamentalnim apsurdom) može izgubiti predajući se potpuno njihovu unutarnjem pulziraju, stvarajući ga i stvarajući time sebe osmišljenoga — spašenoga. Dok se u prvoj koncepciji sinteza umjetnosti i revolucije pretvara u institucionalizirani objektni entitet, ovdje se ona ukazuje kao apstraktni tota-

litet čije se parcijalne transcendencije uvijek vraćaju u ishodišni sklad: usprkos svoj kontroverznosti konkretnog kretanja totalitet je uvijek tu, a to znači da je čovjek spašen: on nije totalizacija, već totalitet. Prva koncepcija u svom čistom obliku vodi strukturiranoj teologiji, druga koncepcija u svom čistom obliku baca čovjeka k mitu. Jedna je lice, a druga naličje njihove zajedničke strukture: apsoluta. Iz toga međutim ne izlazi da vraćanje čovjeka njemu samome kao slobodi — totalizaciji može značiti jedino pad u čisti pragmatizam; to samo znači: rješavanje — na podlozi fundamentalnog apsurd — nasilnog konkretnog otuđenja; za našu civilizaciju: rješavanje klasnog otuđenja čovjeka u najširem smislu te riječi. I ništa više, ali i ništa manje. Ne i Spas, ali ne i podnošenje Kuge.

Stvarati umjetnost i revoluciju u okviru prve koncepcije znači živjeti u transparentnom sistemu propisa, stvarati revoluciju i umjetnost u okviru druge koncepcije znači živjeti u toplini bogatstva jednog totaliteta koji se stalno obnavlja. Analiza stila, na primjer, pokazuje nam da su ključne riječi i jednih i drugih riječi upućivanja. Pristaše prve koncepcije upotrebljavaju te riječi upućivanja poput imperativa: ti su »treba«, »mora«, »traži«, »prihvata«, »odbacuje« itd. ispaljeni kao neki meci iz mitraljeza ili su pak vješto izdvojeni kako bi nakon periode djelovali poput Upozorenja. Pristaše su druge koncepcije daleko od tog imperativnog tona, ali oni će upotrijebiti svu svoju vještinu da bi nas uputili prema svom totalitetu i da bi nam omogućili da se u njega zagnjurimo i neposredno doživimo njegovu punoću. Kad Krleža govori o tome da čovjek ljepotama nadvladava sebe, da su tajne ljepota u tome što mogu naša uzbuđenja prenijeti kroz vjekove — onda on želi da mi tu tezu naprosto opipamo kao konkretan predmet: otuda brojne slike — od vizije fra Angelica do frizura egipatskih dama. Kad Jovan Popović međutim govori o umjetnosti i revoluciji, onda je to sjekira koju je on spreman u svakom času spustiti i na svoju glavu ako to bude potrebno (čitaj: ako se to bude od njega tražilo). Kad Marko Ristić govori o revoluciji poezije i poeziji revolucije, onda je to govor ljubavnika koji potvrđuje svoju ljubav. Oni se isključuju u svemu osim u svom fundamentalnom stavu: Čovjek je moguć. I: u strasti potvrđivanja, u strasti predavanja. Naime, ne treba brkati odnos individua prema bitku s bitkom samim. To doduše otvara krupan teoretski problem: da li karakter bitka djeluje

na egzistencijalni odnos i, ako djeluje, u kojoj mjeri? Ali mi to *ovdje* ostavljamo po strani i konstatiramo da i kod jednih i kod drugih nalazimo osim težnje za smisaonim totalnim odgovorom, osim predavanja apsolutu i strasnu privrženost pronađenom odgovoru: svojoj viziji. Naravno, sudionici te diskusije nisu uvijek ostajali na jednom te istom stavu: mi ne analiziramo njihove individualne evolucije, već ispitujemo stavove u sukobu. Evolucija Ristića je na primjer drugačija od one Edvarda Kardelja. Ipak, reći ću da mi se Đilasova evolucija ukazuje kao razvoj jedne svijesti koja je prošla kroz obje ove strukture (objektni entitet — apstraktni totalitet: Čovjek je moguć) da bi se zaustavila u najnovijoj strukturi koja je samo jedna varijanta deteologiziranog marksizma: čovjek je bitno *nesavršeno* biće. Na žalost, Đilas misli da je time otkrio nešto novo — u njegovu razvoju ta struktura svijesti doduše jest novost — a zapravo on svojom tezom o nesavršenom čovjeku samo kuca na *otvorena* vrata. Dodat ću još i misao da mi se čini da je Krleža od svih oduvijek bio najbliže konceptu čovjeka kao slobode. Strast za apsolutom kod njega je ravna strasti za slobodom. Njegovo mi se djelo u cjelini iskazuje kao neprekidan sudar i smjena tih dviju bezličnih struktura čovjeka: slobode i boga. Svi su njegovi likovi primarno obuzeti ovim pitanjima: gdje je smisao? Kod njega ćemo i u ovoj diskusiji naići na najbrojnije pukotine u inače skladnoj sintezi umjetnosti i revolucije. Nas međutim *ovdje* ne zanimaju odstupanja (o njima će, naravno, biti riječi: njih će otkriti konkretna analiza), već nas zanimaju opće orijentacije kao infrastrukture svih konkretnosti. *Sada* nam je bilo stalo do toga da te infrastrukture izlučimo i odredimo ne pitajući se u kojoj su *mjeri* ili kojoj *čistoći* one izražene u pojedinom stavu.

Naša nas je analiza dovela do ovog zaključka: sukob na književnoj ljevici odvija se na podlozi fundamentalne strukture, na podlozi *sinteze* umjetnosti i revolucije *shvaćene* kao apsolut; iz *odnosa* prema toj strukturi izrasta *kontroverza* jer se fundamentalna struktura rastvara na dva međusobno isključujuća *stava*: stav objektnog entiteta i stav apstraktnog totaliteta.

Sada nam preostaje da zacrtamo kako se ta struktura sukoba eksteriorizira. To neće biti analiza njenih mogućih eksteriorizacija, već analiza jedne od njenih realnih eksteriorizacija koja može poslužiti i jednoj eventualnoj budućoj logičkoj eksplikaciji mogućih eksteriorizacija te

strukture. Etape te konkretne historijske eksteriorizacije imenovat ćemo literarnim terminima, što, naravno, nikako ne znači da time ostajemo u okviru literature. Raspra se međutim cijelo vrijeme pretežno koncentrirala na literarne probleme te se zato i moglo činiti kao da se ipak možda radi samo o nekim usko literarnim pitanjima. Evo tih etapa:

1. etapa »socijalne literature« (1928—1934)
2. etapa »novog realizma« (1935—1941)
3. etapa »socijalističkog realizma« (1945—1948)
4. etapa »novih orijentacija«: slom »književne ljevice« (1949—1952)

Iz ovakva koncipiranja historije sukoba na književnoj ljevici jasno proizlazi da se za nas sukob na književnoj ljevici ne reducira na okršaje Krleže s A.B.C.-om ili »Pečata« s »Književnim sveskama«. To je jedna *cjelina* u kojoj se strukture sukoba izvedu u potpunosti; u *jednoj* historiji one ostvaruju svoje latentne moduse i svoju »dramatizaciju«: početak i kraj. Ili obratno: jedna se konkretna historija kreće tako da *stvar*a strukture koje će se odrediti i razriješiti unutar te historije. Jedinstvo logičkog i historijskog razvijanja.

III. ETAPE SUKOBA

1. Etapa »socijalne literature« (1928—1934)

Ta je etapa prošla kroz tri faze:

a) prva grupiranja i izrastanje stavova; kritika nadrealizma; nicanje (1931) i konstituiranje fronte protiv Krleže (1932); četiri grupacije:

— nadrealisti: »Pozicija nadrealizma« (»23. decembra 1930«) — 10. I 1931;

— »kartel socijalne literature«: grupa oko »Stožera«, »Kritike«, »Nove literature«, »Literature«, »Kulture« (Galogaža, Jovan Popović, Pavle Bihalji-I. Merin, Oto Bihalji-Merin, B.H.M.-A.B.C.-Bogumil Herman, Keršovani, Zogović, Đilas, Tiljak i dr.);

— »simulanti socijalne literature«: grupa oko »Socijalne misli« (Adžija, Stedimlija, Magdić, Kus-Nikolajev i dr.);

— djelomično samostalna pozicija Vase Bogdanova i posve samostalni stav Miroslava Krležę;

b) koncentriranje snaga »socijalne literature«, sukob s nadrealizmom i Krležom (1932, 1933): Galogaža »Za likvidaciju nadrealizma« (»Literatura«, br. 2/1932) — Milan Dedinac, Koča Popović i Marko Ristić »Nerazumevanje dialektike« (»Nadrealizam danas i ovde«, br. 3, 1932) — Krleža »Podravski motivi« (1933) — A.B.C. — Herman »Quo vadis Krleža« (»Kultura«, br. 4, 1933);

c) teoretska i praktična likvidacija socijalne literature, obrazlaganje stava »autentičnog i društvenog angažmana«: »Danas« (1934).

Etapu socijalne literature pada u presudne godine modernog doba, u jednu od prekretnica dvadesetog stoljeća. U Jugoslaviji to je razdoblje omeđeno s dva atentata: Beograd 1928. — Marseille 1934: doba diktature. KPJ je znatno oslabljena, brojni su kadrovi pobijeni ili bačeni na robiju. Mnoge osnovne ćelije prestaju s radom, a rukovodstvo se nalazi u inozemstvu. Partiju potresa borba frakcija. Diktatura se koristi svim sredstvima da bi slomila ljevicu i posebno KPJ. Onemogućeno je svako otvoreno revolucionarno djelovanje. Otuda dva tipa akcije: ilegalna i prikrivena. Literatura postaje sredstvo konkretne borbe.

Ali sva je dalja orijentacija KPJ, njena generalna politika i strategija, pa čak i taktika, zavisila od stava Kominterne prema svjetskoj situaciji, a zapravo je sve u *krajnjoj liniji* zavisilo od razvoja boljševičke partije. Tu proces ide u pravcu staljinističkog koncepta revolucije i partije: staljinizacija Lenjinovih teza. Od 1930, kad je održan 16. kongres SKP(b) i kad su članovi Sekretarijata bili Staljin, Kirov, Kaganovič, Ždanov, do godine 1934, kad je održan 17. kongres SKP(b), izvršen je snažan korak prema staljinizaciji partije i čitava sovjetskog društva. Trockistička opozicija — već pregažena na 14. kongresu 1925. — sada je zbrisana, a slavni je lider Oktobra sramotno protjeran iz Rusije da bi mu zatim bilo oduzeto i sovjetsko državljanstvo (1932). 17. kongres dolazi nakon prve Pjatiljetke (1929—1933) — kolektivizacija, izgradnja teške industrije, centralističko planiranje, podržavljanje niza sektora društva, itd. — i on okružuje politiku određenu na 16. kongresu. 17. je kongres s pravom nazvan »kongresom pobjednika« i na njemu su izvršili samokritiku i Buharin i Rikov i Tomski, i Zi-

novjev i Kamenjev. Staljin postaje apsolutni arbitar i lider, a svaka opozicija smatrana je antirevolucionarnim činom. Opozicija međutim nije slomljena, ona naslućuje kuda mogu voditi birokratizam i dogmatizam. Ubojstvo Kirova bit će Staljinu savršen pretekst i već se 1934. — netom nakon 17. kongresa — otvara put u *totalnu staljinizaciju* svih sovjetskih struktura: Ustav, procesi, »Historija SKP(b)«.

U ostalom dijelu svijeta dva presudna događaja: kriza — Roosevelt i Hitler. Kriza je otkrila slabost imperijalističke faze kapitalizma, ali i odlučnost kapitalizma da se preorijentira, da izmijeni velik broj svojih dotadašnjih struktura i da spasi svoju bit. Godina 1933. u tom je pogledu odlučujuća: Roosevelt — New Deal — neokapitalizam; Hitler — državni kapitalizam — fašizam. Pobjeda Hitlera i fašizacija niza evropskih nacija imala je mnogo većeg utjecaja na ideološka i literarna kretanja negoli začeci američkog neokapitalizma. Roosevelt i čitav »zapadni« neokapitalizam uklapaju se u svoju tradiciju i posebno u svoju kulturnu prošlost. Hitler se međutim otvoreno, besprimjerno i *radosno* deklarira kao smrt sveg dotadanjeg kulturnog razvoja čovječanstva: kao poziv na izgradnju »nove mladosti« koja treba da zgazi ovu trulu, staračku, dekadentnu civilizaciju. Taj je element fašizma privukao i određen broj intelektualaca koji su *iznutra* TOTALNO negirali svoju kulturu mrzeći je i odbacujući je *kompletno*: apstraktni negativitet Célinea i drugih. Tom su apstraktnom negativitetu bili blizi i nadrealisti, ali u tom su času oni stupili u obranu te omrznute kulture i te civilizacije koja im se tako gadila: 14. VI 1940. Marko Ristić će zapisati:

»Huni su u Parizu. Gdje je to bilo, kad je to bilo da su nadrealisti dozivali barbare »de venir camper sur nos places«! Evo ih! Evo im! Evo nam! Bili smo ljudi. Godinama sam proklinjao ovaj svet, ovaj »stari svet« nad čijom bolešću sad tako usplahireno, tako bolno bdim: je li smrtna?« (»Na rubu rata«, 1962)

Čovječanstvo, Kultura, Literatura našli su se direktno ugroženima: pisac je bio stavljen pred lomače knjiga i pred govor pušaka.

U svim je tim zbivanjima teza o autonomiji literature morala pretrpjeti ozbiljne korekcije: literatura je u dnu svog srca osjetila vlastitu ništavnost. Pitanje: kako saču-

vati svoju bit i istovremeno razbiti svoju izolaciju — bilo je »pitanje dana«. Sinteza umjetnosti i revolucije postala je preduvjet literarne kreacije. Svaki je to pisac rješavao prema svojim mogućnostima i svojim snagama; rijetki su izbjegli toj »atmosferi« koja je iznenadno, ali tako jasno otkrila antinomije artistske svijesti. Dva su se pokušaja stvaranja sinteze umjetnosti i revolucije nametnula kao dominantna u svjetskim okvirima: RAPP i nadrealizam. Evolucija i jednog i drugog pokušaja imala je vrlo snažnog utjecaja na sukob na književnoj ljevici u ovoj etapi.

Potkraj dvadesetih godina, u jeku »velikog prijeloma« i prvog Petogodišnjeg plana, formirana je u Sovjetskom Savezu *Ruska asocijacija proleterskih pisaca (RAPP)*. RAPP je značio negaciju teza grupe »Serapionova braća«, »sputnika« Revolucije: Lunc, Fedin, Leonov, Kaverin itd. U doba NEP-a »Serapionova braća« bijahu estetska orijentacija koja je odlučno odbacivala mogućnost sinteze umjetnosti i revolucije i borila se za autonomiju umjetnosti shvaćajući umjetnost kao posebnu stvaralačku dimenziju čovjeka i života, kao stvaralaštvo koje sebi dostaje jer je sebi svrha: »Umjetnost je realna poput samog života, ona mora biti lišena cilja i smisla. Ona postoji jer ne može a da ne postoji« (Lunc).

RAPP (kojem između ostalih pripadaju i Fadejev i Šolohov; Majakovski je 1930. izvršio samoubojstvo) opovrgava totalno i sistematski ovakvo shvaćanje umjetnosti. U Sovjetskom Savezu započela je jedna velika bitka (Pjatiljetka) od koje zavisi opstanak Revolucije; umjetnost mora da služi toj stvari: to je »jedini problem koji zanima literaturu«. Kao što je novom partijskom linijom Revolucija svedena na konkretnu političku pragmatiku, tako je ovdje Literatura svedena na determinirani niz zadataka koje treba ostvariti determiniranom literarnom metodom. Konceptu revolucije adekvatan je ovaj koncept literature: to je skladna sinteza umjetnosti i revolucije: princip te revolucije i te literature je uski dogmatski utilitarizam i pragmatizam.

Poslije 6. kongresa (1928) Kominternu sve više postaje transmisija politike SKP(b) i polako gubi svoju samostalnost. Jedna takva fronta lijevih pisaca svijeta međutim još ne postoji. RAPP ga želi stvoriti i svoj koncept nametnuti kao dominantni koncept svjetske proleterske literature. Organizaciona okosnica preko koje RAPP pokušava provesti tu svoju ambiciju već postoji:

1925. osnovan je u Moskvi »Međunarodni biro za vezu« s revolucionarnim piscima svijeta, a 1927. organizirana je prva konferencija »Međunarodne organizacije revolucionarnih pisaca« (MORP): stvoren je »Međunarodni biro revolucionarne literature« (MBRL). Taj je biro pod utjecajem RAPP-a pripremio 1930. u *Harkovu Drugu konferenciju*. Međunarodne organizacije revolucionarnih pisaca (6—15. studeni 1930). Ta konferencija precizira tzv. »harkovsku liniju«, koja je varijanta RAPP-ovske koncepcije umjetnosti i revolucije: umjetnost u službi jedne političke pragmatike. Konferencija je donijela nekoliko rezolucija koje prožima duh uske i stroge tendencioznosti. Ističe se značenje asimiliranja dijalektičkog materijalizma i mogućnost razvoja proleterske književnosti i u kapitalizmu. Upozorava se da književnost treba biti prožeta velikom bitkom proletarijata i da se ne treba libiti svih tema koje proletarijatu mogu pomoći u njegovu mukotrpnom napredovanju k pobjedi. Književnost u službi revolucionarnih masa i njenih preciznih i konkretnih potreba; književnost nije ništa drugo do odsječak opće fronte proleterske borbe — evo principa koji neće samo dominirati organizacijama lijevih pisaca i linijom koju te organizacije sprovode ili sugeriraju, već će prodrijeti u odlučujuće slojeve sovjetskog društva, u svijest novih kadrova. **KNJIŽEVNOST JE TU DA NAM POMOGNE! SVI ZAJEDNO U BORBI ZA PJATILJETKU.** Tek je u strukturi jedne takve svijesti shvatljiv ovakav apel koji je piscima SSSR-a uputio 1931. Centralni komitet Saveza sovjetskih željezničara:

»Pisci, pjesnici i dramatičari!

Centralni komitet Saveza željezničara obraća se na vas sa predlogom da vaš talenat i vaše sposobnosti iskoristite u borbi za uzorne lokomotive, za besprikorno sprovođenje socijalističkog transporta i savjesno računovodstvo u željezničkom saobraćaju.

Žigošite jetkim stihovima, oštrom prozom i satiričkim komedijama sve što smeta ili ugrožava transport. Veličajte u stihovima, dramama i pripovijestima ono što je najbolje u socijalističkoj utakmici.

Ne štedite sa vašim oštirim oružjem ni rad sindikalnih organizacija, ako otkazuju u kulturnim i socijalnim pitanjima, koja se tiču dobrobiti željezničkih radnika.« (citirano iz »Književnika«, br. 9, rujan 1931, str. 383)

Ne citiram ovaj apel da bismo se smijali, već ga citiram da bismo shvatili ozbiljnost *ove* sinteze umjetnosti i revolucije, sinteze koja će ostati neoboriva *tendencija* tako dugo dok traje otuđenje. To je, naravno, groteska, ali dovoljno je da mjesto pojma »željezničari« zamislimo onu sliku koju je otprilike nekako u isto vrijeme gledao Pierre Herbart: misija u kojoj se kao mlad intelektualac tada nalazio kretala je na sjever Indokine, a stotine tisuća gladnih istovremeno spuštale su se na jug ne bi li se spasile: dok budu umirale, gledat će bijelce kako jedu u pitoresknim restoranima; ali već su na putu umirali kao muhe, a misija je morala na sjever: ili će stati, ili će voziti preko još toplih leševa, a možda i živih umirućih ljudi. Krenuli su dalje. Po dolasku kući Pierre Herbart će prijeći totalno na stranu »željezničara«. Kad *ova* sinteza umjetnosti i revolucije ne bi direktno upućivala na svu strahotu otuđenja, onda ne bi postojala nikakva antinomična provalija unutar koncepta autonomije umjetnosti; čovjek bi se smireno vratio starom apsolutu: ljepoti.

Dvije godine dominirala je harkovska linija unutar RAPP-a i MORP-a da bi odlukom CK SKP(b) od 23. travnja 1932. bila revidirana: rasturen je RAPP, jer su »okviri proleterskih književnih umjetničkih udruženja postali suviše uski i ometaju ozbiljan razvoj umjetničkog stvaranja«. Činilo se da će »lijeva književna fronta« dobiti na širini i da će se sinteza revolucije i umjetnosti kretati u drugačijem smjeru negoli vizija revolucije viđene iz aspekta staljinističke monolitnosti. To je bio ili privid ili taktički potez. U svakom slučaju, u naredne dvije godine koncepcija »proleterske literature« se širi i harkovska ili RAPP-ovska linija biva sve više potiskivana. Ona se međutim i dalje osjećala u međunarodnoj »lijevoj fronti« te će kao »linija« biti oborena tek na *Prvom kongresu Saveza sovjetskih pisaca održanom u Moskvi kolovoza 1934.* Tu je istaknuta teza o »*socijalističkom realizmu*«. Taj naziv — kao i ona fraza o »inženjerima duša« — doduše pripada Staljinu, ali argumentiraniju analizu socijalističkog realizma u ovom »moskovskom smislu« dao je Buharin. Govorima Buharina i niza drugih stranih delegata (Malraux itd.) socijalistički realizam nije shvaćen kao dogma, već kao stvaralačka metoda koja treba da mobilizira umjetnikovu slobodu, a ne da je sputa. Buharin je pledirao za sanjarenje. Malraux za produbljenje psihološkog: za pronalazak. Gorki je govorio o mit-

skoj romantici, a Babelj se pobunio protiv banalnosti kao protiv kontrarevolucije. Sinteza umjetnosti i revolucije na ovom je Kongresu izvučena iz okvira uskog pragmatizma i ona je davala nade da će se na tome dalje raditi te da će se proleterski artistički angažman dići na nivo totaliteta čovjeka. Ali već su iste godine te nade bile pokopane. Zdanov je 1934. vrlo jasno izjavio da literatura u SSSR-u ne može a da ne bude tendenciozna: ona treba da bude partijna i da podržava liniju Partije. Godinu dana nakon toga Aragon će na Međunarodnom kongresu pisaca za obranu kulture u Parizu, lipnja 1935, maksimalno suziti pojam socijalističkog realizma i približiti ga nekadašnjoj harkovskoj pragmatici. To će se preciziranje teorije socijalističkog realizma kao ideološke dogmatike dovršiti na Minskom plenumu Saveza sovjetskih književnika, održanom na početku 1936. Time je krug započet RAPP-om zatvoren a nova kretanja odvijat će se na toj — sada solidnoj — bazi: socijalistički realizam postao je temeljna sinteza umjetnosti i revolucije, sinteza u kojoj je staljinistička vizija revolucije dobila svoju punu potvrdu i svoj najjasniji izraz.

Sve je to bilo potrebno iznijeti da bi se vidjelo u kojem se okviru odvija diskusija u prvoj etapi. Naime, posve je jasno da je pojava socijalne literature vezana za RAPP i harkovsku liniju. Međutim, ipak je pogrešno nastanak i razvoj socijalne literature u Jugoslaviji tumačiti isključivo RAPP-ovskim i harkovskim pragmatizmom. To je samo *prvi faktor* pojave socijalne literature. Jer, nema nikakve sumnje da su se pripadnici jugoslavenske socijalne literature oslanjali na tu liniju i da su iz nje crpili neke svoje glavne teze. Uostalom, jedna od harkovskih rezolucija bila je posvećena »pitanju proleterske i revolucionarne književnosti u balkanskim zemljama«, a u njoj se isticalo da je na Balkanu »književno kretanje jedina arena političke borbe«. RAPP-ovski utjecaj vidljiv je i u koncepciji očuvanja literature unutar revolucionarnog angažmana: tendenciozna književnost mora ostati *književnost*. To jest: linija krajnjeg »ljevičarenja« ili »proleterske ikonoklastije« (koja se prije RAPP-a tu i tamo javljala) u socijalnoj je literaturi odbačena a priori. Detaljne analize sigurno će pronaći i direktnih utjecaja harkovske linije na, recimo, Galogažu, Jovana Popovića, Hermana, ali to ipak neće nikako značiti da je RAPP i harkovska linija jedini i dominantan faktor stvaranja fenomena nazvanog jugoslavenska socijalna literatura.

Drugi važan faktor pojave socijalne literature — a možda i glavni faktor, koliko se god to činilo paradoksalno — jest upravo budući ogorčeni protivnik te literature: Miroslav Krleža. Krleža i Cesarec — pogotovo iz agresivno-borbene faze »Plamena«, ali i iz prodorno-analitičke faze »Književne republike« — bijahu za nove književnike s »jugoslavenske proleterske književne fronte« primjer kako se treba boriti s otvorenom i prikriivenom desnicom, a za istinsku obranu potlačenog i izrabljivanog.

»U našoj zemlji bio je to Miroslav Krleža koji je, prvi, u Plamenu i Književnoj Republici, ukazao na apsurdnost jedne od socijalnog života odeljene, večno lepe, same iz sebe izniknute, partenogenetske umetnosti. (...) U zemlji senilnog k.u.k. idiotizma, u zemlji španjolskog ceremonijala i feudalne hijerarhije, u Monarhiji gdje su pripitomljeni pesnici — »šebige civilisten« — devotno pevali sonete i pisali metafizičke rasprave o nagodbi, morao se konačno pojaviti neko ko će razvaliti taj svileni umjetničko-filigranski španjolski zid, iza koga se nacerila sva krvava zbilja jednog masovnog klanja. Ne manje vapila je za tim čovekom zemlja, u kojoj oni gore večno pevaju osana »oslobođenju«, a oni dole se kao izgledne zveri šuljaju po apsanama i po nekim bednim periferijama života, zemlje, čiji je pseudodemokratski sofizam prevazišao tragični pol cinizma i postao — groteskan.

Miroslav Krleža jednim je delom ispunio tu prazninu. Jedak kao iperit (otrovni gas koji prodire i kroz kožu), učinak njegove polemike jeste porazan. Njegove studije o hrvatskom malograđaninu, njegove minijaturne kulturne satire jesu nedostižive u svojoj vrsti. Književna Republika ostaviće našem vremenu dostojan spomenik.« (T. K. Fodor: »Kabaret jugoslavenskih revija« — »Literatura«, br. 1, prosinac 1928, str. 25)

Pripadnike socijalne literature oduvijek je zadržavala predanost, patos, kritička oštrina, hrabrost dotada jedinih izrazito lijevih književnika. Socijalna literatura oslanja se na trasu koju su oni zacrtali. Sukob će početi onda kad je oni pokušaju tako suziti da od nje gotovo ništa i ne bi ostalo. Na treći je faktor upozorila harkovska rezolucija, ali ga naročito ističe Bogdanov i neki drugi »pečatovci« kad analiziraju genezu sukoba. Radi se o specifičnim političkim prilikama u Jugoslaviji za vri-

jeme diktature. Bogdanov i ostali simplificiraju fenomen socijalne literature tumačeći ga kao vješto iskorištenu konjunkturu od promućurnih a nedarovitih pisaca. Iz tog aspekta sukob neminovno postaje sukob između talentiranih pisaca i megalomanskih mediokriteta koji sebe smatraju prorocima revolucije. Stvar međutim nije baš tako jednostavna. Diktatura je kompletno izmijenila uvjete revolucionarnog rada i stvorila posve specifičnu situaciju, i to posebno za idejni i propagandni rad. Došlo je do zabrane lijeve štampe, direktna idejna i politička borba je onemogućena. Književnost postaje efikasno sredstvo borbe, ona preuzima na sebe i one zadatke koji su prije pripadali drugim oblicima i sredstvima akcije. Književnost je na taj način morala vršiti i ono što nije njen posao, ali u ovom slučaju ona je bila jedina koja je taj posao mogla vršiti. Tu kontradikciju (tj. vlastitu relativnost) socijalna literatura nije vidjela, već je sebe uzela kao apsolutno opravdanu sintezu umjetnosti i revolucije, kao kvintesenciju literature, a ne kao ono što je bila: literatura koja to nije jer se odrekla svoje biti u ime biti čovjeka — u ime revolucije.

Drugi pokušaj stvaranja sinteze umjetnosti i revolucije došao je iz Pariza i on će biti suprotan RAPP-ovskoj orijentaciji: *nadrealizam u službi revolucije*. Te su se dvije tendencije isključivale te nije nimalo slučajno što sukob na književnoj ljevici počinje sukobom harkovske linije, koju zastupaju Stevan Galogaža i Pavle Bihalji-I. Merin, i nadrealističke linije, koju brane Milan Dedinac, Koča Popović i Marko Ristić. Obrazlažući svoj stav prema »Podravske motivima« i prema tezama socijalne literature, Ristić je temeljito obrazložio unutarne dijalektičke kretanje pjesnika do revolucije, a time i pokazao osnovne faze kroz koje je prošao nadrealistički pokret do sinteze umjetnosti i revolucije, sinteze izražene u naslovu časopisa pokrenutog 1930: »Le surréalisme au service de la révolution«. Stavljajući se u službu revolucije, a to je u ovom slučaju značilo u službu Kominterne, nadrealisti su vjerovali da ne napuštaju vjernost poeziji, nego da služeći revoluciji potvrđuju poeziju, a služeći poeziji služe revoluciji. Ali revolucija nije apstrakcija, već skup i serija zadataka koji traže da budu pretvoreni u stvarnost. Da li služeći poeziji oni služe tim zadacima? Evo pitanja koje je iskrslalo Aragonovim odlaskom u SSSR iste godine (1930) i njegovim individualnim učlanjenjem u Međunarodnu organizaciju revolucionarnih pisaca. Dvije će

godine trajati ta »kriza« i imat će razne faze: 1931. Aragon »Nadrealizam i revolucionarno postojanje«; nadrealizam može očuvati svoju bit i aktivno se uključiti u komunističku revoluciju podređujući se naredbama Kominterne; 1932. Aragonova »Crvena fronta« na nadrealističkom sudu; Aragon proglašava Bretonovu »Bijedu poezije« antirevolucionarnom. Kriza će završiti rascjepom nadrealističke grupe: Aragon će se staviti u službu sinteze umjetnosti i revolucije, koja će kulminirati u teoriji socijalističkog realizma, a Breton će nastojati očuvati čistoću i integritet nadrealističkog poetskog eksperimenta (tj. nesvodivu nezavisnost poetske meditacije), ali istovremeno će i dalje pokušavati taj princip spojiti sa služanjem revoluciji. To će i njega i grupu koja je ostala vjerna nadrealističkoj revoluciji već 1933. odvojiti od KPF i Kominterne, da bi 1935. došlo do potpunog prekida: »U vrijeme kad su nadrealisti imali pravo« (kolovoz 1935), »Politička pozicija nadrealizma« (1935). Vrlo brzo taj će proces odvesti Bretona k Trockom: 1938. F. I. A. R. I.

Srpski nadrealisti kompletno će osuditi Aragona 1932. i odobriti Bretonov stav (»Nadrealizam danas i ovd«, 1932, br. 3, lipanj). To će biti i kraj nadrealističkog pokreta: jedni će napustiti poeziju i otići u akciju (Koča Popović), drugi će — priklanjajući se političkoj revolucionarnoj akciji — doći (upravo preko nje) do koncepta socijalističkog realizma i negacije nadrealizma (Đorđe Jovanović). To neće ići bez trzavica: objašnjenje Dušana Matića i Koče Popovića Dedinčeve poeme »Jedan čovek na prozoru« (»Naša stvarnost«, 1937); treći će ostati vjerni poeziji i revoluciji u nadrealističkom smislu: različiti putovi Ristića, Dedinca i Daviča.

Godine 1932. sukob između jugoslavenske socijalne literature i beogradske nadrealističke — još uvijek kompaktne — grupe uvod je u dalje teške okršaje. Kulminaciju će sukob doživjeti Hermanovim napadom na »Podravske motive« u Tiljkovoj »Kulturi« 1933. A godina 1934. bit će godina potpunog poraza socijalne literature. Ona prije svega gubi svoj oslon izvana: rasturanje RAPP-a, slom harkovske linije, Prvi kongres Saveza sovjetskih pisaca. S druge strane, socijalna literatura ostaje 1934. bez časopisa (ako izuzmemo nesigurni »Književnik«). I na kraju, »Danas« prelazi u ofenzivu: to je Kosovo.

Ali evo paradoksa koji će brzo Jovanu Popoviću i njegovim suradnicima — što se osjećaju kao Neosvećeno

Kosovo (prema metafori Marka Ristića) — pružiti novu šansu. Pobjeda časopisa »Danas« bila je pobjeda *one vizije* revolucije (i umjetnosti) koja je već doživjela poraz u centru revolucije: u CK SKP(b) Krleža i Ristić zamišljaju revoluciju (implicite) kao permanentno oslobođenje energije čovjeka, kao stvaralačku participaciju masa na svim područjima života. Oni su protiv sistema dogmi bilo gdje, pa i u književnosti i u političkoj praksi. Oni ne govore o konkretnim revolucionarnim akcijama, ali, precizirajući odnos između umjetnosti i revolucije, oni implicitno pokazuju da je revolucija nesvodiva na objektni entitet, pa bio i tako moćan kao SKP(b) i Kominternu: ukazujući na primitivnu agresivnost i na tendenciju dogmatskog totalitarizma *estetičara* socijalne literature, oni ukazuju što bi mogla biti *revolucija* u ovakvu spoju umjetnosti i revolucije. Taj estetski i idejni pritisak koji je socijalna literatura vršila bio je izraz vizije revolucije jakobinsko-staljinističkog tipa, a otpor koji su mu dali Krleža i suradnici bio je izraz vizije revolucije kreativnog čovječanstva. Govoreći s pozicije »Historije SKP(b)«, Kardelj je doista imao pravo kad je »Danas« ocijenio kao prvo okupljanje revizionizma. Treba ipak uočiti činjenicu da se sukob na književnoj ljevici u ovoj etapi vodi otvoreno i posve slobodno: to je razlog da je ova etapa u mnogom pogledu bogata argumentima.

S paradoksom, dakle, ulazimo u drugu etapu. U prvoj je etapi pobijedila linija koja je bila vjerna *ishodištu i biti* i umjetnosti i revolucije: permanentno mijenjanje struktura, ostvarivanje čovjeka već za vrijeme tog mijenjanja. Ona je međutim mogla pobijediti jer je jugoslavenska situacija bila takva da se akcija svela *pretežno* na raspravu o revoluciji. A tu je stav apstraktnog totaliteta neoboriv. Kad revolucija postane direktan zahtjev dana i organiziranje konkretne akcije, onda će ta vizija revolucije i umjetnosti morati doživjeti poraz jer je bila posve neadekvatna konkretnoj revolucionarnoj situaciji: ova je zahtijevala upravo onakvu viziju umjetnosti i revolucije kakvu je ona sada bacila na koljena! Ta je vizija umjetnosti i revolucije, nadalje, sebe smatrala Istinom i zato u svojoj pobjedi nije vidjela i poraz. Ona je taj poraz samo naslućivala. To pokazuju radovi Krleže i Ristića u prvoj fazi druge etape: kako sačuvati čistu *svoju* dosadašnju viziju umjetnosti (i revolucije) i *biti* u konkretnoj praksi, u direktnom zadatku vremena? Iz tog pitanja

izrasta stanovit njihov *kompromis*. Ali se konkretan revolucionarni proces i njegova adekvatna organizacija tim kompromisom neće zadovoljiti.

2. Etapa »novog realizma« (1935—1941) ✓

U etapi »novog realizma« možemo uočiti četiri faze:

a) faza dalje razrade teze o »autentičnom umjetničkom-i-društvenom angažmanu« (1935—1936); Krleža: »O tendenciji u umjetnosti« (»Radničko-seljački kalendar«), Ristić: »Predgovor za nekoliko nenapisanih romana« (»Almanah savremenih problema«); to je i faza renesanse socijalne literature pod imenom »novog realizma«: »Savremeni pregledi« (jednim dijelom), »Književni savremenik«: Đorđe Jovanović: »Književnost i novi realizam«, Milovan Đilas: »Problemi naše književnosti«;

b) faza učvršćenja novog realizma; budući da fronta novog realizma još nije monolitna, ta nam se faza čini i kao faza djelomičnog kompromisa; no u svojoj osnovi to je faza stvarne pripreme za odlučujuću bitku: koncepcija novog realizma i Staljinova dijalektičkog materijalizma postaje sve kruća i preciznija; sve je jasnija linija odbacivanja »gnjile«, dekadentne neorealističke književnosti i neopozitivizma koji sebe smatra dijalektičkom filozofijom; »Kultura«, »Naša stvarnost«: 1937, 1938; posebno stoji »ARS 37«;

c) faza postavljanja nepomirljivih fronta koje vode definitivnom obračunu; partija kao jedina materijalna revolucionarna snaga izabire staljinistički koncept umjetnosti i revolucije; svi su dosadanji rezultati socijalne literature i novog realizma povezani i organizirani u monolitan sistem; sukob stavova iz prve etape ovdje se umnogome pretvara u sukob između elementarnog prava na mišljenje i staljinističke fideistike; sukob između *Descartesa* i *Dogme*; jedna se vizija umjetnosti i revolucije iskazala kao anakronistički san a druga kao efikasna realna snaga mijenjanja postojećeg; i jedna i druga strana ogorčeno brani svoje pozicije, ali rezultat je poznat: amputacija: »Pečat« — »Umetnost i kritika«, »Mlada kultura«, »Izraz«, »Književne sveske«: 1939, 1940;

d) faza-energičnog sprovođenja amputacije: »Srp i čekić«: poziv na budnost protiv antipartijskih elemenata: 1940, 1941. Dakako, bitka se vodila ovdje, ali je ona za-pravo odlučena drugdje. Poslije likvidacije Gorkića KPJ

je postavljena pred izbor: ili boljševizacija ili rasturanje. Ona je zanosno i predano izabrala boljševizaciju jer je to bila šansa da spasi sebe, klasu, narod. To više što joj se na čelu našla apsolutno izuzetna ličnost, ličnost rijetkih organizacionih sposobnosti, upornosti, čvrstoće, volje, znanja i neobične lucidnosti. To su godine pretvaranja KPJ iz partije frakcija u partiju staljinističkog tipa, u kadrovsku partiju s monolitnim jedinstvom misli i akcije. Historija je pokazala da je taj izbor bio spas revolucije i naroda Jugoslavije. To nije bio neki apsolutni izbor, već kao svaki izbor: izbor u situaciji. A situaciju nije odredila KPJ, već SKP(b). Razvoj od »kongresa pobjednika« (1934) do »kongresa glorifikacije« (1939) postavio je sve komunističke i ljevičarske snage u svijetu pred fenomen staljinizma. Ne u smislu počinjenih zločina, već u smislu koncepcije revolucije, vizije proletarijata i čovjeka uopće. Protiv te se vizije u tim godinama odredila i fiksirala samo jedna nova revolucionarna orijentacija: trockizam. Staljinizam ni tu — relativno slabu — negaciju nije mogao podnijeti. To pokazuje Španjolska i ubojstvo Trockog. Njegov je imperativ bio: sačuvati čistoću i monolitnost pod svaku cijenu. Staljinizam je velikom dijelom svijeta dao strukturu na podlozi koje su se jedino mogla odvijati revolucionarna gibanja. To je vrijedilo ne samo za Sovjetski Savez već i za Jugoslaviju. I — naravno — ne samo za Jugoslaviju. Buharin je to dobro vidio i tu je korijen njegove vjernosti toj viziji revolucije. Trocki tu revoluciju odbacuje kao termidorsku reakciju, kao kontrarevoluciju, ali time sebe osuđuje na izolacionizam: bio je to izbor, pa prema tome i nada da će se iz tog izolacionizma jednom roditi širok revolucionarni pokret. Nakon španjolske katastrofe i Münchenske kapitulacije bilo je jasno da je svjetski sukob pred vratima. Apsolutna pokornost jednom centru Revolucije iskazuje se naročito u onoj fazi u kojoj je Staljin pripremao pakt s Hitlerom. Bilo je jasno da će i najčvršći postavljati sebi pitanja (Cesarec). Bilo je jasno da će brojni kadrovi (a posebno intelektualci) dovesti u pitanje staljinistički koncept revolucije ili ga negirati. Znalo se da Nizan i Ristić (»Na rubu rata«, »Forum«, 1962) neće biti osamljeni i da će svaki povući konzekvence prema svojim mogućnostima. Zato se u tim godinama SKP(b) i Kominterna pretvaraju u savršen mehanizam izgrađen na vjeri i apsolutnom pokoravanju. Time je jedna vizija revolucije došla do svoje kulminacijske točke, do svoje čistoće. Taj je proces bio totalan proces, pa je pre-

ma tome i umjetnost njime totalno zahvaćena. »Otvarenje« na Prvom kongresu Saveza sovjetskih pisaca (1934) pokazalo se kao efemerna pojava, u to vrijeme još izvan glavne linije razvoja. Minski plenum Saveza sovjetskih književnika s početka 1936, na kojem je izvršen obračun s Buharinom, Pasternakom i nekim drugim sovjetskim piscima, pariški Međunarodni kongres pisaca za obranu kulture lipnja 1935. s Aragonovim dominantnim govorom »Povratak realnosti« (sa skandalom Breton-Erenburg i samoubojstvom Renée Crevela) — označuje vrlo jasno da je socijalističkorealistička sinteza umjetnosti i revolucije potpuno poklapa sa staljinističkom sintezom revolucije i totaliteta čovjeka. Ubrzo će to biti samo jedna te ista dogma koja će do Staljinove smrti neprekidno jačati i poprimiti naprosto nevjerovatne razmjere. Tu će sintezu umjetnosti i revolucije (koju je »najsajjnije« branio Aragon: »Za jedan socijalistički realizam«) negirati najpotpunije Breton. Godine 1935. Breton i njegova nadrealistička grupa prekidaju s KPF, a uskoro dolazi do približavanja Trockom te će 1938. Breton zajedno s Diegom Riverom i Trockim stvoriti F.I.A.R.I. (Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant). Bretonova vizija jedinstva revolucije i umjetnosti bit će uz staljinističku viziju jedina realna artistska i revolucionarna snaga do početka rata. Trebat će čekati pojavu Camusa i »Temps Modernes«-a (Sartre i Merleau Ponty) da bi se postavio nov pokušaj jedinstva umjetničkog i revolucionarnog angažmana.

Evo historijskog okvira sukoba na književnoj ljevici u ovoj etapi. Ako to ispustimo iz vida, onda ništa nismo razumjeli. U Krležinoj bijesnoj dekortikaciji Zogovićeve novele »Jedan dan na selu« mi ne vidimo samo Krležino gađenje nad kičem, glupošću i pretencioznošću već njegovo gađenje nad vizijom umjetnosti i revolucije koja je nešto takvo mogla sugerirati i roditi. Kad se Đilasu bljuje od Krležinih formulacija historije, SSSR-a, života boljševičke partije, preštampavanja 1939. onoga što je o Buharinu govorio 1936, kad mu se crni pred očima pošto je pročitao Krležine »nejasne formulacije« o Trockom — onda to nije samo lična antipatija prema jednoj misli koja se misleći bogati već je to ogorčenje nad jednom vizijom cjeline čovjeka, nad jednim stavom prema umjetnosti i revoluciji koji negira Njegov stav što je tako pregnantno izražen u »Historiji SKP(b)«, »Pitanjima lenjinizma« i optužbi i obrani na procesima. To je sudar dviju

isključivosti. I jedni i drugi znali su da se radi o obrani i umjetnosti i revolucije. Ali dok su »sveskaši« to otvoreno isticali i pokazivali kako je protivnikov stav suprotan njihovoj (staljinističkoj) viziji revolucije i umjetnosti, dotle su »pečatovci« nastojali pod svaku cijenu ostati na ograničenom terenu tvrdeći da se ne žele miješati u politiku, da nisu protiv linije partije. Stav »sveskaša« je stav ljudi čiste savjesti: oni imaju svojih Deset zapovijedi spletenih u prekrasno prozračan sistem (»Dijalektički i historijski materijalizam«), oni znaju da se samo na taj zid moraju osloniti i da će tada biti u pravu. Participirajući na tom Duhu, oni su Partija: Revolucija. I svjesni su toga da je u *tom* entitetu u kojem žive *sve* povezano: to je savršen sklad općeg, posebnog i pojedinačnog. Ne može netko biti za pakt Hitler—Staljin, a ne biti za »novi realizam«: to je jedno te isto. Oni su duboko prožeti osnovnom idejom staljinizma: cjelina je identitet; to je elatski apsolut: pokoravanje mora biti totalno i u svemu. A evo kakva je situacija »pečatovaca«: oni su *protiv* te vizije čovjeka, umjetnosti i revolucije, ali znaju da je ta vizija *sada* jedina revolucionarna snaga *na Balkanu*. Tu je razlog njihova ambigviteta: oni odbijaju nešto što prihvaćaju. Naime, oni razbijaju princip protivničke vizije — cjelina je identitet — i »trojanskim konjem« umjetnosti unose u taj monolitni blok elemente svoje vizije ne bi li tako otvorili proces *prema* svojoj viziji. Oni su revolucionari i žele to ostati. Oni se dakle pitaju: što da se radi u ovom procesu staljinizacije totaliteta umjetnosti i revolucije? Oni su sve čitali i sve znaju. Moglo bi se čak reći da za njih Gideov »Povratak« nije bio iznenađenje. Oni tih dana zapravo i ništa drugo ne rade nego gutaju i gutaju knjige, novine, časopise — a vijesti koje dolaze sve su strašnije i strašnije. Oni su na rubu pameti. Oni su dodirnuli dno. Ali oni se moraju odrediti: moraju izabrati između Buharina i Trockoga. *Ili* će ostati u okviru jednog sistema vrijednosti koji će prihvatiti kao revoluciju bez obzira na to što ga je Staljin doveo do dogme, *ili* će odbaciti taj sistem vrijednosti kao Termidor i na njegovim razvalinama, a u skladu sa svojom prošlom vizijom (vizijom koja se oslanja na Marksa i Lenjina, umnogome), izgraditi nov kompletni sistem vrijednosti koji će istaći kao Revoluciju.

Međutim, oni ne mogu biti ni jedno ni drugo: ni Buharin ni Trocki.

Buharin naravno zna da su priznanja koja su mu priredili izmišljena i lažna. No on zna da izvan ove vrijednosti koja ga osuđuje nema vrijednosti. Izvan revolucije (a druge nema osim *ove*) postoji samo »potpuna tamna praznina«: on tu revoluciju želi potvrditi jer je ona *njegov* sistem vrijednosti, a to što ona njega odbacuje irelevantno je za revolucionarno kretanje. Buharin je sav podređen principu koji ga opovrgava i ubija; on se ne želi pitati o tom principu, jer ako ga obori — ostaje ništavilo. Osuđujući sebe, on još može služiti revoluciji: još može nadživjeti sebe u revoluciji. Tu dijalektiku samoosude Radek je doveo do savršenstva, Buharin joj je dao tragiku jer je odbio sud, da bi se zatim optužio pred Revolucijom. Buharin je subjektivitet podredio jednom objektnom entitetu koji je postavio kao apsolut: »ja« pristaje da bude objekt Drugoga (Vrijednosti, Revolucije, Partije — Staljinina). Kao objektu njemu drugo ne preostaje nego da se ponaša kao objekt — nije on u centru, već je u centru Drugi. Drugi je Subjekt koji njega pretvara u objekt.

Trocki je isto tako konzekventan. On je došao do magistralne teze o izdaji revolucije: Staljin je termidor-ska reakcija. Da bi se služilo revoluciji, treba taj sistem vrijednosti i principa srušiti i suprotstaviti mu koherentan i globalan sistem koji će nasuprot ovoj izdaji i kontrarevoluciji biti revolucija. To je obranjen Drugog i njegovo pretvaranje u objekt: Drugi je izgubio moć nad »ja« jer je taj subjektivitet odbio da bude njegov predmet postavljajući se u odnosu na Drugog kao Drugi-Subjekt.

Protivnici novog realizma ne mogu poput Buharina pretvoriti sebe u objekt jer je Drugi (jedan sistem vrijednosti) u bitnome suprotan njihovoj transcendenciji svijeta, njihovoj sintezi umjetnosti i revolucije, njihovoj, da tako kažem, intimi, njihovu načinu disanja i doživljavanja: oni po svojoj »prirodi« ne mogu biti objekt *tog* Drugog. Ali oni isto tako ne mogu sebe postaviti kao subjekt koji će Drugog svesti na stanje objekta jer znaju da taj izbor ne bi vodio nekom izolacionizmu s eventualnom nadom razvoja u realnu društvenu snagu, već totalnom udaljavanju od revolucije: u njihovoj situaciji revolucija je nova (staljinistička) KPJ i ništa drugo.

U tom procijepu njihov nam se izbor ukazuje kao kompromis, neobično plodan i efikasan. Iznad svega kao originalan način razotkrivanja staljinizma. Oni će se ponašati kao da se revolucija uopće nije pretvorila u kompaktan, neprobojan, monolitan sistem u kojem sve kom-

ponente moraju biti, pod svaku cijenu, apsolutno usklađene. Ponašat će se prema eleatskom totalitetu kao da je heraklitovsko kretanje. Oni će djelovati kao da »Historije SKP(b)« nema, kao da procesa nije bilo, kao da NKVD nije od 1936. do 1938. pročistio Sovjetski Savez za jedno tri milijuna ljudi (prema procjeni Moše Pijade u govoru od 6. kolovoza 1951), kao da se Horvatin, Cvijić i drugovi i dalje javljaju, kao da je marksizam daleko od dogme, kao da ne postoje institucionalizirani trustovi mozgova — jednom riječju, oni će se ponašati kao da revolucija nije staljinizirana, već kao da je adekvatna upravo njihovoj viziji i sintezi artistskih i revolucionarnih preobražaja.

Kad smo već kod procjene Moše Pijade, valja dodati da prema svim tim procjenama treba biti oprezan. Pijade je to izrekao u jeku jugoslavenskog pretvaranja Drugog u objekt, ali te procjene jako variraju i teško je označiti neku aproksimativno točnu brojku. Pijade govori o tri milijuna, neki tu brojku dižu čak do osam do deset milijuna (na primjer Vejsberg-Cibulski). Sama je brojka zapravo nebitna jer je i u najmanjim procjenama golema. Mi danas znamo da je to bio nevjerojatan univerzum likvidacija i logora: Solženicin.

U tim se godinama — kada govori Pijade — jugoslavenska negacija staljinizma najviše približila onoj koju je izrekao Trocki tridesetih godina: teza o državnom kapitalizmu, teza o SSSR-u kao o imperijalističkoj velesili, teza o kastinskom društvenom uređenju, teza o birokraciji, teza o eksploataciji drugih naroda, teza o neopragmatizmu i dogmatici — vidi: Đilasove analize sovjetskog društvenog uređenja, Vukmanovićeve analize sovjetske politike u Grčkoj, Pijadine analize vanjske politike SSSR-a, Kardeljevu analizu ustanka u Berlinu, Krležino objašnjenje o tome kako stoje stvari, itd.

Izbor »pečatovaca« dakle je ovaj: oni neće reći da je ono što napadaju i protiv čega ratuju staljinistički koncept umjetnosti i revolucije, već će reći da je to gomila primitivizma, gluposti, neznanja, arogancije, dogmatike, megalomanije, barbarstva. Ali budući da ta gomila primitivne dogme i barbarske arogancije *jest* izraz staljinističke vizije čovjeka, oni, udarajući tobože po nekim književnicima i teoretičarima, faktički udaraju po temeljima jednog cjelovitog shvaćanja svijeta kojem shvaćanju u centru stoji Staljinova misao. Taj je njihov izbor revolucionaran čin: oni ne dovode u pitanje njihovo ostajanje u okviru *ove* revolucije, ali pokušavaju učiniti sve što je u njihovoj

moći da spase što se spasiti dade: oni razbijaju hermetički skladni totalitet, taj monolitni blok organizacije i misli jer vjeruju da će takvim djelovanjem revoluciju jačati, a ne slabiti. Oni nastoje dobiti neprobojni oklop ne bi li doprli do duha i srca pokreta i u njemu očuvali bit svakog ljudskog pothvata: plemenitu sumnju, djelovanje kroz stalnu upitanost, tjeskobno razmišljanje, tragično osjećanje položaja čovjeka u svijetu i svemiru, premještanje Čovjeka iz »sretne budućnosti« u sadašnji proces mijenjanja. Njihov je izbor zato potpuno u skladu s njihovom prošlošću, oni brane jednu viziju umjetnosti i revolucije koja je njihov apsolut, kojoj oni potpuno pripadaju i izvan koje njima nema života: unutar ove revolucije oni *nju* žele spasiti. Taj njihov izbor promatram kao praksu koja se realizirala u polemici i ne pitam se je li taj njihov izbor bio temeljita i dokraja promišljenja taktika, ili spontana reakcija, ili i jedno i drugo. To *ja* ne mogu znati. To je stvar *njihove* analize te prošlosti. Ali za moju analizu to je gotovo nevažno. Ja pratim njihovu akciju i ocjenjujem što je ona značila u danoj situaciji. Isto je tako teško znati je li u Partiji koja je »prozrela« ovaj »prikriveni revizionizam« bilo ljudi koji su vidjeli da je ova negacija staljinizma ispravna, ali su istovremeno smatrali da se toj negaciji ne treba prikloniti jer ona samo slabi revoluciju. Ja dakle ne znam je li 1939/40/41. bilo u KPJ Togliatija koji su smatrali da ova negacija još nije čas (kao što to za Togliatija nije bila četrdesetosma) da se piše testament, već da treba ostati *unutra* i djelovati tako da bi jednog dana napisani testament bio maksimalno koristan. I to je stvar uspomena, dnevnika i analiza onih koji su bili neposredni sudionici odluka i amputacije. Neki su na žalost mrtvi a da nikakvih svjedočanstava od njih nemamo; mislim posebno na Pijadu, Maslešu, Cesarca. Isto je tako teško znati jesu li neke sumnje obuzimale ljude koji su djelovali na liniji likvidacije »pečatovske revizije« smatrajući da ona slabi revoluciju i da je treba dokrajčiti. To je stvar njihovih razmatranja, ali i tu su brojni sudionici mrtvi.

Jedno je historijska činjenica: staljinistička KPJ nije bila skup naivnih aktivista koje je tobožnja »pečatovska« briga za estetsku kvalitetu mogla prevariti. Uzaludne su bile Bogdanovljeve i Krležine (toliko puta ponovljene) tvrdnje da se u napadu na »Pečat« radi o uroti medokriteta koji žele biti suci na području o kojem nemaju pojma. KPJ se morala odlučiti: ili će pristati na negaciju

osnovnog principa Staljinove koncepcije revolucije i totaliteta čovjeka (cjelina je identitet), ili će težiti maksimalnom idejnom, organizacionom, kadrovskom, političkom jedinstvu koje ne može dopustiti nikakve kompromise i odstupanja. Kako je došlo do odluke, ne znam: arhivi i ljudi o tom mukom muče. Možda je i moglo doći do nekog privremenog rješenja, to će se moći procijeniti tek kad budemo imali sve informacije. Ako je i bilo nekoliko tendencija, onda treba reći da je pobijedila ona koja je smatrala da KPJ ne može podnijeti luksuz pesimizma, gnjilezi, »fideizma«, kritizerstva, »salonskog komunizma«, revizionizma blizog trockizmu, maskiranog rovarjenja, ukratko: luksuz nekih »proizvoljnih meditacija i kombinacija«. Drugim riječima: luksuz »malograđanskog intelektualca« koji ne zna da su »boljševici ljudi posebnoga kova«. *Tu je početak* nepovjerenja jugoslavenske Partije prema ljevičarskom intelektualcu uopće. U SKP(b) taj je proces reduciranja intelektualca na oruđe revolucije već bio završen: svaki pokušaj da se intelektualac vrati sebi i postane ono što po svojoj biti jest (totalna upitanost, dekartovska sumnja, razmišljanje koje se ne zaustavlja na principima jedne strukture, već upravo o tim principima misli, itd.) — završit će u Sibiru ili pred zidom. Pravo na Kritiku i Misao već je potpuno za sebe prisvojila Organizacija revolucije ili Revolucionarna avangarda, određivši točno raspone i mogućnosti svake ljestvice piramide. U jugoslavenskoj će se partiji proces ograničavanja intelektualca — ili točnije: određivanja njegova lovišta — *dovršiti* u idućoj etapi, tj. u etapi »socijalističkog realizma«. Proces oslobađanja od staljinističke sinteze umjetnosti i revolucije bit će ravnomjerno simetričan procesu oslobađanja sumnje u »trulog« intelektualca koji za razliku od »vojnika revolucije« stalno nešto »burgija« i »muti«. A 1939/40. rat je bio na vratima — KPJ je trebala postati organizacija jedinstvene svijesti i akcije poput bataljona na volokolamskom drumu. Historija je tražila vojnu jedinicu besprimjerna morala i apsolutno jedinstvene misli. U toj je viziji revolucije i u tom je času historije amputacija postala neminovna.

Sinteza umjetnosti i revolucije koju smo nazvali apstraktni totalitet bila je tim činom bačena izvan historije. Vidjeli smo da je ona (poslije svoje pobjede 1934) pokušala da na neki način nadiđe svoju neadekvatnost i slabost, svoju »apstraktnost«, vidjeli smo da je ona težila konkretizaciji, ali sudarila se s vizijom revolucije i umjet-

nosti koja je bila imperijalistički agresivna. Kompromis tu nije bio moguć. Narodnooslobodilačka borba dala je puno pravo izabranoj liniji: Kosovo je bilo osvećeno na besprimjerno sjajan način. U pobjedi 1940/41. bilo je nečeg tjeskobnog: ta je pobjeda bila opijenost vlastitom istinitošću. Više nisu govorili ljudi koji razmišljaju, već proroci. Ta je pobjeda boravila u samoj sebi uživajući u svom identitetu. Nigdje ni jedne pukotine, posvuda svjetlo. Ali svjetlo koje ne zna za tamu blizu je mraku. Ta je pobjeda sebe postavila kao istinu i historiju i nije mogla slutiti koliki je ona i poraz. Na kraju te etape mi smo ponovo pred jednom sintezom umjetnosti i revolucije koja je nesposobna da vidi svoju relativnost. *Ni* pobjeda na kraju prve etape *ni* ova pobjeda nisu bile pobjede koje nose i gorak okus nedohvaćenog. Ali, kako smo rekli, pobjeda »Danas«-a implicirala je ipak pitanje o daljem kretanju prema nečem što ona nije. *Ova* je pobjeda međutim statična i ništa je ne bi moglo pokolebati osim onoga što se dogodilo: zaklala je samu sebe. Ovdje, u Jugoslaviji. Inače ona i dalje živi: u Mađarskoj 1956, u Češkoj 1968, u proganjanju Pasternaka, Sinjavskog, Solženicina.

3. Etapa »socijalističkog realizma« (1945—1948)

Dok je Aragon slobodno upotrebljavao termin socijalistički realizam i do 1940, pristaše socijalističkog realizma u Jugoslaviji morali su se iz niza razloga zadovoljiti eufemizmom »novi realizam«. Ali narodi Jugoslavije učinili su besprimjeren historijski čin: revolucija i oslobodilački rat prvi put su ovu zemlju učinili Subjektom. Tu će biti kvasac daljeg kretanja. Međutim, iako su oslobodnje i oslobodilački rat otkrili dotada nezamislive energije na Balkanu, ipak je godina 1945. *kanonizirala* pobjedu sinteze umjetnosti i revolucije iz 1940/41. »Novi realizam« postao je od partijskog zahtjeva državno-partijska doktrina: socijalistički realizam.

Teško je u ovoj etapi, koja je trajala svega četiri godine, uočiti neke odvojene faze koje bi se karakterizirale izrazitim specifičnostima. Te su četiri godine kompaktna cjelina. Princip koji je pobijedio 1940/41. i učvrstio se za vrijeme revolucije jedini je princip koji postoji. Sve što se u tim godinama zbivalo — zbivalo se na podlozi tog principa. Ali ta se teorija umjetnosti i revolucije sada

sukobila s cjelinom društvenog i ljudskog kretanja, a ne samo s različitostima koje su proizlazile iz života partije. Borba za jedinstven idejni koncept sada je bila mnogo teža i kompliciranija jer je »lijeva književna fronta« bila jedina fronta, pa je u nju trebalo uvesti i pod nju podvesti cjelokupan književni život. Osnovna je teza poznata još s 18. kongresa SKP(b): revolucija je i dalje u opasnosti, neprijatelj se koristi svim sredstvima da potkopa pobjedonosnu revoluciju, jedno je od njegovih *najomiljenijih* sredstava rastvaranje jedinstvene partijske teoretske strukture na nepovezane parcijalnosti u kojima cilj više nije tako jasan kao što je jasna »zvijezda Danica na vedrome nebu«. Imperativ idejne čistoće nikada nije u toj etapi dolazio u pitanje, to je »zjenica« svjetskog proleterskog pokreta. Zapravo, radi se o jednom te istom jedinstvu: jedinstvenoj organizacionoj shemi, jedinstvenoj birokratiziranoj društvenoj piramidi odgovara jedinstvena idejna struktura. Svi se događaji u Jugoslaviji tada zbivaju u znaku tog imperativa: teze Todora Pavlova i Ždanova nisu ni časa dovedene u pitanje, a da ne spominjemo radove Vođe i Učitelja. Međunarodna scena koja služi kao pozadina književnim zbivanjima u Jugoslaviji jako se suzila: sve je okrenuto jednom suncu, tako da burne književne godine zapadne Evrope, a posebno njena centra — Pariza — ostaju bez odjeka na dogradnju i usavršavanje sinteze umjetnosti i revolucije. Camus, Sartre, Koestler, Merleau-Ponty, Breton, Malraux, Gide i njihovi stavovi u tim godinama preciziranja novog tipa književnog i revolucionarnog angažmana daleki su jugoslavenskim književnicima, koji su pozvani da se i u teoriji i u praksi odrede prema »partijnosti« u literaturi, to znači: prema općoj viziji revolucije i čovjeka. A ta im je zapravo već unaprijed dana: cinizam je u tom što se poziva na izbor, a izbora zapravo i nema. Jedina domaća tradicija na koju se socijalističko-realistička sinteza umjetnosti i revolucije oslanja jesu »Književne sveske«: to je prelijevanje »novog realizma« u »socijalistički realizam«. A da se — na primjer — pratio Sartreov i Malrauxov razvoj i da se živjelo otvoreno prema cjelokupnoj lijevoj tradiciji, uočilo bi se da Marko Ristić nekim svojim tezama iz »Predgovora za nekoliko neapísanih romana« anticipira Sartreov književni angažman, a da je Krleža nizom misli iz »Podravske motiva« bliz Malrauxu. Ali sve je to bilo bačeno u najdonje krugove pakla. Možda i ne *odmah* poslije rata. Prvi poslijeratni dani u »komunističkom bloku« iskazuju se kao jedan sitni

»trenutak odmrzavanja«. Danas sve izgleda kao da je taj trenutak bio samo »trenutak predaha« za još jaču staljinizaciju koja počinje naznakama hladnog rata, a izražava se u Ždanovljevu referatu o časopisima »Zvijezda« i »Lenjograd«, u njegovim tezama o muzici, itd. Danas se želi minimalizirati atmosfera koja je — neminovno — pratila staljinističku strukturu našeg društva i naše misli. Ističe se da ipak nije bilo progona, grubih »uvjeravanja«, kažnjavanja, da nije bilo nekih specijalnih direktnih ili plenumskih partijskih »ukaza«, da su se u književnoj praksi u to vrijeme pojavila djela koja spadaju među najvrednija djela naših literatura. A zaboravlja se da je ipak cijeli sistem tendirao idejnom ukrućivanju života, svodeću punoće istraživanja (i umjetničkog i teoretskog) na formule i sheme. Minimaliziranje je međutim razumljivo: faza anegdotskog spoznavanja još nije u potpunosti nadiđena u kritičkoj misli koja se nikada ničega ne treba da plaši i stidi jer je transcendencija: okrenutost k budućnosti. Umjesto da je historija sagledana kao kontradiktorno (a to znači: tragično i ograničeno, kontroverzno i nesigurno) kretanje u kojem se jedan finalitet može preobrnuti u svoju suprotnost, ona je sagledana kao niz patriotskih i ružičastih priča. Socijalistički realizam bio je moćna dogma koja se prividno ticala samo umjetnosti i kulture. Ta je dogma određivala zadatke i djelokrug umjetnosti, ona ju je i sadržajno i formalno definirala. Ona je umjetnost ukinula kao samostalno istraživanje (koje ne može i ne smije poznati nikakvih granica) pretvorivši je u specifičnu transmisiju Ideje. Umjetnost je specifično oruđe kao što je to, recimo, i studentska organizacija: to su prijenosni točkovi i remenja preko kojih STUPAMO u »carstvo slobode«, k Čovjeku. Vidimo odmah da ta koncepcija umjetnosti nije nikakva uska estetska teorija, već da ona implicite — a često i eksplicite — govori o SEBI ADEKVATNOJ koncepciji revolucije. Kao što je socijalistički realizam značio osiromašivanje umjetničkih posibiliteta (pa u krajnjoj liniji i zaustavljanje čovjekove artistske moći), tako je on značio i osiromašivanje revolucionarnih preobražaja svodeći ih na Poznato i na Uzor. Cijeli se život pretvara u jednu jedinstvenu Didaktiku. Rodio se jedan poseban tip čovjeka: socijalistički svećenik (naravno, bez paskalovske dimenzije egzistencijalne tjeskobe). Čovjek se na svim terenima (a to znači u cjelokupnoj praksi, a ne samo u artistskoj djelatnosti) našao okružen Dopuštenim i Nedopuštenim, Zadatim i Zabranjenim. Ta

je socijalističkorealistička sinteza umjetnosti i revolucije zatvorila horizonte i revoluciji i umjetnosti: i revolucionarno i artistsko kretanje svelo se na savladavanje prepreka koje sprečavaju da se ostvari ono što u konceptu, u tezi, u Ideji već postoji. A nije se postavljalo pitanje: nije li revolucionarno i artistsko kretanje takvo istraživanje koje za vrijeme svoga kretanja dovodi u pitanje i sebe i svoj koncept, mijenja taj koncept i traži nove horizonte, nove vidike, nove vizije. Revolucija i umjetnost su u tezi socijalističkog realizma pretvorene u napor u poznatom, a ne u napor u nepoznatom, u produblivanju krajnjeg, a ne u ispitivanju i postavljanju beskrajnog. Analiza koncepta socijalističkog realizma ponovo potvrđuje našu misao da je sinteza umjetnosti i revolucije jedina misao-vodilja koja nam omogućuje dubinsko i temeljno zahvaćanje procesa na književnoj ljevici.

Etapa socijalističkog realizma sigurno je najsiromašnija mišlju i duhom u ovih dvadeset i pet godina o kojima je riječ. Ali je sigurno najbogatija administrativnim ingerencijama (više nevidljivim no vidljivim: agit-propi, itd.; čitav sistem rada: pogledajte novine iz tog doba) u život kulture koju se pod svaku cijenu htjelo uskladiti s jednim konceptom revolucije i umjetnosti koji je iz godine u godinu postajao sve už i sve siromašniji. Upravo u tom smislu čini mi se da ipak postoje — barem u obrisima — dvije faze:

a) faza konsolidacije novog kulturnog i književnog života na ruševinama starih struktura: raznolikost pokušaja; relativno bogatstvo ostvarenja; Krležina težnja da se o prijednom putu progovori nešablonski i široko; potreba za tradicijom; ton eksplikacije; 1945, 1946: Krleža »Književnost danas« — Referat Ive Andrića na Prvom kongresu Saveza književnika Jugoslavije — Zogović »O našoj književnosti, njenom položaju i njenim zadacima danas«;

b) faza nasilne ideologizacije cjelokupnog života, pa i umjetnosti: ton vrijeđanja, falsifikati i arogantna naduvenost; i iznad svega odvrtni paternalizam i didaktika; 1947, 1948: Čedomir Minderović »O neposrednim zadacima naše književnosti i naših književnih radnika« — Radovan Zogović »Primjer kako ne treba praviti »Primjere iz književnosti« — Marin Franičević »O nekim negativnim pojavama u našoj savremenoj književnosti« — Barković-Dončević: Diskusija oko »14 dana«.

Što je pritisak na život i stvarnost postajao veći, što se efikasnije nastojalo *sve* podvesti u jednu sintezu — to je nada u jedan drugačiji koncept umjetnosti (to znači i revolucije) bila manja. I kad se činilo da je socijalističko-realistička vizija umjetnosti i revolucije definitivno pobijedila, onda se nije znalo da ona u sebi nosi svoj karcinom. Malo-pomalo u vrhu jugoslavenske revolucije postajalo je jasno da *ova* revolucija nije Revolucija. Proces te spoznaje išao je polako, a bit će potreban sudar s *čistoćom ove* revolucije, s njenim centrom, da bi došlo do preispitivanja *svega*. Centar ove revolucije htio je uništiti jugoslavensku revoluciju kao Subjekta. Time bi *glavna* tekovina herojskog napora jugoslavenskih naroda bila zbrisana. Opet bismo postali ono što smo oduvijek bili: objekt. Da ne kažem: kolonija. Bezgranična, potpuna, zanosna podrška partijskih *masa* i narodnih *masa* Titu godine 1948. bila je znak da su narodi Jugoslavije točno osjetili što im prijeti. Znali su da su ugroženi u svom najdubljem biću. To je bila obrana sebe kao ravnopravnog faktora. Jedan se subjekt, koji tek što se konstituirao, nije više htio odreći prava da bude subjekt, jugoslavenski su narodi u tom času bili spremni na *sve* kako bi obranili pravo da svijet transcendiraju i konstituiraju kako oni to žele i shvaćaju. Vizija revolucije i umjetnosti — vizija totaliteta čovjeka — koja ih je htjela uništiti nije po svojoj »prirodi« mogla podnijeti Subjekt nasuprot sebi. Ona je bila spremna na *sve* kako bi ga uništila. Kompromis nije bio moguć.

U tim će se danima otvoriti nova etapa na književnoj ljevici: etapa »novih orijentacija« i sloma »književne ljevice«. Ta će etapa biti i posljednji pokušaj da se dođe do sinteze u starom, totalnom smislu. Dvadeset petogodišnji sukob na književnoj ljevici završit će *slomom* tog pokušaja. Odnos između revolucije i umjetnosti neće se više odvijati na staroj fundamentalnoj strukturi apsolutne sinteze tih dvaju entiteta. »Književna ljevica« u smislu *ove* diskusije prestat će postojati.

4. Etapa »novih orijentacija«: slom »književne ljevice« (1949—1952)

Rezolucija Informbira od lipnja 1948. nije praško proljeće iz 1968. To nije bila ni eksplozija radosti oslobođenja ni vjerovanja da je došao čas pravog revolucionarnog stvaralaštva. To je bio trenutak zaprepaštenja i uvje-

renja da se radi o krivim informacijama i o zabludi. A zatim ubrzo: slom jednog mita. Istina se otkrila kao Laž. U svim ljestvicama partijske piramide, kod brojnih kadrova (katkada najodanijih) koji su »živjeli« s revolucijom kao s apsolutom desio se sasvim logičan obrat: od vjerovanja u skepsu: nije li ovo što nam se sada prodaje kao Istina zapravo neka nova Laž? Budućnost nove revolucije koja je nicala na razvalinama svoje staljinističke prošlosti zavisila je od njene monolitnosti. A ona još nije znala za drugu monolitnost osim za onu na kojoj je dotada bila izgrađena: monolitnost vjere i discipline. Vjera je bila uzdržana; da bi se uzdržala disciplina, bila je potrebna sistemaska budnost i »čišćenje« od svega sumnjivog. Lijepi eufemizam na koji me i sada tjera bojazan da ne upotrijebim pravu riječ: revolucionarni teror. *Ta* je orijentacija zapravo produženje stare staljinističke linije, ali u novom obliku: protiv staljinizma izvana jugoslavenska se revolucija branila jednim trenutačno vrlo efikasnim sredstvom: staljinističkim metodama kohezije i jedinstva. Revolucija je sužavana na provjerene kadrove, a ovi su se pretežno nalazili u političkoj policiji. Da je slijedila samo *tu* liniju, jugoslavenska revolucija sigurno ne bi pobijedila i ne bi postala ono što je postala. Kad bude prošao njen trenutak, ta se orijentacija (koja je postala izvanredno snažna društvena sila) neće sama likvidirati kao preživjela, već će se postaviti kao jedini i pravi nastavak Revolucije. Ona će neminovno doći s novim konceptom revolucije, a kada taj novi koncept pobijedi, ona neće prezati od pokušaja državnog udara. Linija staljinističke obrane od staljinizma — ili: linija terora — nije mogla voditi ničemu novome.

Ali *istovremeno* je *odmah* zacrtan i novi put: revolucija ne pripada nikakvoj partijskoj avangardi ili državi, već klasi i narodu; revolucija je stvaralaštvo totaliteta jednog društva, jedne kulture, jedne civilizacije. Poduzeto je *odmah* niz mjera koje su upravljanje državom prenijele ili prenosile u bazu, na ljude koji stvaraju materijalna i duhovna dobra: u mnogim oblastima *odmah* je ukinut monopolizam grupica i foruma. Argumenti i razum dobivali su prednost nad silom i povjerenjem. I što je najvažnije: braneći naš nacionalni opstanak, Partija nije mogla pred narodima braniti nešto što je bilo slično onome što nas je htjelo zbrisati s lica zemlje. Negacija sovjetskog staljinizma nužno se pretvarala u negaciju jugoslavenskog staljinizma. A ta je negacija morala *odmah* biti

i praktične prirode. Negirajući sovjetsku birokratiziranu revoluciju, KPJ je morala negirati i samu sebe: dosadašnja koncepcija revolucije polako ustupa mjesto novoj viziji koja će malo-pomalo postajati i stvarnost.

Jednom riječju: ova posljednja etapa sukoba na književnoj ljevici odvija se na podlozi jedne kontradiktorne društvene i duhovne strukture, koju smo ovdje samo skicirali, a koju bismo sada mogli zaključiti konfrontacijom dvaju simbola: Dosije UDB-e — Radnički savjeti.

Sinteza umjetnosti i revolucije izražena u teoriji socijalističkog realizma nije samom Rezolucijom Informbiroa dovedena u pitanje. U prvo vrijeme, dok se još vjerovalo da je sukob efemerne prirode, nitko nije dirao u sistem postojećih dogmi. Dapače, činilo se da će se inzistiranje na čistoći stavova moći iskazati vlastita pravovjernost. Primjer: »Izvjestaj o agitaciono-propagandnom radu« podnesen V kongresu KPJ 1948: potvrđene teze »Književnih svezaka«. Sovjetski tenkovi na jugoslavenskim granicama, teška oskudica, neimaština i bijeda kao posljedice sovjetske blokade, mizerna dijalektička skolastika argumentiranja i optuživanja (Mošu Pijade je najviše iznenadio nizak nivo Staljinovih pisama; baš kao nas danas nizak nivo »Književnih svezaka«), vješala u Pešti, Pragu, Sofiji, Bukureštu, Tirani, odsustvo svake misli i duha u polemici — sve je to brzo pridonijelo da jugoslavenski intelektualci shvate kako je taj socijalizam neprijatelj slobode, stvaralaštva, humanizma. Apsolutni uzor bio je oboren. Ali to nije automatski značilo i obaranje principa na kojima je staljinistički socijalizam počivao. Vjerovalo se da su principi čisti, a da je sovjetska praksa samo devijacija nečeg ispravnog. Tek kad je počelo rušenje tih principa, dolazi i do negacije jugoslavenskog staljinizma.

Svi odlučni potezi bili su povučeni u vrhu jugoslavenske revolucije: u CK KPJ. Šegedin je moguć poslije Kardelja: »O našoj kritici« poslije govora u Slovenskoj akademiji znanosti i umjetnosti. To je baš jedan dokaz oprezne destaljinizacije. Ipak, onaj društveni korpus koji zovem socijalističkom inteligencijom odigrao je u tim godinama (1949—1952) značajnu ulogu u procesu samospoznavanja vlastite staljinističke biti. On još nije takav faktor u jugoslavenskom društvu kakav će kasnije postati, ali on je često stvari dovodio do ekstrema i time tražio rješavanja. Svi su se književnici u Jugoslaviji morali na ovaj ili onaj način postaviti prema teoriji socijalističkog realizma. Uočavamo tri orijentacije koje su proizašle iz od-

nosa prema teoriji socijalističkog realizma poslije 1948. Ponovo će svaka od tih orijentacija značiti ne samo jednu viziju umjetnosti nego i jednu viziju revolucije.

Prvu orijentaciju mogli bismo nazvati *orijentacijom maksimalnog očuvanja*. Pristaše su te orijentacije u to doba još vrlo brojni i imaju moćna uporišta, iako su svjesni da se koncept socijalističkog realizma ne može održati u svom dogmatskom vidu. Od 1949. do 1952, od »O radu sa mladim piscima« Riste Tošovića, od nekih članaka u »Izvoru« (1949, 1950) do nekih članaka u »Književnim novinama« i u »Vjesniku« proteže se linija koja umjetnosti određuje konkretne zadatke i dijeli poduke, a to znači linija koja revoluciju svodi na neposredni prakticitet, što u konkretnom često znači na opravdanje prakse kao nužnosti. Ta je orijentacija naročito grubna prema prodoru mladih u književnost (i društvo uopće): širina, gnusanje nad dogmom, spontanost, nepriznavanje autoriteta »smrdjelo« je po »neprijatnosti«. Ta orijentacija ne može pristati na neku koegzistenciju pokušaja i traženja, ona je isključiva. Što je najgore, ona je neobrazovana i ponajviše primitivna, a pod svaku cijenu želi dijeliti lekcije: ona od »klasičnog« socijalističkog realizma zadržava osnovni princip: sveznajuća je, dakle — teroristička. Ta orijentacija ni danas nije mrtva, što ne znači da su joj nosioci jedni te isti ljudi ili jedne te iste društvene snage. Mnogi njeni branioci iz 1950, 1951. postali su kasnije njeni najgorčeni protivnici. Ali taj tip sinteze umjetnosti i revolucije ne može umrijeti dok traje otuđenje: on je, naime, između ostalog i izraz — da tako kažem — PLEMENITOG NESTRPLJENJA: što nas se tiču ljubavni ili moralni jadi izgubljenog intelektualca (kako bi rekao Jovan Popović 1933. ili jedan od diskutanta u »Odeonu« 1968) dok godišnje umire tri milijuna ljudi od gladi! Umjetnost mora biti u službi ove, sadašnje, konkretne revolucionarne akcije.

Drugu bismo orijentaciju mogli nazvati *orijentacijom dezagregacije sinteze*. Ona će poslije 1952. postati dominantnom. To je orijentacija razbijanja sinteze umjetnosti i revolucije kao nekog nužnog modusa njihova postojanja i smisla. Ona vodi dualitetu, koji može imati razne oblike: od smirenog i lagodnog promatranja »podjele« zadataka i sfera do tjeskobnog uočavanja neopravdanog postojanja jedne bez druge. Ona revoluciji oduzima njen integracionistički, sintetizirajući karakter i svodi je na determiniranu društvenu akciju koja treba da ukine jednu formu

Vidljivo je da nas ovaj koncept sinteze umjetnosti i revolucije vraća apstraktnom totalitetu: on samo precizira vjernost Umjetnosti i Revoluciji, ali ne određuje konkretnije njihov sadržaj. On znači tvrđenje da Umjetnost i Revolucija postoje kao Smisao, a zatim *poziva* na rad i stvaralaštvo *unutar* tog smisla. Umjetničko djelo je tek ono djelo koje na stvaralački način sintetizira ljepotu i revoluciju. Revolucionarno je djelo tek ono djelo koje na stvaralački način uključuje totalitet čovjeka u svoju neposrednu praksu. Ostavljajući sva ostala određenja tih entiteta otvorenima, ta sinteza umjetnosti i revolucije ostaje nedefiniranom, apstraktnom, subjektivnom, te time omogućuje širok prostor manevriranja unutar sinteze. Upravo je zbog toga ona *preširoka* za koncepciju konkretnog artističkog i revolucionarnog angažmana i *preuska* za koncepciju autonomije umjetničkog i revolucionarnog stvaralaštva. Sve se te tri koncepcije međusobno isključuju i istovremeno traju kao odgovori na način rješavanja klasnog otuđenja čovjeka. Oni su tri moguća izbora koja (kao svaki izbor) mogu biti dignuta na nivo apsoluta, ali mogu biti i primljena kao relativne mogućnosti čovjeka. Ova druga solucija pretpostavlja koncepciju čovjeka kao totalizacije, a ne kao totaliteta. Međutim, u našoj se praksi ove tri koncepcije i dalje otkrivaju kao težnje za apsolutnim rješavanjem problema odnosa umjetnosti i revolucije. One još uvijek ne vide da odnos umjetnosti i revolucije zapravo počiva na fundamentalnoj antinomiji, tj. na njihovoj nerješivosti dok traje revolucija, dok traje otuđenje.

U Ljubljani Krleža još nije otkrio onaj najdublji izvor svoje borbe na dvije fronte: protiv plitkog utilitarizma i protiv apsolutne autonomije umjetnosti. Međutim, kad iduće dvije godine (1953, 1954) bude pokazao da je jugoslavenska umjetnost u svom dominantnom dijelu izabrala put prihvatanja umjetnosti kao nedjeljivog totaliteta, kao apsolutnog jedinstvenog integriteta bez obzira na podneblja gdje čovjek živi i bez obzira na uvjete pod kojima radi i kad u taj izbor autonomije umjetnosti nije bila uključena bretonovska i sartreovska spoznaja ograničenosti umjetnosti bez revolucije, već vraćanje na nekadašnju smirenu svijest o vlastitom apsolutnom smislu — tada će Krleža spojiti spoznaje iz »Hrvatske književne laži« sa spoznajama o ograničenosti moderne umjetnosti i do-

kraja otvoriti svoju staru magistralnu tezu koju zovem Fanonovom vizijom jugoslavenske kulture. Na Plenumu Saveza književnika Jugoslavije 1954. Krleža će prije svega ponovo dovesti u pitanje kompletnu umjetnost (nisu li ti bogovi lažni bogovi?) i zatim utvrditi: *slijediti zapadnjačke uzore znači raspadati se prije života, znači: egzistirati kao IMITACIJA*. Evo dakle pitanja u kojem je i »rani« i »kasni« Krleža: kako se izvući iz onoga što jesmo: IMITACIJA I PERIFERIJA? Njegov je odgovor sličan odgovoru Frantza Fanona: ako prestanemo biti objekt i postanemo subjekt, ako prestanemo biti periferija i postanemo centar, ako se vratimo nama samima bez obzira na bogove koji su nas formirali. Ta totalna negacija Evrope i njenih modernih fetiša zapravo je totalna afirmacija POTLAČENOG I ODBAČENOG: u tom dolaženju do sebe RAZVLAŠTENI mora IŽIVJETI I PROŽIVJETI totalno odbacivanje Drugog koji ga je do sada relegirao u podbiće, u drugorazredno biće. To je *prvi moment* te dijalektike. Ako njega ne proživi, drugorazredna kultura neće sebe nikada konstituirati kao subjekt. Ona će ostati imitacija. To je najdublja Krležina spoznaja i to je struktura iz koje proizlazi njegova negacija moderne umjetnosti i njegova sinteza umjetnosti i revolucije.

Sve tri orijentacije žive su do danas. Krležinu je viziju međutim (u raznim varijantama) slijedio vrlo mali broj pisaca i umjetnika. Neko se vrijeme činilo da je orijentacija »umjetnost u službi konkretne revolucionarne akcije« — mrtva. Posljednjih godina ona se u novom vidu ponovo javlja. A konstantno je bila prisutna u raznim varijantama »političke beletristike«, mahom okrenute protiv nekih konkretnih aspekata jugoslavenskog revolucionarnog kretanja: ali konkretna negacija *uvijek* implicira i svoju viziju globalnog razvoja. Ipak, nema nikakve sumnje da je jugoslavenska umjetnost i kultura u svom apsolutno pretežnom dijelu odbacila sintezu umjetnosti i revolucije kao *razlog* smisla i jedne i druge. Lijeva književnost u prijašnjem značenju prestala je postojati. Traženja se odvijaju u okviru autonomne sfere umjetnosti: pojmovi »lijevo« i »desno« tu su drugačiji nego u revolucionarnoj akciji. To nikako ne znači da su ta traženja izvan stvarnosti, ali to znači da su ona *unutar* jedne stvarnosti koja se ne pita za drugu stvarnost, već samo za svoju stvarnost. A ta je stvarnost — Umjetnost — jedna:

na njoj treba participirati, nju razvijati, nju živjeti, u njoj ići u »lijevo«. Historija je pokazala da se dosada nijedna vizija tipa Krleža-Fanon nije realizirala kao umjetnička praksa. Pitam se je li ona uopće moguća. Nije li to zapravo samo divna i tužna utopija prokletnika na zemlji? Moderni artistički bogovi i dalje žive u nepomućenom sjaju a periferne kulture (usprkos svim traženjima i originalnostima, usprkos svim darovitostima i trudu, usprkos svim nacionalnim i personalnim varijantama) ostaju ono što jesu: planeti. Plenum iz 1954. s dramatičnim Krležinim istupom daleko je iza nas. Ponovo imamo sve što ima Evropa. U drugorazrednoj kvaliteti.

DRUGI DIO

O SMISLU UMJETNOSTI I UMJETNIČKE KREACIJE

Raspravljajući o strukturi sukoba i o etapama »historizacije« te strukture, mi još nismo došli do *konkretnog*. Naravno, u toku cijele analize bili smo u *neposrednom dodiru* s konkretnom predmetnošću kojom smo se bavili, ali mi ta konkretna pitanja, događaje i probleme nismo iscrpili na *nivou* konkretnog: nismo ih još sveli do konkretnog. Razmatrali smo dosada ovaj sukob na *književnoj* ljevici na nivou općeg i posebnog: vrlo smo malo govorili o književnoj (estetskoj) problematici, nismo je razmatrali u njenoj specifičnosti. Ispitivali smo je prije svega iz aspekta fundamentalne strukture — prvi (opći) moment naše analize — to jest: iz aspekta sinteze umjetnosti i revolucije kao apsolutnog rješenja i spasa. Zatim smo odredili dvije posebne medijacije: odnos prema fundamentalnoj strukturi iskazuje se kao struktura oprečnih i isključujućih stavova; »eksteriorizacija« te posebne strukture vodi kroz četiri etape k ukidanju strukture kao postavke. Opći i posebni nivo naše analize omogućio nam je da ovu datost postavimo tako da ćemo na osnovi tih rezultata i spoznaje moći odrediti *njenu* konkretnost. Kao što znamo da se konkretno može iskazati samo na podlozi i u okviru fundamentalne ili opće strukture i njenih posebnih medijacija, tako znamo i da je određivanje opće strukture i posebnih struktura *samo preduvjet* iscrpljivanja datosti u njenoj individualnosti ili konkretnosti. Slije-

deći taj metodski princip, znamo da smo *sada* stigli do nivoa konkretnog i da moramo odrediti one književnoteoretske probleme pomoću kojih ćemo zahvatiti tu književnu konkretnost u njenoj biti. Za nas nema sumnje da se ovdje radi o jednom specifičnom pokušaju modernog doba da u sintezi dvaju entiteta još jednom pronađe apsolutno rješenje. Za nas, nadalje, nema sumnje da se iz odnosa prema toj strukturi rađaju dva oprečna i međusobno isključujuća stava, koji nisu samo neke estetske koncepcije već su globalan i totalan odnos prema realnosti, a to znači i prema revoluciji. Ali uza sve to mi smo u prisustvu književnoteoretskog (ili: estetskog) sukoba i da bismo ga u toj njegovoj konkretnosti i iscrpli, moramo sići s nivoa općeg i posebnog na nivo konkretnog. To je ipak sukob na *književnoj* ljevici, a ne sukob, recimo, na političkoj ljevici. Ili, sukob ekonomskih teorija. Doduše, uz taj književnoteoretski sukob vezani su i neki problemi filozofije i nauke, pa i povijesti, ali ti problemi stoje na periferiji književnoteoretskih kontroverzi koje su dominantne i koje kao takve sažimaju i ostale lateralne probleme. Svi su sudionici ove diskusije direktno ili indirektno vezani za književnost, golema većina su i pisci u užem smislu te riječi. Oni dakle, raspravljajući o književnosti, raspravljaju uvijek i o revoluciji i o totalitetu čovjeka, ali raspravljaju i o *književnosti*, i to prije svega o *književnosti*: o književnoteoretskim i praktičnim pitanjima, o stilu i formi, o temama i sadržaju, o racionalnom i intuitivnom, o doktrini i o stilskoj formaciji, o realizmu i nadrealizmu, o poeziji i literaturi, o primatu individualnog doživljaja i primatu svjesne racionalne spoznaje, o vječnosti ljepote i njihovu klasnom određenju, o pesimizmu i optimizmu u književnim djelima, o publici i ukusu, o kriterijima i estetskom autonomnom doživljaju, itd., itd. Obuhvatiti ta pitanja, objasniti ih i pokazati žarišta u kojima se sastaju — to znači prodirati do konkretnog nivoa ove predmetnosti.

Odmah izbija problem metode. Kako sintetizirati i sistematizirati čitav niz književnoteoretskih problema koji su u ovoj diskusiji pokrenuti ili načeti? Nude nam se dvije »klasične« mogućnosti: teoretska i historijska metoda. Prihvatimo li metodu teoretskog sintetiziranja, moramo grupirati probleme prema srodnosti i svoditi ih na one najopćenitije pojmove koji ih osmišljavaju. Ali to znači zanemariti historiju ovih problema, a ona je u ovom slučaju neobično važna, da ne kažem presudna. Umjesto

prave sinteze dobili bismo nekakvu pomalo proizvoljnu klasifikaciju. Prihvatimo li pak historijsku metodu, teško ćemo izbjeći opisivanju kako su se događaji zbivali: teoretska rasprava bit će neminovno zanemarena ili barem svedena na minimum. Osim toga, naš cilj nije da pišemo historiju sukoba na književnoj ljevici, već da sukob razjasnimo u bitnome. Preostaje nam dakle jedino specifična sinteza historijske i teoretske metode koja bi zahvatila i bitne momente historije i bitne elemente teorije, tj. koja bi prikazala osnovne književnoteoretske probleme u njihovom historijskom određenju i razvijanju. U historijskoj analizi ta metoda vodi računa o teoretskim pitanjima, a u razmatranju grupe teoretskih problema ona se upire o historiju. K toj nas metodi zapravo vodi i konkretna predmetnost koju ispituje, jer koliko god problemi i bili isprepleteni, oni se kao homogene cjeline grupiraju i u svom stvarnom razvijanju, a ne samo u apstrakciji. Uočavamo dva problema koji su se u svojoj biti i svojoj glavnini koncentrirali u dva segmenta ove vertikale, što *nikako* ne znači da su postojali samo u tim periodima. I jedan i drugi književnoteoretski problem postoji u svakom razdoblju, ali do svoje »čistoće« i »punoće« dolazi u određenom periodu. Iscrpiti problem u tom razdoblju znači iscrpiti ga u bitnome, ali ne i u historijskoj potpunosti. Na primjer. O smislu umjetnosti i umjetničke kreacije raspravljalo se konstantno u ovih dvadeset i pet godina, ali je glavnina pitanja zahvaćena i rješavana u takozvanoj prvoj etapi, koja se u ovom slučaju produžuje do 1936, tj. do »Almanaha savremenih problema«. Ništa bitno novo o tom problemu (ili skupu problema) kasnije nije rečeno, što ne znači da se o tome nije diskutiralo. Suprotno. Sinteza teoretske i historijske metode ne prijeći da te parcijalne i lateralne analize i mišljenja ne budu zabilježena, pa čak tu i tamo razmatrana, ali *ona teži* koncentraciji na esencijalno. Ona, dakle, nije historijski prikaz, kao što nije ni *izlučivanje* nekih teoretskih problema iz njihove historijske konkretnosti. Ona izdvaja iz *cijele* vertikale osnovne probleme, koje zatim situira u »njihov« segment te vertikale.

Dva su se osnovna književnoteoretska ili estetska problema nametnula u ovoj diskusiji:

- I. o smislu umjetnosti i umjetničke kreacije,
- II. o partijnosti umjetnosti.

Već smo rekli da je smisao umjetnosti i umjetničke kreacije najpotpunije razmatran u takozvanoj prvoj etapi (s produžetkom do »Almanaha savremenih problema«) pa ćemo ga stoga i ispitivati na osnovi rasprava tog razdoblja. Drugi je problem situiran u sve tri ostale etape sukoba: tu su glavni tekstovi tog problema ili skupa problema. Tako se ova dva književnoteoretska problema iskazuju kao konkretne etape kroz koje je sukob na književnoj ljevici prošao.

* * *

Prije svega moramo reći nekoliko riječi o samom naslovu. Kad govorimo o »smislu umjetnosti« i o »smislu umjetničke kreacije«, mi ne mislimo da u tom pojmu nije sadržana »književnost«, već stojimo na stanovištu da je termin »umjetnost« samo oznaka za jednu širu strukturu koja je u svojoj *biti* adekvatna »književnosti«: »književnost« je samo specifikacija strukture koju zovemo »umjetnost«, iako kao specifikacija ima, naravno, svoju vlastitu strukturiranost, autonomiju. To treba napomenuti zato što ćemo u toku daljeg izlaganja (a to se već dešavalo i dosada) upotrebljavati čas jedan, čas drugi termin, već prema tome kako će nas građa na to prisiljavati: analizirajući koncepcije »socijalne literature«, morat ćemo govoriti pretežno o »smislu književne kreacije«, a analizirajući na primjer »Podravske motive« — o »smislu umjetnosti«. No i u prvom i u drugom slučaju nema razlike u *biti*: »književna kreacija« po svojoj je naravi (to jest po svojoj fundamentalnoj strukturi) specifična »umjetnička kreacija«, »umjetnička kreacija« specificira se u niz specijalnih kreacija koje sve imaju zajedničku bit, ali i svoje posebnosti; jedna od tih specijalnih kreacija je i »književna kreacija«. Iako ti pojmovi nisu sinonimi, oni se ipak ne razlikuju po svojoj prirodi ili po svojoj *biti*. To znači da ne dijelimo ni Bretonov ni Sartreov stav *bitne razlike* između Poezije i Literature, odnosno između Umjetnosti (u koju spada i poezija) i Literature. O tome nećemo sada posebno raspravljati: u razmatranju niza problema mi ćemo se s tim stavovima sukobljavati te ćemo morati i našu misao precizirati. Za sada je važno istaći da naslov »O smislu umjetnosti i umjetničke kreacije« za nas znači i »O smislu književnosti i književne kreacije«, kao što bi ovaj drugi naslov automatski implicirao prvi.

O smislu umjetnosti i umjetničke kreacije raspravljaju svi sudionici sukoba na književnoj ljevici. Teško bismo našli ijednog koji se malo više angažirao u toj borbi a da nije o tom problemu progovorio eksplicite. Uostalom, svi su prožeti duhom retorike i to ih vodi do oglašavanja i plakatiranja principa s kojih polaze. Čak i u onim najsitnijim kritikama (kada treba dakle govoriti maksimalno sažeto i konkretno o nekoj zbirci pjesama, na primjer) uvijek se nađe dovoljno prostora da se kaže nekoliko riječi i o vlastitoj idejnoj koncepciji. Međutim, u tom je mnoštvu mišljenja vrlo lako uočiti da im kao osnova služe tri stava koja možemo formulirati ovako:

- a) stav socijalne literature; tu su uključene razne grupacije, a ne samo tzv. »kartel socijalne literature«;
- b) stav nadrealizma; jedinstven do 1932, a zatim razvijen dalje od Marka Ristića u časopisu »Danas« (preciziranje zajedništva s Krležinim stavom) i u almanahu »ASP« (preciziranje odnosa prema literaturi);
- c) stav Miroslava Krleže; do 1933. šutnja koja je bila teža i neugodnija od samog »Predgovora Podravskega motivima« (1933); preciziranje stava u »Predgovoru« i okupljanje — na toj osnovi — velikog broja suradnika u časopisu »Danas«.

Ta su se tri stava morala odrediti jedan prema drugom, upravo se kroz taj proces određivanja jednoga prema drugom i detaljnije utvrđivao vlastiti stav. Diskusija o smislu umjetnosti i umjetničke kreacije ostvaruje se prema tome kroz kontroverze koje se u historiji sukoba na književnoj ljevici iskazuju ovako:

1. prva kontroverza: socijalna literatura i nadrealizam,
2. druga kontroverza: sukob s Krležom,
3. pokušaj kompromisa.

I. PRVA KONTROVERZA: SOCIJALNA LITERATURA I NADREALIZAM

Stav socijalne literature precizirao se i kristalizirao prvi: on se nametnuo i nadrealistima i Krleži kao stav prema kojem se trebalo odrediti. Nadrealisti su prvi prihvatili tu diskusiju jer ih je do nje dovela i njihova

unutarnja evolucija. Krleža se prema socijalnoj literaturi odredio, ali na diskusiju nije pristajao: on je izložio svoj stav i zatim prišao okupljanju onoga što je smatrao pravom književnom ljevicom: »Danas«, Povijesno uzevši, socijalna literatura prva naznačuje svoju »borbenu liniju«. Nije bilo odmah vidljivo da će se iz »Kritike« razviti »kartel socijalne literature«, a da će »Socijalna misao« (čiji suradnici i izmišljaju ime »kartel«) od tog »kartela« biti osuđena kao pseudosocijalna literatura koju treba odbaciti i prokazati. Nema sumnje da je »Socijalna misao« po čitavoj svojoj orijentaciji odudarala od politike Treće internacionale, a posebno od kursa koji je u njoj zacrtan poslije 16. kongresa SKP(b) 1930. Ona je koncepcijom, tezama, tonom i stilom bliska Drugoj internacionali, odnosno socijaldemokratskoj partiji. Ali na planu literature ona je za lijevi socijalni angažman. Najlakše je tu grupaciju jednostavno negirati kao stimulaciju socijalne literature ili kao verbalnu borbu za socijalnu literaturu, kao što su činili Jovan Popović i drugovi. »Socijalna misao« pledirala je za proletersku literaturu i kulturu — i u programatskim ili teoretskim člancima i u konkretnim kritikama. Ne možemo je zbrisati kao nepostojeću. To nije mogao ni »kartel socijalne literature«, koliko god je to želio: on je morao s tim časopisom i s tom grupacijom računati kao s određenom snagom unutar socijalne literature. Magdić je doduše već 1932. bio od »Proletera« označen kao provokator, ali to nije umanjilo njegovu djelatnost na liniji socijalne literature. Likvidirati danas tu grupaciju izbacujući je izvan socijalne literature u ime činjenice da su u njoj glavne članke o socijalnoj literaturi pisali ljudi koji će kasnije postati suradnici raznih radničkom pokretu stranih organa (npr. suradnja Magdića u »Radničkom glasniku« itd.) ili nešto kasnije suradnici ustaške štampe (Magdić, Stedimlja) — značilo bi slijediti metodu sovjetskih staljinističkih enciklopedija, tj. duh »Historije SKP(b)«. Ali kad bismo tu metodu falsificiranja prošlosti i prihvatili, pali bismo u nemoguće kontradikcije: nisu oni uređivali časopis, nisu samo oni isticali teze o socijalnoj umjetnosti kao klasnoj i borbenoj umjetnosti, nisu oni pisali »Gospodinu Miroslavu Krleži« u vrijeme kad »Nova literatura« hvali Krležu, nisu samo oni odredili liniju obrane Krleže u vrijeme kad ga je »kartel socijalne literature« zapitao kuda ide, nisu oni izvještavali o »Ich kann nicht mehr« (sudbina trockista u SSSR), niti su oni publicirali magistralnu analizu Troc-

koga poslije dolaska Hitlera na vlast (»Njemačka katastrofa«) — to je činio Božidar Adžija. Kako će tu činjenicu objasniti ta »znanstvena« pragmatika koja »Socijalnu misao« likvidira zbog budućeg Magdića i Stedimlje? To vodi u apsurd. Ako su Magdić i Stedimlja završili onako kako su završili — to ne znači da su u vrijeme »Socijalne misli« ustaški mislili. Duh naše metode apsolutno je protivan likvidaciji jedne pojave zbog toga što nam ta likvidacija sada konvenira. Pojavu nastojimo odrediti unutar njene situacije i unutar našeg globalnog sagledavanja historije, unutar naše totalizacije. »Socijalna misao« bijaše jedan od centara okupljanja intelektualaca i književnih kritičara koji su vjerovali u mogućnost najuže sinteze umjetnosti i revolucije i koji su mislili da je socijalna literatura plauzibilna solucija daljeg razvoja književnosti. Ako su ih druge lijeve grupacije odbacivale, to su i oni njih odbacivali: koegzistencija raznih solucija, koegzistencija negacijâ. Uostalom, međusobna optuživanja unutar socijalne literature za pseudosocijalni angažman bila su vrlo česta, a svim je pripadnicima te orijentacije bilo jasno da je socijalna literatura kao literarna praksa na vrlo niskom nivou. Ali isto tako svi su vjerovali da njihov stav znači radikalni raskid ne samo s građanskom literaturom već i sa svakom literaturom koja ne želi da se svjesno postavi kao *borbeno* oruđe. Oni svoju poziciju smatraju nečim bitno novim bez obzira na tradiciju (Krleža, Cesarec) na koju se svjesno oslanjaju. Prema svemu što je izvan njih oni osjećaju samo prijezir, a budući da sebe sagledavaju kao nešto apsolutno novo, to i ne strahuju od svojih početničkih nejakih koraka: pred *njima* je budućnost. Oni su Ispravnost, sve ostalo je Izdaja. Jovan Popović će tu ekskluzivnost vrlo jasno precizirati već u drugom broju »Kritike« (lipanj 1928): »Lekcije života«: treba se otresti »literature« da bi se osjetio život — bijeg u artizam jeste zločin. Na pitanje u čemu je smisao umjetnosti i umjetničke kreacije oni odgovaraju dosljedno: književnost treba da pomoću sintetičke realističke metode (dijalektički materijalizam kao književna metoda) izrazi revolucionarno kretanje stvarnosti, život masa, borbene ideale, stvarne teškoće i probleme, a ne da se gubi u formalističkim traženjima i individualističkim sanjarenjima. Smisao književnosti nije u njoj samoj, već u borbi kojoj treba da služi. Smisao je književne kreacije stvoriti borbeno, tendenciozno i utilitarno djelo: dobra knjiga vrijedi koliko i dobar top! Književnost ne

interesiraju sitna micanja osamljenih duša, već veliki pokreti masa; kontinuitet tih koncepcija je neprekinut: tu istu misao nalazimo i 1929. i 1933:

»Večit, nepobediv, nezadrživ, teče život. Iz oblika prelazi u oblik. Gradi i razgrađuje. Bez mere su njegove stvaralačke snage. Ali nisu vezane za ličnost, za tog ili onog, već za mase.

Sve veliko, uzvišeno, lepo, stvorile su mase. Osetljivom dušom, one su osetile budni ritam života i dale svoj dah stvaranju. One su unele srce, one su unele ono što je živo u ljudskom životu. One su dale sadržaj.

Samo su stvaranja masa velika stvaranja. Samo su literarna dela u kojima se ta stvaranja ogledaju velika literarna dela. Dela pojedinaca, lični momenti u jednom delu, oblik i reči, slučajni su momenti društvenog života, slučajni i uzgredni momenti veličanstvenog procesa društvenog izgrađivanja.

Nema umetnosti radi umetnosti, ni lepote radi lepote. Nema ničeg što je samo sebi cilj. Sve je učlanjeno u društvenom toku života i živo je ako ide sa životom, mrtvo ako je ostalo kraj puta. I sve služi jednom višem cilju. Ono živo da ponese život, ono mrtvo da ga sputa i zadrži.

Jedino uz saradnju masa, na liniji razvitka, postaju dobra literarna dela. Ona su živa, otuda njihove sugestivne snage. Ona su puna istine, otuda njihove neodoljive draži. Ona su društvena, zato toplo idu na srce.

A svako lice u njima, po jedan je nerv života. A svaki korak, po jedan je korak unapred. A svaki drhtaj, po jedan je drhtaj velikog srca budućnosti.« (Branko Filipović: »Idealizam i književna kritika« — »Nova literatura«, br. 3, 1929, str. 89—90)

»Ali to su sve danas doživljaji od sporedne važnosti, događaji koji dodiruju tek vrške naših osjetila i koje jedva osjećamo, kao što, recimo, čovjek kome amputiraju nogu jedva može da osjeti ogrebotinu na nekom drugom dijelu tijela. Šta danas, na primjer, znači pojedinačna »samoubistva iz ljubavi«, kada se u masama događaju samoubistva iz bijede? Ljubavni jadi? Danas kada 30 milijuna ljudi širom pet šestina zemaljske kugle uzalud očekuje posla i zarade u jednom društvu u kome »ima hljeba samo za onog tko radi? 30 milijuna ljudi koji čekaju uzalud posla, 100 milijuna ljudi koji hronično umiru, u jedno doba kada i oni koji rade životare ispod najnižeg nivoa? Psihološke finese? Ronjenje u tajne

titraje duše, u »unutrašnje tragedije« obezbjeđenog, sitog, obučenog čovjeka? Kada se u Njemačkoj događa ogromno gušenje masa, kada se na dalekom Istoku vode krvave borbe za nalazišta sirovina i tržišta i kada se u Aziji i Africi bude vjekovno uspavane i ugnjetane snage naroda? Individualna tuga pred »vječnim problemom« smrti, kada jedna nasuprot drugoj stoje klase u nemilosrdnom obračunu, i kada borba ide za život, za čovječni život stotina milijuna današnjih i bezbroj milijuna budućih?

Čuda na svijetu nema, pa ih nema ni u ljudskoj historiji. Sve se odigrava po strogoj zakonitosti. A u zakonitost zbivanja ljudskog društva ulaze i svijest i energija ljudi. Oni proizlaze iz materijalnih uslova zbivanja, i utiču na to zbivanje. Građanska literatura u svim svojim nijansama i u svim svojim etapama razvitka uticala je u pravcu formiranja dobrog građanina, da bi najzad u licu svojih najboljih predstavnika u momentu krize samog kapitalističkog sistema počela bježati od stvarnosti u »neutralne« sfere »unutrašnjih svjetova«. (Jovan Popović: »O socijalnoj literaturi« — »Kultura«, god. I, br. 4, 1933; str. 262)

Tek poneki od njih istakne i našu stariju i širu književnu tradiciju devetnaestog i dvadesetog stoljeća (npr. Keršovani, Masleša, Magdić), ali oni su ipak svi mahom okrenuti svojoj domovini: suvremenoj borbenoj svjetskoj proleterskoj kulturi. Pomno prate lijeva književna kretanja u svijetu, a posebno u Sovjetskom Savezu. Ističu sve što ima bliže ili dalje veze s njihovim vlastitim nastojanjima i s njihovom koncepcijom književnosti. Pišući o vrlo popularnoj knjizi s kraja dvadesetih godina »Dnevnik Kostje Rjabceva« N. Ognjova (Moskva 1927; Beograd 1930), Milan Durman razrađuje gore istaknutu misao o masi i velikim društvenim kretanjima te nabacuje tezu o direktnom utjecaju *tipa* društvene epohe na *tip* književnog stila:

»Velika i značajna literarna djela stvaraju se uvijek u doba velikih društvenih pokreta, u doba snažnih socijalnih podviga. Onda, kad jedna društvena epoha daje maksimum svojih karakternih kvaliteta, kad se stvori određeni tip dotične epohe, onda se i u literaturi tog doba stvara specijalni literarni stil, kao idejni izražaj njezinih materijalnih postulata. Zato će literatura uvijek biti važan dokument, po kome će se moći prosuđivati karakterne osobine neke epohe.

U historiji društvenih pokušaja ruska je revolucija dosada najjači takav pokušaj. On nije mogao ostati bez uticaja na literarni život i na literarno stvaranje. Poslije revolucije u Rusiji se počinje da razvija nova literatura, nova i po svojoj formi i po svojoj sadržini. Po svojoj sadržini nova ruska literatura odvaja se od strane u toliko, što je upućena na teme iz novog života, ona postaje stvarnija i bliza životu, napušta sfere misticizma i spiritualnosti, oslobađa se pretjeranog psihologiziranja i kopanja po ljudskoj savjesti, jednom riječi postaje pristupačna najširim slojevima naroda. Po svojoj formi ona se prilagođuje vrtoglavom vremenu današnjice, u njoj se ogledava dinamika suvremenog društvenog kretanja i traženja novih puteva: stil, jednostavan i telegrafski, kompozicija, filmsko-žurnalistička. Iščezao je onaj mirni, idilični način obradbe psiholoških situacija i osjećajnih komplikacija, koji se sve više gubio u sitnicama i nevažnim detaljima, a mjesto toga došla je živa riječ, stvarnost događaja i tempo njihovog odvijanja, pojavio se smisao za gledanjem na ljude i događaje u njihovom dijalektičkom kretanju i stalnoj promjeni. Statika je prepustila mjesto dinamici.« (M. Durman: »N. Ognjov: Dnevnik Kostje Rjabceva« — »Književnik«, god. III, br. 6, lipanj 1930, str. 279—280)

Sličnu misao nalazimo i kod Stevana Galogaže:

»Stil jednog književnika, saglasno vezanog za današnji produkcijski sistem, ne može biti jednak stilu onih koji su žrtve tog sistema.« (Stevan Galogaža: »Što se ne može primiti kao socijalna književnost« — »Literatura«, 1932)

Svijest o pripadnosti lijevom svjetskom književnom pokretu bila je neobično živa te su svi urednici lijevih časopisa nastojali izvještavati što potpunije o »proleterskoj literaturi« u drugim zemljama. U centru pažnje socijalne literature bili su — osim pisaca Sovjetskog Saveza (a tu prvenstvo ima Gorki) — njemački i američki napredni pisci i intelektualci (Ludwig Renn, Ernst Toller, E. M. Remarque, E. E. Kisch, George Grosz, Theodor Dreiser, U. Sinclair, S. Lewis, Jack London i drugi), a zatim francuski pacifistički pisci koji su s posebnom simpatijom pratili događaje u SSSR-u i osuđivali svako novo pripremanje rata (Henri Barbusse, Romain Rolland). Ne

bismo mogli reći da se RAPP-ovsko sektašenje prema Barbusseu osjećalo u jugoslavenskoj socijalnoj literaturi, ali je njen borbeni politički angažman došao do izražaja u odnosu prema francuskom populizmu Dabita, Lemonniera, Thérivea i drugih. O njima oni govore vrlo malo. Taj ih populistički realizam svojom »objektivnošću« nije privlačio. Jugoslavenski socijalni literati ne propuštaju ipak ni jednu priliku da ukažu na širinu, snagu i jedinstvenost socijalne literature te su brojni prilozi posvećeni sumišljenicima i drugovima s lijeve svjetske književne fronte. U tom smislu karakterističan je članak Josefa Rybaka o »Mladoj Slovačkoj« u kojem autor između ostalog izvještava o udruženju lijevih intelektualaca i pisaca »Dav« (Jilemnicky, Clementis i dr.) donoseći kao moto članka riječi vodećeg kritičara te grupe Daniela Okalija: to je gotovo ona ista ideja koju su u gornjim citatima istakli Branko Filipović, Jovan Popović, Milan Durman, Stevan Galogaža:

»Mi nismo smeli dopustiti sebi eksperimentiranje, jer to bi bilo značilo beskorisno cepkanje energije, i nama je potpuno bilo dovoljno preuzimanje principa prikazivanja ili njihovo prilagođavanje opštim potrebama kulture. Bilo je zato mnogo zaslužnije što su se tipični zastupnici naše poezije trudili oko jezičnog izraza kolektivnih raspoloženja.« (Josef Rybak: »Mlada Slovačka« — »Nova literatura«, br. 9, 1929, str. 238)

Uz tu svijest o pripadnosti zajedničkoj svjetskoj književnoj fronti tijesno je vezana svijest o zajedništvu jugoslavenskih naroda i literatura. Socijalna literatura ne ruši specifičnosti nacionalnih literatura, ali se konstituirala kao *izrazito* jugoslavenski pokret. Ciljevi i zadaci lijeve književne fronte bili su jednaki u svim jugoslavenskim književnostima, svi pisci (bez obzira na »klanove«) jednodušno ističu potrebu te kohezije i tog jedinstva. Kad Jovan Popović u članku »O našim časopisima« (»Stožer«, br. 3, 1932) traži od pisaca (posebno od M. Bogdanovića i M. Durmana) da se odluče jer je vrijeme koje živimo vrijeme »ili — ili«, tada on ne govori o srpskoj književnosti, već o jugoslavenskim književnostima precizirajući da jugoslavenska lijeva književna fronta ima tri izrazita centra: »Svoboda« (Ljubljana) — »Literatura« (Zagreb) — »Stožer« (Beograd). Uostalom, to nije bila specifičnost

socijalne literature: sav se ovaj sukob na književnoj ljevici odvija na jugoslavenskoj sceni, a ne u jednoj od jugoslavenskih književnosti (iako mi u ovoj raspravi iz metodoloških razloga prvenstveno pratimo hrvatsko i srpsko književno područje). Svi su ti pisci prožeti mišlju da je njihova sinteza umjetnosti i revolucije univerzalna, pa prema tome nikako ne može biti zatvorena u nacionalne granice. Njene *prve* prirodne granice bili su jugoslavenski okviri. Sukob na književnoj ljevici odvija se unutar revolucionarnog radničkog pokreta, a taj je u tridesetim godinama i kasnije bio jedini pokret u Jugoslaviji koji je imao općejugoslavenski karakter i koji je upravo zbog toga 1941. i mogao pokrenuti *jugoslavensku* narodnooslobodilačku borbu.

Zahtjev Jovana Popovića iz 1932. da pisci izaberu frontu jer će inače fronta izabrati njih samo je produženje one Keršovanijeve teze iz 1930. o nužnoj ekskluzivnosti socijalne literature. A Keršovani je zapravo u tim »Beleškama o omladini« preuzeo poznatu Krležinu misao o postojanju dvije izrazite fronte između kojih nema neutralnog terena (esej o Georgeu Groszu). Keršovani potcrtava da je prava revolucionarnost u novom sadržaju, a ne u formalnim eksperimentima: lijeva fronta mora biti beskompromisna jer će samo u tom slučaju doista biti fronta:

»U današnje vreme postoji u književnosti i umetnosti takođe borba frontova, ma da ne uvek i svagde tako jako izrazita. Borba protiv starih autoriteta vodi se sa više strana. Ali dok mnogi vode tu borbu sa parolama starim ili samo sa težnjom za novom formom, mi hoćemo borbu sa novim parolama, a u prvom redu sa težnjom za novom umetničkom i književnom inspiracijom. Nasuprot čisto formalnoj revolucionarnosti, koja nužno mora kad-tad preći u konzervativnost, — generacije Vinaver-Rastko Petrović-Drainac-Krakov-Miličić — itd. to sasvim jasno pokazuju, — mi postavljamo u prvom redu zahtev za novom sadržinom. Front starih se preko nekih »mladih« sve više radikalizira u desno, ka misticismu, kozmičkoj poeziji, antiracionalizmu, antikonkretnosti, u kratko ka »nebulizmu«. Mi tražimo levi front koji će razvijati smisao za konkretnost, za svakidašnji život svakidašnjeg čoveka, za opipljive činjenice, ali sve to ne u izolovanim detaljima i sitničarskom nabranjanju, nego u živoj sintezi i osećanom proživljavanju savremenog čoveka koji činjenice gleda dijalektički, u njihovoj vezi i u celini. Tradi-

cijama Rabelaisa, Molièrea, Johnsona, Beaumarchaisa, Balzaca, Zole, Freiligratha, Heinea, Gogolja, Gribojedova, Lessinga i niza drugih književnika i umetnika, mi ćemo tada doći do toga da mesto egzotičnih vizija i svemirskih ekstaza opažamo konkretne elemente svakidašnjice i inspirišemo se njima. Na toj liniji, mlade generacije mogu savladati uske horizonte čisto fizičkog vaspitavanja skautizma, sporta i sokolstva, lažne vidovičevske etičko-moralne verbalistike i crpsti iz živih izvora novih ideja u svetu. Na toj liniji mladi će razumeti da nisu samo ljubav i domovina izvori umetničke inspiracije, nego i rad u fabrici i na njivi, zatvor i popravilište, lađa i mašina, sirotište i prosjak, bolnica i ulica.

Idući tim putem, mladi ne mogu praviti kompromise. Oni neće voditi dođuše borbu protiv starih »kao takvih«, ali će beskompromisno napadati sve što je preživelo i sve aveti prošlosti. Želja dr. Barca, da se ta borba spreči, je reakcionarna, jer zaustavlja borbu, — a samo borba može donijeti plodove.

Na takvoj će liniji mlade generacije osetiti da umetnost nije samo *objekt uživanja*, i *izvor zarade*, nego i jedna *snaga*. Na takvoj liniji napredujući, naš književni i umetnički podmladak naći će se u jednom frontu sa svima živim i naprednim snagama savremenog sveta, a naročito sa radnim svetom ove naše zemlje.« V. Dragin: »Beleške o omladini« — »Nova literatura«, god. II, br. 1, siječanj 1930, str. 15—16)

Već ovih nekoliko misli raznih autora o raznim pitanjima pokazuje veliki stupanj suglasnosti: očito je opće tendiranje prema zajedničkoj platformi. Međutim, do *takva zajedničkog manifesta socijalne literature* nikada nije došlo. Ni u ovoj etapi ni kasnije. U ovoj etapi socijalna literatura nije imala snage da formulira jedan takav zajednički Odgovor, a kasnije to naprosto više nije bilo potrebno: bitne teze socijalne literature sintetizirat će i preobraziti teza o partijnosti umjetnosti. Upravo zbog nepostojanja *homogene* grupe koja *temeljito* precizira svoj stav i brani ga *argumentima* povezanim u *sistem* — socijalna literatura ukazuje se više kao *konvergiranje niza pisaca prema jednom zajedničkom nazivniku* negoli kao »jedinstvena lijeva fronta«. Čak i onda kad nalazimo neke opće deklaracije to su više deklaracije urednika publikacije negoli deklaracije *homogene* grupe istomišljenika. Kad »Literatura« u prvom broju svog drugog godišta potcrtava da je ona izraz jednog jedininstvenog stava:

»Pokazalo se da ima dosta mjesta za jedan književni časopis koji nije ideološki bazar već ima jedinstveno gledište o svim pitanjima. To nas razlikuje od drugih revija, i to je kulturna pozicija »Literature«. (»Literatura«, god. II, 1932, br. 1, str. 3),

onda se ne treba suviše zanositi: to je ipak pretežno stav Stevana Galogaže, a ne stav jedne grupe koja je idejno čvrsta i akciono jedinstvena: u istom godištu na primjer nalazimo i Vasu Bogdanova i Jovana Popovića koji se — usprkos nizu zajedničkih shvaćanja — međusobno potiru i napadaju. Zajednička koncepcija dakle nije nigdje razrađena i kolektivno branjena: socijalna literatura je orijentacija niza pisaca i grupica koja do pune teoretske svijesti o sebi nije došla. To međutim ne znači da ta intelektualna i književna struja nije težila teoretskoj samosvijesti. Brojni su njeni naponi usmjereni u tom pravcu. Odgovarajući na pitanje o smislu umjetnosti i umjetničke kreacije, socijalni literati zacrtaavaju nešto što bismo mogli nazvati temeljnim tezama njihova zajedničkog odgovora. Tu skicu opće zajedničke podloge cjelokupne raznolikosti koju predstavlja jugoslavenska socijalna literatura pokušat ćemo izraziti u osam teza. Bit će to u neku ruku shematizacija duha koji je sve socijalne literature pokretao i povezivao usprkos razlikama i sukobima. Evo tih teza:

1. Književnost je ideologija, dakle superstruktura u kojoj se odražavaju ekonomski i društveni procesi. Klasna borba determinira klasni karakter književnosti.

2. Klasna borba jeste borba dvije fronte, nikakav kompromis nije moguć: literatura služi jednoj fronti i onda kad to ne želi. Proleterska se književnost svjesno stavlja u službu proleterske fronte; ona je borbena i progresivno tendenciozna te u skladu sa svojim sredstvima daje onu istu viziju svijeta do koje dolazi dijalektički materijalizam, filozofija proletarijata.

3. Književnost je izraz klase. Ona je termometar koji jasno iskazuje da li je klasa u usponu ili padu. Socijalna literatura je izraz klase u osvajanju i progresu, zato je ta književnost kolektivistička, altruistička, optimistička. Pesimizam, solipsizam, individualizam znaci su buržoaske dekadencije. Predmet socijalne literature su pokreti masa i društvena problematika uopće, a individuum tek u onoj mjeri u kojoj se uklapa u kolektiv čiji je dio. Subjekt i historije i književnosti nije individuum, već je to klasa.

4. Književnost nije izvan svakodnevne borbe. Ona ne služi samo generalnoj liniji klase već njenim praktičnim ciljevima i neposrednim zadacima. Zato je proleterska književnost maksimalno tendenciozna: ona želi biti urođena u sadašnjost.

5. Jedina ispravna izražajna struktura (»pravac«, »metoda«, »doktrina«, itd.) jest realizam. Taj »borbeni realizam« (ili: »socijalni realizam«, »tendenciozni realizam«, »sintetični realizam«) implicira viziju transformacije svijeta u marksističkom smislu; on je aplikacija dijalektičkog materijalizma na književnost. Socijalna je literatura izrazito antilarpurlartistička, ona negira sam princip l'art pour l'art-a: slobodu poetskog traženja. Socijalna literatura određuje i naređuje da se književnik pokori imperativima borbe; ona će upotrijebiti sva sredstva kako bi uvjerila pisca u potrebu da svojim djelom mijenja ovu stvarnost. Ona nije neutralna, već je »teroristička«: negira sve moderne egzibicije, a posebno posljednje devijacije kao što je npr. nadrealizam.

6. Borbeni realizam implicira racionalnu analizu svijeta i strastvenu privrženost progresivnim tendencijama koje se možda tek naslućuju; on je vjeran snagama budućnosti. Zato je borbena realistička književnost sintetička, a ne faktografska, racionalna, a ne iracionalna, svjesna, a ne intuitivna; ona je rezultat spoznaje, a ne nagona. Ona je više stvar participacije na ispravnoj ideologiji nego stvar talenta, što ne znači da je talenat bez vrijednosti. Pravi proleterski književnik ne prima proletersku ideologiju kao nešto strano, on je živi i zato u njegovu tendencioznom stvaranju nema prisile: on izražava ono što jest. Tendencija mora biti imanentna djelu, a ne neka artifičijelna naljepnica.

7. Socijalna je literatura svjesno ekskluzivna i beskompromisna: svako odstupanje od proleterske ekskluzivnosti i zatvaranje u formalnu ili tematsku »objektivnost« ili u »formalistička« eksperimentiranja jest izdaja pravog proleterskog angažmana.

8. Socijalna literatura tek nastaje i ne treba biti obeshrabren njenim slabim rezultatima, kao što ne treba ni precijeniti njena dostignuća. Socijalna je literatura u sukobu s regresivnim snagama društva: samo će najčvršći i najodaniji jačati tu jedinstvenu lijevu frontu.

Tih osam teza nalazimo posvuda. Ako u ponekom zapisu ni jedna od tih teza nije direktno iskazana, onda

možemo biti sigurni da se one nalaze u infrastrukturi autorove misli: otkrit ćemo ih unutar konkretne analize. Upravo je u smislu tih teza Stevan Galogaža i izvršio najtemeljiti »ispit savjesti« i najradikalniji zaokret; u pismu »Stožeru« on je odbacio svoje cjelokupno prijašnje djelovanje: rad iz dobrih namjera objektivno je predstavljao zločin; »nova literatura« nije neka maglovita majstorija, već je ona društvenoekonomski uvjetovana kao što sa svoje strane povratno djeluje na društveni život; i na kraju: ne može se netko zvati književnikom ako ne radi za one koji rade:

»Ako književnik nije borac za one koji rade, on nije književnik. On u tom slučaju vrši lakajsko-najamničku službu. To se onda zove sluga a ne književnik. Spava se, doduše, na mekanoj postelji, ali vrlo nesigurnoj, i ugašene savesti.« (Stevan Galogaža: »Smisao književnosti i dužnosti pisaca« — »Stožer«, br. 3—4, 1931, str. 106)

Ocjenjujući tu Galogažinu renesansu (povodom Galogažine nove zbirke novela), M. Durman konstatira da je Galogaža od »Čudnih silueta« (1927) do »Novela« (1931) doživio temeljit preokret: od desperatera, cinika, razočaranog idealista postao je pisac koji vjeruje u budućnost i optimistički gleda i u tamne strane života. Bez artistskih forsiranja i »psiholoških burgija« dao je isječke stvarnog života:

»Stevan Galogaža kako nam se prikazuje u svojim sadašnjim novelama nije više onaj stari Galogaža, dezekvilibrirani dešperater i razočarani romantik. On je našao opet svoju unutarnju ravnotežu, svoju idejnu orijentaciju. Iz svake rečenice njegovih novela izbija čvrstoća uvjerenja, jasnoća pogleda na ljude, život i društvene odnose, ispoljava se ono optimističko povjerenje u budućnost i boljitak čovječanstva, koje je uvijek rezultat solidno izgrađenog i naučno fundiranog nazora na svijet. Iščezla je kolebljivost, ono vječito unutarnje nezadovoljstvo i onaj fatalni skepticizam, koji i najjače duhove onesposobljava za bilo kakvu aktivnost. Galogaža se osvio opet na noge, osjećajući pod sobom svu veličinu, snagu i širinu svog idejnog postamenta.

U sedam kratkih novela Galogaža je bez ikakvog stilskog uljepšavanja i estetskog poziranja, jedno-

stavno, sirovo, gotovo nehatno, bacio na papir čitav niz slika i aktualnih problema iz našeg savremenog socijalnog života.« (Milan Durman: »Stevan Galogaža: Novele« — »Književnik«, br. 4, travanj 1931, str. 176)

U prvim godinama socijalne literature Galogaža će upravo zbog te svoje korjenite konverzije (koja je — kako smo rekli — izvršena u smislu ovih osam teza) postati, na stanovit način, simbol poput Krleže i Cesarca. O njemu, Krleži i Cesarcu govorit će (uz neke rezerve) kao o istinskim primjerima socijalne literature i Durman (»Književnik«, 9/1932), i Bogdanov (»Književnik«, 6/1932), i Herman (»Stožer«, 4/1932), i Masleša (»Stožer«, 2/1932), i Jovan Popović (»Stožer«, 1931, 1932) i Štedimlija (»Književnik«, 8/1931).

Nije, nadalje, teško uočiti da napad ABC-a na Krležu ide upravo s pozicija ovih osam teza. Ne bi bilo teško svakoj od tih teza »prilijepiti« po jedan citat iz tog famoznog »Quo vadis«. Ali na te će se teze oslanjati i najvjerniji branitelj Krleže — Vaso Bogdanov. U članku »Prilog tumačenju pojmova o socijalnoj književnosti« (»Literatura«, god. II/1932, br. 5—6 str. 193—196) Bogdanov će između ostalog istaći da za socijalnu literaturu nije dovoljno imati talenat, već da je mnogo važnije od talenta posjedovati sigurno znanje iz dijalektičkog materijalizma i aktivno sudjelovati u životu društva. On će tu »šestu tezu« ponoviti iste godine nekoliko mjeseci kasnije recenzirajući knjigu Jovana Popovića »Reda mora da bude« (»Književnik«, 9/1932, str. 356—358). Uz niz pozitivnih primjedbi Bogdanov će istaći, kao glavnu zamjerku, da Jovanu Popoviću upravo nedostaju dva faktora da bi izrazio istinu o životnoj stvarnosti: on konstatira društvene pojave, ali ne daje *ni* njihovu uzročnu povezanost *ni* razvojni tok socijalnog zbivanja. Bogdanov je već nekoliko mjeseci ranije u »Literaturi« (br. 2, 1932) tvrdio da Jovan Popović i Pavle Bihalji ne znaju razlikovati što je lijeva a što desna knjiga jer, štampajući i hvaleći Kästnerov roman »Emil i detektivi«, propagiraju falsificiranje stvarnosti, a ne angažiranu literaturu. Ovaj Bogdanovljev hiperutilitarizam, na kojem bi mu mogao pozavidjeti sam Galogaža, postat će trn u oku i Pavlu Bihalji i Jovanu Popoviću pa oni doista neće mirovati dok Bogdanov ne bude strpan u trockističke revizioniste i izdajnike.

Uzmimo, nadalje, na primjer tri članka Jovana Popovića napisana u tri ključne godine socijalne literature — 1931, 1932, 1933: »Problem naše kritike« (Stožer«, 6/1931), »Za koga radi književnik« (»Literatura«, 1/1932), »O socijalnoj literaturi« (»Kultura«, 4/1933). Moći ćemo uočiti (dodajući tome sve one stavove tog pisca o kojima je već bilo riječi ili koje smo već citirali) da postoji nesumnjiva identičnost teza koje taj pisac iz godine u godinu varira i tek tu i tamo ponešto dopunjuje. Sve su te Popovićeve teze i njihov kontinuitet samo posebni slučajevi one zajedničke strukture koju smo definirali u onih osam temeljnih teza socijalne literature. U prvom članku Jovan Popović govori o piscima u kojima se već nalazi »seme progressa i ideologije mlade klase«; u drugom ističe da književnost uvijek izražava svoju klasu i da je artizam tipični pravac reakcionarne klase u opadanju; tu će istu misao ponoviti na početku trećeg članka da bi u njemu »dubio« na tezi kako ne postoji nijedna književnost koja nije tendenciozna. Taj je isti lider socijalne literature pozivao Durmana da se odredi i da ne vrluda, a Durman je međutim svoj stav posve jasno već bio izložio upravo u skladu s onih »osam teza«. On je u članku »Pseudosocijalne tendencije u našoj književnosti« u tom istom »Stožeru« (br. 5, 1931, str. 138—143) potcrtao da se tek socijalna literatura poklapa sa suvremenim socijalnim gibanjima uvjetovanim razvitkom produktivnih snaga: za tu je literaturu iznad svega važan ideološki pročišćen kadar pisaca. Ali eto, pozvan od Jovana Popovića da ne vrluda, Durman će svoj credo izložiti u poduljem (programatskom) članku »Književnost koja nije umjetnost već potreba«. Mogli bismo reći da je Durman tu rezimirao svoje brojne ranije tvrdnje, da je svojim teoretskim iskazima dao prilično čvrst i sistematičan oblik, da je svoje »zahtjeve« (to jest: zahtjeve socijalne literature) digao na nivo pregnantne programatike koja je inače, u tako pregnantnoj formi, rijetka kod pisaca socijalne literature. No poslušajmo kako ovo arbitrarno »čekićanje« zapravo zvuči odbojno: to su naredbe stroga oca i komandanta, čovjek bi najradije pobjegao od ove gomile »zapovijesti« (sve sam ja potcrtao):

»U centru zapažanja *treba da* su lica i događaji koji daju pravac savremenom društvenom gibanju, i *da se* ukazuje na ono što je bitno i karakteristično u današnjem poretku, a *ne da* se skreće pažnja na

ono što je od sporedne važnosti, na neke izolirane pojave. Socijalna literatura *ima da* daje presjek našeg života i *da* prikaže tendenciju njegovog razvitka. Iako nismo razvijena industrijska zemlja, ipak je proletarijat, ne doduše po broju, ali po svojoj historijskoj ulozi, po svom položaju u većim gradovima i akcionoj sposobnosti, glavni nosioc socijalnog progressa, i zato naša socijalna literatura *treba da* se prvenstveno pozabavi njim. *I to ne sa* lumpenproleterima i prosjacima, *nego sa* pravim klasno svijesnim radnicima. Manjka nam i dobra literatura o selu, iako se toliko ističe 80%-tna većina pučanstva naše zemlje. Mislim na literaturu koja bi se kritički odnosila prema selu. Ono što se kod nas naziva seljačka literatura, to je ili čisti folklor ili malograđansko idealiziranje sela, koje stvara lažnu i iskrivljenu sliku o seljačkom životu, veličajući njegov primitivizam, kulturnu i privrednu zaostalost kao nešto što bi trebalo da služi za uzor. Ovaj smjer u našoj literaturi *treba* suzbijati kao štetan i izrazito reakcionaran. *Sa tim »narodnjaštvom« treba naša socijalna literatura da odlučno likvidira. Potrebno bi bilo pisati o procesu pauperizacije naše inteligencije, kao i o deklasiranju našeg t.zv. srednjeg staleža. Svi su ti problemi kod nas upravo djevičanski netaknuti. A ima masa i drugih važnih i aktuelnih problema, nesumnjivo važnijih od opisivanja sentimentalnog uzdisanja napuštenih služavki ili elegičnih kočijaških reminiscenca na vremena kad su konji i tramvaje vukli.* (Milan Durman: »Književnost koja nije umjetnost već potreba« — »Književnik«, god. V, rujan 1932, br. 9, str. 327)

Čitati — poslije ovakva »bombardiranja« — inkriminiranog Milivoja Magdića predstavlja ipak u stanovitom smislu i olakšanje i odmor. Milivoj je Magdić započeo svoja objašnjenja socijalne literature u Adžijinoj »Socijalnoj misli« opovrgavanjem besprimjernih napada Stanka Tomašića na Krležu sa strana tog istog časopisa. Zatim je u nekoliko brojeva pokušao analizirati kompleksan položaj socijalne literature u jednoj ovako zaostaloj i društveno raznolikoj zemlji kao što je naša. U članku »Zadaci književne kritike« on prije svega konstatira da pojmovi »socijalna književnost« i »proleterska književnost« nisu identični: i »seljačka književnost« je socijalna književnost, ali nije »proleterska«; »proleterska književnost« je oružje u borbi proletarijata, a pravi proleterski književnik mora biti dijalektički materijalist:

»Stvaralački metod proleterske književnosti je dijalektički materijalizam. To je uvjetovano činjenicom da se radi o umjetnosti jedne klase, koja želi provesti radikalni preobražaj svijeta.« (M. Magdić: »Zadaci književne kritike« — »Socijalna misao«, br.7 i 8, 1932, str. 93)

Zatim Magdić ističe dvije opasnosti što prijete proleterskoj literaturi (koja treba da prihvaća razna književna kretanja, ali čije osnove treba da izrađuju sami radnici): desna opasnost odvaja politiku od umjetnosti i tvrdi da ne postoji mogućnost razvoja proleterske kulture prije konačnog rješenja; lijeva opasnost svodi književnost na publicistiku (beletristika je opijum za narod) smatrajući svaku književnost osim proleterske reakcionarnom. Desna opasnost povjerava malograđanstvu izgradnju proleterske kulture, a lijeva odriče mogućnost djelovanja proleterske književnosti na malograđansku književnost. Još je zanimljiviji drugi Magdićev članak »Pitanje proleterske književnosti u Hrvatskoj«, u kojem Magdić počinje historijskom retrospektivom: nacionalni maksimalizam 1912. — socijalni maksimalizam 1918: Cesarec, Krleža. Smatra da je za razvoj Krleža bio odlučan esej o G. Groszu: taj je zaokret omogućio »Glembajeve«. Ali prava će se »proleterska književnost« roditi tek kad je bude stvarao novi tip književnika: »pratik«, partijski aktivist i književnik u istoj osobi. U našoj zemlji, koja je dostigla srednji nivo kapitalističkog razvoja, ne postoje uvjeti za stvaranje jedino »proleterske književnosti«. Tu se diferenciraju tri vrste socijalne književnosti: 1. socijalna književnost u općenacionalnom vidu, 2. socijalna književnost u seljačkom vidu, 3. socijalna književnost u proleterskom vidu:

»Tako se i u našem slučaju diferenciraju u Hrvatskoj tri vrste socijalne književnosti.

1. Socijalna književnost u vidu nacionalnom sa ciljem oblikovanja problema narodnog individualiteta i njegovog historijskog kontinuiteta na bazi kontakta sa širokim narodnim masama i kolektivnog doživljavanja narodnih boli i radosti.

2. Socijalna književnost u vidu seljačkom sa osnovnim gledištem, da se selo ne smije docirati već interpretirati, da selo nije objekt već subjekt, da je seljački narod nosilac narodnog individualiteta i kontinuiteta, da je selo nosilac samonikle hrvatske

seljačke kulture, kojom se razrešavaju i sve socijalne suprotnosti.

3. Socijalna književnost u vidu proleterskom sa ciljevima, kako su naprijed izloženi, kojima pristupaju specijalni zadaci obzirom na odnose hrvatske sredine (vršenje uloge hegemonu u čitavom ovom strujanju socijalne književnosti svih navedenih pravaca).

Proleterske književnosti, kojoj bi bili nosioci sami radnici, u Hrvatskoj još nema (...) Još uvijek moramo ukazivati kao u najvrednije u pravcu izgrađivanja proleterske književnosti u Hrvatskoj na individualne napore onih hrvatskih intelektualaca koji su na liniji od »Plamena« do »Književne republike« izgradili svoje ideološke profile.« (M. Magdić — »Pitanje proleterske književnosti u Hrvatskoj« — »Socijalna misao«, 11—12/1932, str. 133)

Posve je jasno da se u ovakvoj analizi naslućuje »hereza« i da su ih Hermani, Popovići i Bihaljiji morali žigosati kao pseudosocijalne i opasne. Paradoksalno, nekoliko godina kasnije Herman će se naći u istom košu s Magdićem: u košu trockističkih razbijača. Istina je da u tim Magdićevim raspravama ne nalazimo onu predanost, pa čak i egzaltaciju koju možemo uočiti kod drugih predstavnika socijalne literature. To je sve vrlo daleko na primjer od tona programatske vizije Janka Đonovića:

»Socijalni literat koga jedino cijenim, volim i u koga gledam spas, reformatora, rešavaoca mnogih Gordijevih čvorova u sukobu društvenih interesa, zahvata me neodoljivo i moćno. Dakle, važno je, dragi prijatelju, što je u našem duhu klica koja će se razviti, koju svakoga dana pomažemo svježim nadopunama misli. Mi smo mladi i tek na početku. Još smo u životu i nijesu nas sasvim zahvatile knjige.« (Pismo Janka Đonovića: »Jednom nadrealisti« — »Stožer«, br. 3—4/1931, str. 106—109)

Međutim, platforma i jednih i drugih približno je ista. Uzalud se oni obaraju na Magdića kao na »maskirano pero s parolama ljevice« i na Štedimlju kao na »simulanta socijalne literature«; uzalud se Štedimlja obara na njih kao na »kartel socijalne literature«; i jedni i drugi misle u istim kategorijama. Petre će se izraziti na svoj specifičan način koji je bliz smirenoj eksplikaciji, a Štedimlja će uživati u oštroj frazi, dok će Galogaža

nastojati dati samim naslovima svojih članaka napetost borbenih proglaša: »Za likvidaciju nadrealizma«, »Jedan primjer pseudosocijalne literature«, »Što se ne može primiti kao socijalna književnost«, itd. Ali misaona im je infrastruktura približno jednaka. Petreć će npr. u članku »Radničko kazalište« (»Socijalna misao«, br. 1/1931) izlagati, posve u skladu s nekim bitnim tezama socijalne literature, da moderno doba nalaze umjetnosti da modelira čovjeka i da ga vodi. Štedimlija će grubo dobaciti Frolu da ostavi poeziju, ali će to obrazložiti onom tezom socijalne literature koja kaže da tendencija mora biti imanentna djelu: Frol žrtvuje poeziju tendenciji koja »drećeći štrči« (Književnik«, 3/1931). I Keršovani i Malesha ostaju u granicama teza koje smo zacrtali, ali njihovo pristupanje problemu obično tendira kompleksnijem sagledavanju. U tom su smislu vrlo karakteristični Maleshin članak »Problemi naše književne građe« (»Književnik«, 1931) i Keršovanijeva rasprava »Iz literatura o selu« (»Nova literatura«, 1929). Njihova ih sva razmatranja uvijek vode početnom stavu: jedino rješenje suvremene književnosti jeste socijalna literatura. Za Keršovanija je socijalna literatura, na primjer, jedini način kojim se u književnosti može doći do stvarnog spoznavanja kretanja na selu: literatura mora pronaći one snage koje selo mijenjaju, a socijalna je literatura onaj »novi val« koji će omogućiti da se odbaci opskurantizam i prodre do istinskih transformacija u društvu uopće, pa dakle i na selu:

»Nastavljanje primitivne narodne kulture nemoguće je jer nedostaje socialno-ekonomska baza za to. Diferencirano moderno selo može i treba da bude objekt umetničkih inspiracija, kao i grad, ali literatura o selu ne sme da se zaustavi na pasivnom idealiziraju prirode i primitivnih socioloških formi seljačkog života. Duh te seljačke literature ne sme biti inspirisan konservatorskim mentalitetom o socialnim petrefaktima, nego novim ekonomskim i socialnim snagama koje lome selo, menjaju ga, diferenciraju i daju novu fizionomiju, otvaraju nove probleme i nove krize. Literatura treba da osvetli one snage koje savremeno selo dižu napred, na više, u evoluciji socialnih formi.

»Literaturu o selu pišaće, razumljivo, seljaci kao i intelektualci. Ne bi se moglo reći da je baš seljaci-ma dato da sa nekim seljačkim mentalitetom ožive kulturno stvaranje. Ako međutim seljaci u svoje literarno stvaranje unesu svež dah socialne kritike,

oni će se samo priključiti velikom valu socialne književnosti koji će uskoro dati ton stvaralačkim naporima svih naroda, bez razlike boje i geografskog smeštaja. Jer u literaturi o selu, kao i u literaturi o varoškom životu, ostaju u važnosti reči pokojnog ruskog literarnog istoričara Pypina o dekadentima koji su zaboravili »moralne ideale« (rečnik, kojim se onda pisalo!) i ono »što literatura duguje životu«. O dekadentima koji se ponose prividnom »čistom umetnošću« koja »nije svesna svog proizlaska iz mutnog blata opskurantizma.« (V. Dragin: »Iz literature o selu« — »Nova literatura«, god. I/1929, br.11, str. 298)

Ako nas je ova analiza uvjerila da je konvergencija prema zajedničkoj platformi vidljiva kod svih socijalnih literata, odnosno ako smo stekli uvjerenje da u krajnjoj liniji oni ipak svi proizlaze iz iste duhovne strukture, ta nam je analiza međutim i pokazala da oni ne postoje kao homogena grupa, već da se sukobljavaju i raslojavaju upravo na onom bitnom pitanju koje će literaturu odvesti u lijevi dogmatizam. To se pitanje zove EKSKLUZIVNOST i PRIMAT: postavljanje sebe kao apsolutne svijesti. Ali opće prilike u jugoslavenskom revolucionarnom pokretu još nisu takve da bi se jedna grupa mogla nametnuti kao jedino ispravna. Kritike i optužbe dobacuju se vrlo slobodno a protivnik se uvijek tretira kao »simulant« i »prevarant«, to je najefikasniji način da se on diskvalificira. No ne postoji vrhovni autoritet i arbitar koji bi suvereno i svemoćno presudio. Svaki je stav u ovoj situaciji bio nesigurni izbor: rizik. A to je značilo da se svaki stav može — prema razvoju situacije — pretvoriti iz »najopravdanijeg« i »najispravnijeg« u »najneopravdaniji« i »najneispravniji«. Stavovi pravovjernog Hermana — jednog od stupova »kartela« — postat će u jednom času stavovi izdaje — trockizma — da bi se zatim (kakva igra finaliteta i kontrafinaliteta!) potvrdili kao teoretska baza »Književnih svezaka«, tj. staljinizma. Nije teško uočiti da se pokret socijalne literature raslojava na četiri grupacije ili »centra«:

- »kartel socijalne literature«: Galogaža, J. Popović, Herman, Bihalji, Keršovani;
- »maskirana pera s parolama ljevice«: Adžija, Štedimlija, Magdić;
- »dječji bolesnik ljevičarstva« N. Kostin (Vaso Bogdanov); njegova je pozicija specifična — kao i Ma-

slešina — jer surađuje s »kartelom« kritizirajući ga;

— »vrludajući socijalni literat M. Durman« koji će međutim ABC-u pružiti podršku u času kad ovaj bude osuđen od cijele lijeve javnosti (»Naši o nama«, »Književnik«, 5/1934).

Nejedinstvenost pokreta socijalne literature uvjetovala je strastvenu preokupiranost autentičnošću literarnog angažmana: svi ti pisci najživlje i najgorčenije raspravljaju o problemu *pseudosocijalnog* literata. Kao da u dnu njihovih optužbi leži neka tamna i nejasna samooptužba. Kao da se u tom »dijeljenju pameti« krije strah od stvarne pameti i vlastite praznine. Svi oni priznaju da je socijalna literatura često prazna fraza i publicistička parola, da je u teoriji ona često konfuzna retorika i patetika, ali svi odbijaju da izvrše duboku samokritiku: duh »Moje ratne lirike« njima je stran. Galogaža — svakako jedna od najtragičnijih figura socijalne literature — pokušao je otkriti intimnu osnovu *simuliranja* u socijalnoj literaturi. On s jedne strane konstatira samoljublje pisaca a s druge strane želju pisaca da iz pozicije socijalne literature izbiju što veći profit. U noveli »Ručak kod Dibegovih« on daje ovaj portret pseudosocijalnog literata:

»To socijalno predstavljalo je u njegovoj glavi gustu maglu. On nema nikakve veze sa radnicima, ne pozna njihov život, a o tome da dade istinsku sliku društva u kome se kreće i od koga živi nema ni govora. On je počtedio granu na kojoj je sjedio. Samo su mu iznenada počele imponirati ovakve riječi: predgrađe, proleter, bijeda, radnik i tako dalje. Njemu je to trebalo samo zato da postigne lični uspjeh, nadao se da će mu maska socijalnog omogućiti da svijetu podvali svoje intelektualne i moralne žalosti. Postoji epidemija takovih pisaca, koji pokušavaju književno razglasiti uz pomoć časovite sentimentalnosti pred bijedom ili pasivne simpatije prema jednoj svijetloj borbi, a stvarno i djelima i životom svojim daju obratan prizor. Oni misle da su teme karakteristika jednog pisca, a ne njegovo gledanje na teme.« (Stevan Galogaža: »Novele«, Zagreb, 1931, str. 61—62).

Svi su oni svjesni vrlo čestog raskoraka između teorije i prakse: socijalni literati govore s teoretskih pozicija proletarijata, a pišu s pozicija malograđana. Zato se i svi

bave analizom te pojave, ali ostaju na nivou *pedagoga*. Čovjeku se katkada čini da neprekidno čita neke učitelje, prosvjetitelje; pred nama su beskonačna dociranja. Uzmimo na primjer kako je Vaso Bogdanov objašnjavao taj raskorak ocjenjujući »Pjesme« Racina, Aksića i Đorđevića. Da bi eksplicirao tu disharmoniju između teorije i prakse, on postavlja dvije teze. Prva: u socijalnu literaturu »uvukao« se ne mali broj malograđanskih pisaca; oni plediraju za socijalnu literaturu, ali nastavljaju svoju staru »rabortu« — pišu kao malograđani:

»Istu takvu ulogu igra i jedna od znatnih negativnih pojava u našoj savremenoj književnosti, činjenica naime, da se mnogi malograđanski pisci u teoriji (u pisanju kritika o drugim autorima) zalažu za stopostotnu socijalnu liniju u literaturi, a u svojim radovima, pjesmama i novelama, u praksi dakle, daju nešto sasvim protivno ovoj teoriji što je sami postavljaju.« (N. Kostin: »Radnička lirika« — »Savremena stvarnost«, 1/1933, str. 9).

Druga: radnički pisci uče od malograđanskih pisaca te se otuđuju od svoje »prirode« i potpadaju pod njihov idejni utjecaj:

»Nije nikakvo čudo dakle, ako naš radnički pjesnik, koji uglavnom poznaje samo svoj jezik, u takvom našem lirsko-malograđanskom kaosu i zaluta, ako izgubi pravilnu orijentaciju u onoj pjesničkoj zbrci, na koju je jedino upućen kao na uzor i kojoj često pristupa s puno povjerenja.« (ibid, str. 19)

Dobro, u redu. To je sve prilično plauzibilno i čovjek bi mogao da to i prihvati. Ali pogledajmo što sada — *odmah* iza ove eksplikacije — slijedi:

»Ta zbunjenost i to lutanje, naslijeđeno od naše malograđanske lirike, dolazi u pjesmama ove radničke zbirke često do izraza. Tako inače uglavnom dobra Racinova pjesma »Vatromet« počinje ovim stihom:

Zagonetno ogrnut plaštem Duh Sviju Stvari za-
staje u hodu...
Poput nemog trzaja suncosmiraja
nastupa apokaliptična noć...

Nije teško raspoznati, kako su se ovdje u stihove ovoga radnika uvukle malograđanske magle.« (ibid, str. 19)

Teško je vidjeti te magle. U svakom slučaju, ja ih ne vidim. Ali ja u tim Bogdanovljevim riječima vidim buduće riječi jednog objektivnog stanja koje će sebe smatrati »apsolutnim govorom« i »otkrivenjem«. Kako sad nakon ovog otkrića i određenja »malograđanskih magli« ne ismi-jati kategorije kojima se služi Bogdanov, kojima se služi socijalna literatura uopće? No, mogli bismo reći pomirli-vo: naš je cilj da razumijemo, a ne da se rugamo. I doista, ne bi trebalo biti jednak i gorak kad se tu ne bi radilo o onome što našu intelektualnu strukturu uništava kao rak-rana od Senoe do danas: ta intelektualna struktura nije misao koja misli, tj. koja napredujući istovremeno i o sebi sumnja, već je ta misao dovršena i tvrda, MISAO-BITAK. Zato socijalna literatura može služiti kao uzor svima oni-ma koji neprekidno brbljaju o ravnopravnosti, ali iz te ravnopravnosti uvijek isključuju sebe smatrajući se pravim prosvjetiteljima: »bakljonošama«, »istinonoscima«. To je lijeva varijanta sinteze profesorske i župničke katedre: taj glas u dirljivom tremolu govori skupljenima *ispod* sebe. Socijalna literatura asimilira u potpunosti žilu kucavicu naše književnosti: *književnost treba da odgaja*. Nije Zogo-vić zbog Dilasa, Jovana Popovića ili sebe pledirao odmah poslije oslobođenja za uvođenje socijalne literature u škol-sku nastavu a za izbacivanje Ujevića. On je dobro znao što govori. On je tražio da bude konzekventno provedena ona koncepcija literature koja će srednjoškolca VODITI ZA RUKU prema Istini, Ljepoti i Dobroti. Socijalna litera-tura je u ishodištu »pedagogizma« koji će epoha socijali-stičke izgradnje dići do Vrline: to je egzaltacija Morala, egzaltacija Oca. Egzaltacija koja će čitave generacije tra-matizirati i koju tek suvremena generacija razbija. I to još ne s dovoljno žestine. Analiza stila svakodnevnog go-vora, simpozijskih govora, kongresnih govora, referata, »tumačenja«, pa i velikog dijela literature otkrila bi kako se naše duhovne strukture još uvijek umnogome razvijaju u sjeni Subjekta koji »nedovoljno svjesne« odgaja i »pri-vodi« istini.

Na kraju ovog prikaza stavova socijalne literature istaći ćemo da su se u svim »grupacijama« konstantno vršili naponi kako bi se prevladala jezična barijera koju je implicirala slovenska književnost. Časopisi hrvatskog i srpskog područja redovno obavještavaju o pokretu socijal-ne literature u Sloveniji, donose brojne prijevode, a slo-venski socijalni književnici i neposredno sudjeluju u ak-

cijama bilo hrvatskog, bilo srpskog centra: u »Socijalnoj misli« (11—12/1932) Ciril Stukelj informira o radničkom kulturnom pokretu u Sloveniji, u »Novoj literaturi« (br. 7—8/1929) Bratko Kreft javlja se »Fragmentom iz Slove-nije«. O slovenskom časopisu socijalne literature »Svobo-da« piše »Književnik« (br. 6/1931) izvještavajući da u njemu stalno surađuju Seliškar, Klopčić, Vuk, Čufar, Go-louh, Kreft, Cvetko Kristan. Jovan Popović, pišući u »Sto-žeru« (br. 3/1932), smatra da je »Svoboda« na onoj istoj liniji na kojoj su »Stožer« i »Literatura«, a »Socijalna mi-sao« (br. 4/1932) u polemici sa »Stožerom« upozorava da je »Svoboda« na liniji »Socijalne misli« jer su suradnici »Svobode« istodobno i suradnici »Socijalne misli«: Vuk, Talpa, Kreft, Kristan, Petrè. O romanu Bratka Krefta »Čovek mrtvaških lobanj« (Ljubljana, 1930) vrlo poziti-vno pisat će i »Socijalna misao« i »Književnik« ocje-njujući ga kao borbeni realizam. Najzanimljivijom čini nam se ipak polemika koja se razvila povodom pripovijesti Angela Cerkvénika »Orači«. Već je u »Socijalnoj misli« (br. 11/1931) Štedimlija potcrtao značenje Cerkvénika i uopće grupe oko »Svobode«. U »Književniku« (br. 2/1932) on je napisao zanosni prikaz »Orača«, o kojima će Mile Klopčić i Vilko Ivanuša imati sasvim suprotno mišljenje. Klopčić će tvrditi da je Cerkvénikova proza književno sek-taštvo jer se tu radi o neliterarnom djelu, pa dakle i o neproleterskom djelu (»O nekoj vrsti proleterske litera-ture kod nas. Napomene o Cerkvénikovim »Oračima«, »Sto-žer, br. 3, 1932). Vilko Ivanuša razradit će tu misao i us-tvrditi da je Štedimlija krivo ocijenio Cerkvénika: to nije literatura, Cerkvénik u prozi frazira (»Sava M. Štedimlija i slovenačka socijalna književnost« — »Stožer«, br. 4, 1932). Ali evo najzanimljivijeg paradoksa: taj isti Štedimlija, koji je o Frolovoj poeziji negativno sudio jer u njoj tendencija »drečeći strči«, sada sam priznaje (slažući se prešutno s Klopčićem i Ivanušom) da »Orači« nisu »literatura«, ali upravo zato što oni to *nisu*, oni *jesu* uspjeh jer su litera-tura.

»za manuelce, za onu društvenu klasu koja knji-ževnost praktično koristi u svome radu i životu, za raz-liku od intelektualaca, koji žele imati književnost i umjetnost u opće kao poslasticu i kao povod i priliku za »duhovne džilitovke«. (»Književnik«, br. 2, 1932, str. 74)

Očito je da je Štedimlija ovdje doveo do ekstrema sektaštvo »harkovske linije«. To nas toliko ne zanima koliko nas zanima mogućnost da netko bude istovremeno i toliko »socijalnoliterarno ekstreman« i toliko zabrinut za »vrijednost poezije«. Ponovo ističem, ne radi se samo o Štedimliji. Te su oscilacije u konkretnim analizama gotovo pravilo kod svih predstavnika socijalne literature. Ali nam taj fenomen upravo i može najbolje objasniti teza s kojom smo počeli našu analizu: socijalna je literatura književna orijentacija koja nikada nije došla do pune svijesti o sebi te svoj program nije nikada temeljito i svestrano ispitala i formulirala. »Osam teza« koje smo istakli kao skicu platforme socijalne literature dovoljno je široka idejna osnova kako bi se za nju mogli lijepiti najrazličitiji konkretni sudovi: neformulirana objektivna platforma, nejasna i nekonzekventno provedena teoretska osnova, dopušta uvijek — pa i u ovom slučaju — ono protiv čega se »ekskluzivisti« teoretski najgorčeniije bore: krajnju subjektivnost konkretnog suda.

Prvi protivnik koji je socijalnu literaturu negirao u totalu i s kojim se ona morala obračunati bio je nadrealizam. Nadrealizam je naime pretendirao na socijalni revolucionarni angažman i on ja zato bio i protivnik i diskutant. Prema »desnoj« književnosti i prema »neutralnoj«, »larpurlartističkoj«, »modernističkoj« književnosti socijalna se literatura nije posebno određivala: to su neprijatelji i s njima se ne razgovara. Njih se opovrgava. Ali nadrealizam je dao podršku onoj istoj revolucionarnoj snazi koju je podržavala i socijalna literatura — radničkom pokretu. Posebno: Trećoj internacionali. Breton je već od 1927. član KPF, a prosinca 1929. izlazi *Drugi manifest nadrealizma* u kojem Breton potvrđuje svoju neoborivu vjernost poeziji, poetskoj spoznaji, poetskoj transformaciji čovjeka, ali istovremeno beskompromisno potvrđuje i društveni stav nadrealizma, vjernost historijskom materijalizmu i socijalnoj revoluciji, Internacionali. To je pokušaj očuvanja integriteta čovjeka: sinteza nadrealističke revolucije i socijalne revolucije; 15. prosinca izlazi posljednji (dvanaesti) broj »La Révolution surréaliste«, a u srpnju 1930. prvi broj novog časopisa »Le surréalisme au service de la révolution«. Osim toga Aragon je iste godine (1930) u Moskvi, a time se naznačuje i njegova varijanta mogućeg kretanja nadrealističke revolucije. Srpski nadrealisti — »njih trinaest« — slijedili su evoluciju francuskog nadrealizma (to jest: Nadrealizma) i već 23. prosinca 1930.

formuliraju svoju varijantu »nadrealizma u službi revolucije«: *Pozicija nadrealizma*. Tu je jasno kazano da njihova pobuna koja je počela kao poetska pobuna, tj. kao integralna pobuna protiv Kulture-Laži, ne može više ostati individualnom solucijom jer je svaka individualna solucija apstraktna i nikada neće omogućiti ostvarenje Poezije, Čovjeka. Treba dakle uz vjernost poeziji (koja implicite jest negacija ovoga svijeta i koja ne dolazi u pitanje) djelovati konkretno na rušenju postojećeg da bi živjelo Postojeće. Uz nadrealistički čin negacije, koji je uvijek apsolutan jer ostvaruje apsolutnog čovjeka, potreban je i revolucionarni čin, koji je uvijek ograničen jer je konkretan, ali u svojoj konkretnosti on je i apsolutan jer vodi Slobodi. Nadrealizam se pridružuje konkretnom mijenjanju svijeta: revoluciji. Izjaviti u *Jugoslaviji* 23. prosinca 1930. da je komunistička revolucija jedina solucija čovjeka bio je čin prvorazredne hrabrosti. Dvojica su otpala — Mladen Dimitrijević i Branko Milovanović. Lipnja 1931. izlazi prvi broj časopisa »Nadrealizam danas i ovdje« u kojem će nadrealisti djelovati u skladu s koncepcijom izraženom u »Poziciji nadrealizma«. Njihova ih je nova revolucionarna orijentacija vodila autokritici (tj. daljem razvoju na bazi »Pozicija nadrealizma«) a zatim razgovoru i suradnji s orijentacijom socijalne literature. Sukob je međutim bio neminovan: nadrealisti su i dalje oštro dijelili poeziju (revolucionarni spoznajni čin) od literature (koja u principu ne treba biti konzervativni čin, ali koja je ipak uvijek u stanovitom ostatku« čin dezintegracije čovjeka; »pozitiviziranje« čovjeka). Oni nisu mogli prihvatiti da se poezija stavi u službu revolucije: u tom su pokušaju vidjeli izdaju poetskog čina. Ali oni nisu bili ni radikalni protivnici socijalne literature kao sredstva akcije, smatrajući je ipak samo *sporednim oruđem borbe*.

Sukob ima sva obilježja prave diskusije. Koliko god se raspravljalo oštro, tu još uvijek nije bilo totalne, a posebno ne političke diskvalifikacije protivnika. Sukob počinje odmah poslije »Pozicije nadrealizma«, odnosno poslije prvog broja časopisa »Nadrealizam danas i ovdje«. Da bi se uočila dubina jaza, neće biti naodmet zabilježiti jednu preliminarnu čarku koja se zbila dvije godine ranije u »Novoj literaturi« br. 7—8/1929. Marko Ristić je u članku »Kroz noviju srpsku književnost« istakao tezu o inkompatibilnosti Poezije (neograničenog traženja u apsolutnom Duhu) i historijske potrebe trenutka, odnosno

potrebe proleterskog čitaoca. Nasuprot njemu Keršovani u razmišljanjima »O umetnosti, životu, književnim anketama i drugim stvarima« razmatra problem književnosti upravo iz aspekta potrebe društva, pa dakle i iz aspekta njegova najrevolucionarnijeg čitaoca.

Apstrahiramo li pismo Janka Đonovića »Jednom nadrealisti«, o kojem smo već govorili, možemo reći da diskusija počinje jednim malim post scriptumom redakcije »Stožera« 1931. Bio je to šesti broj »Stožera«, što znači »Stožer« Jovana Popovića, koji časopis uređuje od broja pet 1931. Iz te se male notice na strani 185. jasno vidi da ta struja socijalne literature neće u početku en bloc odbaciti nadrealistički eksperiment. Konstatira se da nadrealizam nije pozitivna pojava kao socijalna literatura, potcrtano je da u tom pokretu ima i pozitivnih elemenata. Tu će misao razviti Pavle Bihalji u idućem broju »Stožera« (br. 7—8, 1931, str. 228—229): »Dva nadrealistička izdanja«. Bihalji tumači Sinclairea kao »kolektivista«, a zatim ističe da nadrealistima nedostaje kolektivno osjećanje i svijest: oni su desperateri. Ali — dodaje Bihalji — oni su iskreni i njihova su nam traženja draga. Ipak, njihova je pozicija zabluda jer je nemoguće ostati nadrealist i postati »kvasac svetskog prevrata«. Nakon ove Bihaljijeve »eksplikacije«, u obranu nadrealizma stupit će s jedne strane Vane Živadinović-Bor a s druge strane Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović i Petar Popović. Članak Vane Živadinovića-Bora »Za jednu autokritiku nadrealizma« više je vezan za samu evoluciju nadrealizma nego za ovaj sukob. Pisac ukazuje na ona unutarnja previranja koja su nadrealizam vodila k vlastitoj negaciji, tj. spoznaji vlastitih pogrešaka. Preko tog procesa nadrealizam je došao do prvog cilja — do širokog pokreta na bazi dijalektičkog materijalizma:

»Nadrealizam je kao u iščekivanju. On želi već odavna da privuče pažnju i zadobije poverenje teoretičara istoriskog materializma i onih koji su pozvani na akciju u tom pravcu. Izgleda međutim da danas još istoriski i čisto spoljni uslovi rada onemogućavaju jednu tešnju uzajamnu saradnju. Ne ostaje nadrealistima ništa drugo nego da sami rade u tome da se nadrealizam solidno postavi na bazu dialektičkog materializma (...) Vreme je da nadrealizam, oštrom autokritikom, otkrije sve svoje učinjene pogreške, jer će samo tako moći dospeti do svog prvog cilja (ne mogu sebi dozvoliti da odredim poslednje njegove ciljeve), do postajanja i postojanja u obliku

otvorenog i širokog pokreta na bazi dialektičkog materializma, i savladati svoju slabost koja danas još zahteva održavanje konfuzije pred neželjenom publikom.« (Vane Živadinović-Bor: »Za jednu autokritiku nadrealizma« — »Stožer«, br. 11/1931, str. 306, 309)

Vučo, Jovanović i P. Popović upućuju »Otvoreno pismo čitaocima Stožera« pred kojima im je — kažu — najviše, ako ne i jedino, stalo da ne budu pogrešno tumačeni. Oni odbijaju Bihaljijeve kritike tvrdeći da nisu protivnici svake literature, a pogotovo da ne mogu a da ne vide da socijalna literatura jeste jedno od oruđa borbe, ali isto tako ne mogu a da ne vide da ona jeste dijelom i oblik dezintegracije čovjeka, dakle oblik sputavanja revolucije. Evo tog neobično važnog odlomka koji u neku ruku predstavlja kariku prema »Moralnom i socijalnom smislu poezije« i »Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana« (sve sam ja potcrtao):

»Da ne bi, međutim, nastupio nesporazum i da se iz ovoga ne bi izvelo da smo definitivni negatori svake literature, izjavljujemo da naše napadanje znači samo beskompromisno suprotstavljanje literaturi onakvoj kakva se danas shvata. Rekli smo već da je i ona literatura koju mi u ovaj mah možemo i moramo da odobravamo (reč je o beletristici sa socialnom tendencijom) jedno od sporednih oruđa borbe, dok ona druga kojoj smo apsolutno protivni sama za sebe zahteva da se izdvoji iz socialne sfere. I jedna i druga pak (ova poslednja u ogromnoj većini) poseduju jedan suvišak, jednu smetajuću dispersivnost, koju smatramo za veoma značajno i skoro presudno otežavanje materialnog menjanja, jer se ta dispersivnost odlučno kanališe u cilju održavanja građanskog gospodarenja i izvlačenja dokaza za moralnost njihova morala.« (»Otvoreno pismo čitaocima »Stožera« — »Stožer«, br. 11, 1931, str. 328)

Na ovo im je »Stožer« odgovorio samo onim čime im je mogao odgovoriti: raduje se napretku nadrealizma k historijskom materijalizmu, ali jedini je izlaz realnost i realizam:

»Hoćemo da verujemo u iskrenu blizinu nadrealista. A kada sasvim uđu u realnost, oni neće više biti nadrealisti. Njihovo približavanje moralu istori-

skog materializma smatramo kao značajan korak, kao pozitivnu manifestaciju savesti.« (»Stožer«, br. 11, 1931)

Diskusija se nastavila u toku cijele 1932. godine. Ristić je odgovorio Bihaljiju i »Stožeru« (»Odlomak o modernizmu i iracionalizmu« — »Stožer«, 1/1932), na što je Bihalji replicirao varirajući poznate stavove (»Nešto o materijalizmu povodom »Nadrealizam danas i ovde« — »Stožer«, 2/1932). Kad se i Stevan Galogaža javio člankom čiji je naslov vrlo rječit — »Za likvidaciju nadrealizma« (»Literatura«, br. 2, 1932) — i čija je osnovna teza da nadrealizam treba potpuno likvidirati jer se on ponovo želi konsolidirati kako to pokazuje časopis »Nadrealizam danas i ovde« — tada je uslijedio najtemeljitiji odgovor nadrealista: »Nerazumevanje dialektike« (»Nadrealizam danas i ovde«, br. 3, lipanj 1932). Ne treba zaboraviti da Galogažin članak pada u vrijeme pune krize nadrealističkog pokreta (afera Aragon doživljava mjesec dana kasnije kulminaciju Aragonovom osudom Bretonove »Bijede poezije«), a da »Nerazumevanje dialektike« pada u vrijeme kraja »afere Aragon« i odobravanja Bretonova stava od strane srpskih nadrealista. Članak Milana Dedinca, Koče Popovića i Marka Ristića »Nerazumevanje dialektike« centralna je točka trećeg (i posljednjeg) broja »Nadrealizma danas i ovde«. Njime praktički i prestaje ova diskusija jer su Ristićevi eseji iz časopisa »Danas« i iz »Almanaha savremenih problema« bili izraz njegove evolucije, a ne više stav srpske nadrealističke grupe. »Nerazumevanje dialektike« jeste doduše polemička rasprava, ali je njena vrijednost upravo u tome što protivnički stav uzima kao jednu opću teoretsku poziciju kojoj treba odgovoriti na nivou teorije, a ne na nivou do kojeg su tu teoriju doveli Bihalji i Galogaža. Iz osnovne konstatacije da nadrealizam još nije postao predmet kritike i da je zato neminovna autokritika u kojoj je nadrealizam istovremeno predmet i oruđe kritike — slijedi tvrdnja da nadrealisti moraju biti dosljedni u svom razvoju koji ih je doveo, svojom dijalektičnošću, do marksizma: nasuprot vulgarizaciji dijalektičkog materijalizma nadrealisti treba da — ostajući vjerni svojim otkrićima i svom putu — brane čistoću marksizma. Odgovarajući na temeljno pitanje cjelokupne ove diskusije — u čemu je smisao umjetnosti i umjetničkog stvaranja — Dedinac, Popović i Ristić slijede nadrealističku doktrinu i odgovaraju da je smisao poezije u oslobađanju želje, a da

je pozicija socijalne literature krivo shvaćeni dijalektički materijalizam jer čovjeka i njegove kreativne moći želi podrediti direktnoj racionalnoj utilitarnosti i propagandi. Najveća je slabost socijalne literature upravo u tome što mehanički prihvaća buržoasku kulturu ne shvaćajući da time sputava istinsko oslobađanje čovjeka od te kulture. Tumačeći na svoj način rezolucije harkovskog kongresa (pomalo na način one *nade* koju je kasnije dao Prvi kongres Saveza sovjetskih pisaca u Buharinovu govoru i u istupanjima Malrauxa i drugih), oni ističu da je bitno napuštanje statičnog realizma i traženje dijalektičkog sagledavanja stvarnosti: nadrealizam je u tom smislu nezaobilaziv: bitno je izbjeći laž nedijalektičkog povratka realizmu, laž statičkog okretanja prvobitnoj, već negiranoj afirmaciji:

»Ne radi se o tome da se iz jednog plitkog, statičkog realizma, onog koji je sav u službi predrasuda i interesa buržoaske kulture, i koji se bez teškoća u nju uvršćuje, pređe u drugi plitki realizam, isto tako statički, isto tako nepokrenut, i koji, dakle ne može da pokrene, a tobože je u službi izgradnje jedne nove kulture.« (»Nerazumevanje dialektike« — »Nadrealizam danas i ovde«, br. 3, lipanj 1932, str. 3)

Poslije ovako temeljite analize Bihaljijev članak »Metafizika I. Merina i materijalizam nadrealista« (»Stožer«, 7—8, 1932, str. 168—175) s upornom tvrdnjom da je nadrealizam suprotan historijskom materijalizmu — predstavlja ponavljanje onoga što je već bilo rečeno i nije diskusiju vodio dalje. Ipak, u prvom broju »Stožera« što ga više nije uredio Jovan Popović, već Dragutin Milić, prosinca 1932, Vane Živadinović-Bor nastoji pokazati Bihaljiju — »Metafizika I. Merina« — da je pozicija nadrealizma ispravna a da Bihalji zbog metafizičke strukture svog mišljenja ne može doći do dijalektike. Ali to je već kraj beogradskog nadrealizma. Neki će od tih nadrealista za nekoliko godina postati glavni stupovi obrane sadašnjih stavova socijalne literature. Prosinac 1932: »crni mjesec« srpskog nadrealizma. Nismo u Francuskoj, već u Jugoslaviji. Davičo, prvo hapšen pa mučen, biva u studenom 1932. suđen na pet godina prisilnog rada. Đorđe Kostić provodi više mjeseci u zatvoru, a zatim je pušten bez suđenja. Hapšeni su i Aleksandar Vučo i Dušan Matić. A u noći između 30. studenog i 1. prosinca 1932. uhapšeni su Koča

Popović i Đorđe Jovanović. Koču Popovića će pustiti, ali će Đorđe Jovanović biti osuđen na tri godine teške robije. Srpski je nadrealizam kao organizirani pokret prestao postojati.

II. DRUGA KONTROVERZA: SUKOB S KRLEŽOM

Upravo se u tom času javlja novi protivnik socijalne literature — protivnik mnogo ogorčeniji od nadrealista: Miroslav Krleža. U »Političkoj i moralnoj strani lijeve hajke na Krležu« Vaso Bogdanov je nastojao pokazati što se na književnoj ljevici događalo iza kulisa. On je događaje sagledao iz aspekta ove teze: to je urota književnih mediokriteta i profitera protiv velikog i samozatajnog hrvatskog i jugoslavenskog socijalnog književnika:

»Ta sitna malograđanska netrpeljivost i literarni jal manje vrijednih i manje priznatih a također lijevih pisaca, — to i egoistična trgovačka konkurencija g. Bihaljija izazvali su i podržavali ovaj desetgodišnji sukob na ljevici, i ništa drugo.« (Vaso Bogdanov: »Politička i moralna strana lijeve hajke na Krležu«, Zagreb, 1940, str. 67)

Već smo upozorili da je ta teza gruba simplifikacija sukoba na književnoj ljevici. Naša je dosadašnja analiza pokazala (bolje od naših tvrdnji) svu apsurdnost svodenja jednog tako dubokog idejnog sukoba na strukturu koju sukobu želi dati Bogdanov. Međutim, mi ne negiramo smisao takve eksplikacije u danom času — to je bio *jedini* način kojim se »revizionizam« mogao braniti. Bogdanovljeva je eksplikacija dakle rezultat historije i ona želi sudjelovati u toj historiji ne bi li je orijentirala u *svom pravcu*:

»I zato se ovdje zapravo i ne radi o obrani Krleže, nego o tome, da se svim Zogovićima jedamput za svagda onemoguću da i dalje sramote radnički pokret, zloupotrebljavajući ga u svoje sebične, intrigantske svrhe. A to će se postići pravilnim obavještavanjem onih predstavnika toga pokreta, koji su, dobronamjerno i *trenutačno* nasjeli zogovićevskoni-kolićevskim intrigama, pa zbog krive informiranosti dali toj zlonamjernoj i prevarantskoj raboti svoj *privremeni imprimatur*.« (ibid., str. 104)

Dok je ovo pisao, Bogdanov je mislio da se još može nešto pokušati, ali kocka je zapravo već bila bačena i igre odigrane. Danas je teško znati koliko su neki podaci koje je on iznio — istiniti. Posebno, na primjer, Bihaljijevo koketiranje s Krležom do trenutka kad Krleža odbija »Nolit«; intrige koje su protiv Krleže širili socijalni literati na kuloarsko-kavanski usmeni »povjerljivi« način. Činjenica je da je Bogdanov krivo interpretirao neke konfliktne situacije; to pokazuje Cesarčev ispravak Bogdanovljeva tumačenja »Pisma redakciji« nakon ABC-ova članka (»Jedna izjava Augusta Cesarca« — »Izraz«, br. 10, 1940). Mi dakle ne možemo i ne želimo ispitivati skrivene, ali važne individualne motive koji su u sukobu imali svoju težinu, a katkada možda i veliko značenje. To je stvar detaljne historije sukoba na književnoj ljevici, historije koja će moći biti napisana jedino ako preostali sudionici u sukobu progovore otvoreno i autokritički smireno i ako svi dokumenti budu jednom sakupljeni i istraživaču pristupni. Mi ćemo samo skicirati kako se sukob socijalne literature s Krležom prvo nazrijeva, zatim konstituira i napokon izbija. Naša nam dosadašnja analiza kaže da je on bio latentan — i u tom smislu realan — i prije ABC-ova članka. Karakteristično je da su već 1931. bile na račun Krležina stvaranja upućene kritičke opaske u središnjem glasilu MORP-a (Mašićev članak). Socijalna se literatura oslanja na Krležu i na njegovu teoriju literature, ali ona ne vidi da je Krležina koncepcija literature bogata i plodna upravo zato jer je kontradiktorna, jer Krleža konstantno (od početka svoje književne djelatnosti do danas) želi u jednom živom jedinstvu spojiti nespojivo — umjetnost i revoluciju — pokušavajući spasiti i jednu i drugu. Oni su iz Krleže naprosto izvadili *jednu* dimenziju i pretvorili je u *jednu* dimenziju, a kad su uočili da kod Krleže postoji i nešto što tu dimenziju nagriza i opovrgava, onda su izmislili tezu o Krležinu skretanju udesno. Na kraju će morati »uvidjeti« da je on od svog početka »skretao udesno«. Da bi pak objasnili njegov utjecaj u dvadesetim godinama, prilijepit će na tu tezu misao o Krležinoj »smušenosti« i »nerazumijevanju« marksizma: »Književne sveske«.

Svibnja 1928. izlazi prvi broj Galogažine »Kritike« s Tomašićevom »Tragikomedijom slobodnog pera«. To će se »slobodno pero«, koje, eto, na ljevicu dovodi lider »kartela socijalne literature«, preseliti 1929. u »Socijalnu mi-

sao«. U onom istom broju u kojem drugi lider socijalne literature — Božidar Adžija — postaje jedinim urednikom »Socijalne misli«, Tomašić će objaviti svoj slavni napad na Miroslava Krležu: »Književni rad M. Krleže«. Nakon tog napada slijedi čitava serija teške kanonade kojoj će se pridružiti i Adžija: »Gospodinu Miroslavu Krleži« (br. 2/1930). On je za slobodnu diskusiju! U isto vrijeme »kartel socijalne literature« ističe Krležu kao velikog pisca jugoslavenske lijeve književnosti i brani ga od nedostojnih napada Krunića i Tomašića. Posebno su u tom smislu karakteristični članci G. Fodor i V. Masleše u »Novoj literaturi« 1929: »Miroslav Krleža: Gospoda Glembajevi« (br. 3), »Nevolje jednog kritičara« (br. 5—6). Ali 1931. »Socijalna misao« prestaje s napadima, redovni književni kritičari časopisa postaju Milivoj Magdić i Sava M. Štedimlija. Crni su se oblaci pojavili sada s druge strane i Bogdanov ima krivo kad kaže da idila s »kartelom« traje sve do 1932. U »Stožeru« br. 6 od lipnja 1931. javio se Bogumil Herman (budući ABC, sada BHM) člankom »Za ispravnost i jasnoću«. On smatra da se Krležina djela ne podudaraju sa suvremenim socijalnim gibanjima jer je Krleža skeptik u koga ima mnogo aristokratizma. No Herman priznaje da je Krležina kritika bila pionirski posao. Krležinu vrijednost i značenje posebno će isticati u toku cijele 1931. dva kritičara socijalne literature: Veselin Masleša i Sava M. Štedimlija. Iako će o Krleži napisati ovakve zanosne rečenice:

»Nijedne trunke divljenja, čak ni respekta, nije ostalo za svu savremenu našu poeziju iza poezije Miroslava Krleže (...) Za gurmane »spiritualne i fluidne« lirike »Knjiga pjesama« M. Krleže donosi samo jedno razočaranje. U njoj se vide, porazno izloženi u najsmjelijoj formi i sa veoma oštrim naglaskom bez pravog pretjerivanja i uvijanja pred surovošću stvarnosti, simptomi jednog raspadanja i nestajanja, koji su specifikum našega života (...) U Krleži se buni čovjek i u toj buni je najsimpatičnija oštrina i žestina njegove riječi i misli!« (Sava M. Štedimlija: »Knjiga pjesama Miroslava Krleže« — »Književnik«, br. 8, 1931, str. 339, 340, 341)

Štedimlija neće zadovoljiti Vasu Bogdanova, koji drži da ni Risto Ratković, a ni Štedimlija nisu shvatili ono bitno kod Krleže: Krležinu socijalnu poetsku poruku (»O Krležinim kritičarima« — »Književnik«, br. 1, 1932,

str. 28—31). A Veselin Masleša (čini mi se: najtrezniji i najdublji mozak socijalne literature) ostat će dosljedno kod svoje teze da je Krleža pisac koji lijevu književnost najbolje i najsvestranije zastupa. Masleša je to otvoreno napisao u »Književniku« 1931. i zatim ponovio u »Stožeru« 1932. Ocjenjujući Krležinu dramu »U agoniji«, on je svoju recenziju završio ovim riječima:

»Svaka rečenica je uslovljena radnjom, ima određenu funkciju u konstrukciji drame, i čovjek ima osjećaj da bi bez jedne rečenice, koje bilo, nešto vidno nedostajalo. Ne bi ličnosti bile potpune, ne bi radnja bila cjelovita. Sažetost umjetničkog izražaja kulminira u ovoj Krležinoj drami, koja protiv propisa teorije o drami ima samo dva čina i dugačke monologe, a ipak je najbolja drama, što je napisana poslije rata kod nas.« (Veselin Masleša: »Miroslav Krleža: U agoniji« — »Književnik«, br. 7, 1931, str. 301)

Sada se već može naslutiti kako će se razviti i konstituirati odnos raznih grupa socijalne literature prema Krleži. Dio grupacije oko »Stožera«, »Almanaha savremenih problema« i »Književnika« prijeći će u otvoreno isticanje Krležina pesimizma i solipsizma. U obranu Krleže stupit će najodlučnije Vaso Bogdanov, a u »Socijalnoj misli« Milivoj Magdić opovrgnut će — kako smo već rekli — napade Stanka Tomašića i dati Krleži važno mjesto u socijalnoj literaturi, ali ne i mjesto proleterskog pisca. Veselin će Masleša i dalje upozoravati da linija socijalno tendenciozne književnosti počinje upravo s Krležom (»Nekoliko metodoloških primedbi« — »Stožer«, br. 2, 1932). *Možemo reći da se 1931. sukob nazrijeva a 1932. konstituira.* BHM je u »Stožeru« (br. 4, 1932) u članku »'Naša' i 'strana' knjiga« istakao kao svijetle točke Cankara, Krležu, Cesarca i Galogažu, ali je ponovo, i u oštrijoj formi, optužio Krležu za solipsistička zastranjivanja. Solipsizam kao glavna Krležina mana pojavit će se i u podužem članku Iva Hühna »O Miroslavu Krleži« u »Almanahu savremenih problema« (1932). Hühn je osim toga tvrdio da je Krleža u svom razvoju ostao na godini 1917. i da socijalna literatura na njega uopće nije utjecala. Recenzirajući »Almanah savremenih problema«, Mladen Iveković će se uglavnom složiti s te dvije Hühnove teze i komentirajući drugu zaključiti ovako:

»Hühn kaže, da je Krleža ostao — ali ne samo stilski! — negdje u godini 1917. i da socijalna (bolje reći: proleterska) literatura nije na njegov razvoj imala nikakva utjecaja. Mi držimo, da upravo u ovom pitanju leži sva tragika Krležinog talenta. Rješavanje ovog pitanja bilo bi istovremeno rješavanje njegovog solipsizma i »romantične i subjektivne nihilističke hemisfere« (M.K.) njegova rada.« (Mladen Iveković : »Almanah savremenih problema« — »Književnik«, 9, 1932, str. 353)

Točku na i stavit će u ožujku 1933. — dakle neposredno prije izlaska »Podravskega motiva« (travanj 1933) — Marijan Jurković pišući o »Hrvatskom bogu Marsu«. Njegova je osnovna misao: već smo i onda kad su te novele prvi put štampane osjećali da je ovakvo prikazivanje rata nepotpuno; sada je jasno da iz te knjige izbija resignacija i pesimizam, bezizlaznost, pomirenje, kapitulacija pred životom: to je knjiga napuštanja i očaja, a ne knjiga poziva na borbu! Čitajući ovu recenziju, čovjek bi rekao da o Krležinu pesimizmu već govori sam ABC:

»To pesimističko gledanje koje prožima ovu knjigu veoma je naglašeno i u svim Krležinim djelima, da čas potpuno prevlada (stihovi: »Što može siromašni hrvatski čovjek?! — On hrvatske guta suze, gorku i slanu sol«), a čas opet popusti. A pesimizam i očajanje nisu i ne mogu nikada biti svojstvima proleterske književnosti.

Činjenica je, da se Krleža ni u kasnijim svojim knjigama, poslije ove nije mogao da oslobodi ovakvog svog gledanja.« (R. Celer: »Ratne novele Miroslava Krleže« — »Književnik«, br. 3, ožujak 1933, str. 131)

Krleža je napokon progovorio: Predgovor »Podravskega motiva« Krste Hegedušića. Ali prije nego što prijedemo na analizu tog osnovnog teksta čitava sukoba na književnoj ljevici, pogledajmo kako je izgledala egzegeza Krležina najupornijeg branitelja Vase Bogdanova. Naime, srećemo se s jednim paradoksom: Bogdanov brani Krležu s pozicija socijalne literature i afirmira upravo ono što će Krleža negirati u »Podravskega motiva«: da je prije svega važna ideologija, zatim povezanost pisca s naprednim društvenim snagama i, na kraju, talenat.

»No vrijedno je ispitati i uzroke zbog kojih se ova pobjeda naše socijalne literature ovako manifestuje baš u Krležinu djelu. Da naglasimo odmah na početku, nije ni jedini ni najglavniji razlog tome u umjetničkom talentu autorovu, za koji je već utvrđeno da je najjači i najsposobniji među živim književničkim talentima našim. Jer, za stvaranje dobre socijalne literature nije dovoljno imati samo talenat. (Izvjesekog umjetničkog talenta imaju i »književnici«, koji u posljednje vrijeme iz glasa dozivaju u pomoć carinike i ostale zaštitne organe — pojačavajući čak i sami njihove redove — samo da bi došli do čitalaca, pa im ipak to ne polazi za rukom). Tu književnost, koja prije svega treba da bude putovod, može stvarati samo čovjek, koji i sam ima jasno gledanje na stvari i na tok našega zbivanja. I kada se jednom budu ispitivali faktori koji su Krležino književno stvaranje doveli do tako pozitivnih rezultata, onda će jedno od prvih mjesta među raznim drugim faktorima zauzeti činjenica, da je ovaj autor raspolagao jednom pouzdanom, prečišćenom i oprobanom ideologijom. Odmah za ovom čvrstom, solidnom ideološkom podlogom Krležina djela morat će se utvrditi kao drugi značajan izvor njegove vrijednosti povezanost toga djela s težnjama i stremljenjima živih sila društvenih koje su nosilac napretka životnog.« (N. Otokarev: »Sabrana djela Miroslava Krleže« — »Književnik«, br. 6, str. 235, 1932)

Bogdanov o Krleži drugačije i nije mogao suditi: on je vjeran tezama socijalne literature i Krležino će djelo tumačiti uz pomoć tih teza. To nije bila neka taktika s njegove strane kako bi Krležino djelo obranio u okviru jedne koncepcije, već je to bilo pripadanje toj koncepciji i gledanje svijeta kroz tu koncepciju: njemu je zato i moralo ostati mnogo toga strano od onoga što su Krleža i Ristić govorili o umjetnosti. On je i dalje mislio u svojim shemama. Ali, evo što nas tu impresionira: Bogdanov je volio Krležino djelo i ostao je vjeran svojoj ljubavi nastojeći je obrazložiti na način kojim je on zahvaćao svijet. Površan i lak u osudi, sitničav i sklon simplifikaciji, Bogdanov je — suočen s Krležinim djelom — zatitrao na najširoj skali osjećaja ličnosti i nadišao samoga sebe: u jednom specifičnom svijetu, koji bismo mogli nazvati svijetom snažne estetske simpatije, on je stvorio svog Krležu. Taj Krleža možda — s našeg stanovišta — nije ni dubok ni kompleksan. Ali on je bio njegov, nezamjenljiv, nepo-

novljiv, jedinstven. To će braniti Bogdanov. I tu smo na točki slaganja: »Podravski motivi« nisu ništa drugo nego obrana Individualnog.

Kategorija »individualnog«, »individualnih intenziteta«, »individualnog uzbuđenja«, temeljna je kategorija »Podravskega motiva«. Ali sfera individualnog nadilazi tu svoje uske granice i (u produbljenju sebe same) spaja se sa sferom apsolutnog: prelazi u nju; individualno postaje apsolutno, apsolutno individualno. Ta će teza »Podravskega motiva« omogućiti teoretsko približavanje Ristića Krleži, u njoj je Ristić vidio onaj dubinski most koji ga spaja s Krležom.

Kretanje je Krležine misli u »Podravskega motivima« otprilike ovakvo (mislim na njen logički tok, a ne na način na koji se ta logika eksteriorizirala u samom eseju):

Prvi moment. To je moment *negacije* presudnosti i primata esencije u bilo kojem vidu (Nacija, Klasa, Ideologija, itd.): esencija je shema, kategorijalni sistem koji je uvijek i praktični sistem, materijalna snaga. Esencija »opkoljava« i drži u vlasti egzistenciju koja se u njoj otuđuje. Međutim, negacija esencije implicite jest i afirmacija egzistencije (individualiteta) kao stvarne ljudske realnosti. Taj moment zovem egzistencijalnim momentom »Podravskega motiva«.

Drugi moment. Egzistencija nije kontingencija, individualno nije apsurd, već prapodloga ljudskog. Egzistencija nije nemogućnost ostvarenja sebe kao *nečega* (egzistencija nije sloboda), već je egzistencija prisustvo *u sebi*: u svemu: u općeživotnom i općeljudskom totalitetu koji *jest*. Taj totalitet nije entitet-koncept-organizacija, već *ono temeljno*: puna cjelina. Kad se čovjek preko svih naslaga u sebi i oko sebe probije *do sebe*, on se je probio do svoje Noći, do onog dna koje poput tamne, uzgibane, goleme močvare postoji u *svakom* čovjeku, u čovjeku kao takvom. To nema nikakve veze s mističkim biologizmom kako se to interpretiralo, već to znači sagledavanje individualiteta kao jedinstva svih čovjekovih moći, kao sveukupnosti njegovih društvenih, kulturnih i prirodnih odnosa. To je proboj do biti čovjeka, do onog zajedništva koje je prava ljudskost. Dakle: iako neodređena i raznolika, egzistencija (individualnost) *jest*: u svome dnu, čovjek postoji. Taj moment zovem esencijalnim momentom »Podravskega motiva«.

Treći moment. Ta apsolutna individualnost ili ta »egzistencija-esencija« može samo na jedan način *potpuno*

izbiti iz svojih tamnih dubina na svjetlo dana. Taj je način: poetska eksplozija, stvaranje ljepota. Ako *samo umjetnost* može najsvršenije izraziti tu postojeću ali nedefiniranu, pravu punoću čovjeka, onda su ljepote vječne (u ljudskom vremenu, naravno) i onda su tek one homologne onom što je jedino istinski postojeće: egzistencija koja je bitak. Taj moment zovem estetskim momentom »Podravskega motiva«.

Nije teško otkriti gdje se krije osnovna kontradikcija ovog kretanja. Ono negira esenciju da bi je zatim ponovo uvelo. Ta je kontradikcija bitna i za Ristićevu estetsku teoriju i za psihoanalitički koncept uopće: raskrinkavanje svih sputavajućih esencija, zalet k slobodi i zatim transformiranje slobode u totalitet, u determinizam. Vidjet ćemo da i kod Ristića imamo, u osnovi, kretanje slično Krležinu kretanju, samo što je ono izrečeno drugom terminologijom i u sistematskijem vidu. Ograda koju će Ristić istaći u odnosu na Krležu ne tiče se ovog kretanja, već Krležina povjerenja u pluralizam umjetničkih struktura (koje sve mogu izraziti individualitet), dok će Ristić svesti mogućnost »poetske eksplozije« ili »moralnog načela poezije« samo na jedan modus: na nadrealistički poetski eksperiment i na »izuzetne stvaraoce« koji su mu srodni.

I Krleža i Ristić slažu se u bitnom: smisao umjetnosti i umjetničkog stvaranja jest oslobođenje individualnog ili oslobođenje »želje«. Drugim riječima: ostvarenje čovjeka. Smisao umjetničkog stvaranja nije, prema tome, osmišljavanje strukturiranih esencija — kategorijalnih sistema, kulturnih shema, društvenih entiteta — već je umjetničko stvaranje koncentrirano na razbijanje jezgre čovjeka kao sveukupnosti svijeta kako bi došlo do radijacije njegove prave »prirode«, a to znači do otkrivanja totalnosti svijeta. Tu jezgru oni koncipiraju kao sintezu egzistencije i esencije: pojedinačno-opće: sloboda-totalitet: »ono«: »prapodloga«. To jest: kao nedefinirani bitak koji naoko izgleda i kao sloboda. Ali čovjek — u toj koncepciji — nije gospodar sebe, već njime gospodari drugi koji je »ja«. Oni zajednički tvrde da se Vrijednost ne nalazi u entitetima-esencijama koji okružuju čovjeka (Država, Bog, Ideja, Klasa, Roman, itd.), već da je Vrijednost u čovjeku samom. U tom času oduzimaju mu slobodu koju su mu dali tvrdeći da »ja« postoji kao totalitet intenziteta i kao totalitet želja. Oni su, dakle, oslobodili čovjeka eksteriornih esencija-entiteta da bi ga zatvorili u interijorni entitet: fun-

damentalni ego. Ta je koncepcija posve razumljiva iz aspekta bitka, a ne slobode. To je stav: iako nedefiniran, čovjek jest. A ne stav: (prema poznatoj formuli) čovjek nije ono što jest, čovjek je ono što nije.

Odredivši tako osnovni smisao umjetnosti i umjetničkog stvaranja, i Krleža i Ristić moraju izvršiti sistematizaciju književnoteoretskih pojmova kojima se služe. To usklađivanje pojmova u koherentni sistem čini se — na prvi pogled — relativno lako jer je jasan ishodišni stav. Nije međutim tako. Smisao umjetničkog stvaranja treba namne sagledati iz aspekta otuđenja čovjeka: postoji OSNOVNA SMETNJA da se ljepota ostvari kao SVEOPĆA REALNOST.

Uza sav teoretski napor koji će i jedan i drugi izvršiti oni neće dati ni kompletan ni koherentan književnoteoretski sistem. Kontradikcije i nedorečenosti koje se u njihovim zamislima nalaze realne su kontradikcije predmeta o kojem razmišljaju. Pokazati ga kao kontradiktoran i dijelom antinomičan moguće je samo iz pozicije shvaćanja čovjeka kao slobode. Oni teže skladu i ne podnose apsurd kao bazičnu antropološku strukturu. Dvije im postavke smetaju da odmotaju klupko pojmova u koje se sapliću. Prvo: koncepcija koja postulira čovjeka kao »egzistencijalni bitak«, kao fundamentalni ego. Drugo: koncepcija koja postulira skladnu i apsolutnu sintezu umjetnosti i revolucije. Nasuprot jasnoći i prozirnosti sistematike socijalne literature oni predstavljaju bogatstvo šume iz koje često nema izlaza. Njihove su nejasnoće uvjetovane preobiljem spoznaja i iskustava kojem ne odgovara adekvatan sistem kategorija. To je možda i najdublja vrijednost te misli: ona nas privlači, muči i baca dalje.

Pogledajmo dakle *detaljno* osnovni tekst sukoba na književnoj ljevici — »Podravske motive«. Možemo ga razdijeliti na četiri dijela: prvi dio odgovara na pitanje što je ljepota; drugi dio raspravlja o socijalnoj literaturi; treći dio daje osnovne ocjene novijeg hrvatskog slikarstva i književnosti; četvrti dio pokazuje kako je Hegedušić praktična primjena teze o socijalnoj tendenciji. Posve je jasno da našu pažnju najviše privlače prva dva dijela, iako se brojne misli iz ta dva dijela ponavljaju i konkretiziraju u trećem i četvrtom dijelu. Osim toga, centralna se misao pojavljuje stalno u cijelom eseju iako je najpotpunije eksplicirana u prvom dijelu. Mogli bismo Krležin odgovor na pitanje *što je ljepota* sažeti u ove četiri teze:

1. Ljepote su ovozemaljskog podrijetla: one su odraz našeg (ljudskog) tragičnog vremena i bića. Ne postoji onostrana ljepota, iako je koncept o onostranoj ljepoti vjekovima mučio umjetnika.

2. Tajna i smisao ljepota je u mogućnosti nadvladavanja vremena: pomoću nje čovjek pobjeđuje smrt. Glavno je nadahnuće za stvaranje ljepota strah pred nestankom u vremenskoj prolaznosti. U umjetnosti čovjek zaustavlja sebe — ono vječno ljudsko. Zato je razumijevanje dalekih ljepota posve prirodno: mi prepoznajemo nas same.

3. Osnovu umjetnosti ne čine entiteti u nama i izvan nas, već individualni intenziteti koji su ljudska vječnost u nama. Izraženi u ljepotama, ti intenziteti produžuju i čovjeka i nas u vremenu:

»Ideologije, vjerski pogledi, misaoni sistemi, uvjerenja, načini vjerovanja i sanjarenja, mode i modni trikovi, sheme i razmimoilaženja rukotvorna, načini stvaranja, pitanja ukusa, umjetničkih smjerala i programa, sve se te količine isprepliću kroz vjekove (po zakonima raznih stanja, sredina, razvoja, gibanja i odnosa), ali sve je to talasanje ovisno od životne prapodloge, kao što su i facetiranja materijalnih površina ovisna od same tvari na čijoj se površini nalaze: jedina stvarnost podataka koji se kroz stvaralački proces pretvaraju u umjetnine, jedina podloga i pratvar tih sirovina, kojima se umjetnost vjekovima hrani, to je stvarnost našeg vlastitog života, koja traje preko nas i kroz nas, koja ne će da utrne zajedno s nama, koja teži da nas nadživi i provaljuje iz nas u jakim uzbuđenjima, što ih mi konvencionalno zovemo ljepotom.« (Miroslav Krleža: »Predgovor »Podravske motive« — Zagreb, 1933, str. 9)

4. Individualni intenziteti ne mogu izbiti na površinu služeći se »zdravim razumom«, jer oni nisu racionalne naravi. Umjetnička nadahnuća ne zavise od racionalnih ciljeva, već od dubinskih naslaga čovjeka: ljepote nisu stvar razuma, već stvar totalnog čovjekova bića:

»Više iz primozga, iz utrobe, iz crijeva, ponajviše iz skrivenih tjelesnih požuda, mutnih strasti i sebeljubivo nečistih nagona, proturazložno i prkosno, često elementarno kao bolest, javljaju se umjetnička nadahnuća, nastajući neobrazloženo, po prirodnim zakonima, često kapriciozno i savršeno protuslovno, kao što je priroda sama, preobilna u svojim neobraz-

ložnostima i hirovitom ispreplitanju zdravog i bolesnog, jakog i slabog, trajnog i prolaznog.» (ibid., str. 11)

Uz te se četiri teze vežu *tri teze iz drugog dijela*, u kojem Krleža, raspravljajući o socijalnoj literaturi, fiksira odnos između ljepota i klasne otuđenosti čovjeka. Budući da su te teze direktno oslonjene na prve četiri teze, prikazat ćemo ih kao njihov neposredni nastavak.

5. U ljudskoj je stvarnosti sve podvrgnuto strukturi bitnog sukoba: društvene klase nastoje podjarmiti totalitet života te reducirati totalnost bića na klasno biće. Ni ljepote ne mogu izbjeći toj »sudbini«, i njih jači društveni slojevi »uprežu kao tegleću marvu u svoje kvadrige i plugove«; ali jalovo je svako pretvaranje ljepote u sisteme: njih se ne može propovijedati s katedara.

6. Ljudi su ljepote objašnjavali (i na taj ih način prijavljali) na različite načine. Sve se te eksplikacije, u krajnjoj liniji, svode na ovaj dualitet: *larpurlartizam* — neposredni utilitarizam. I jedna i druga teorija su pogrešne: prva izdvaja ljepotu iz cjeline života, druga podvrgava ljepotu pragmatičkom razumu. Prva je smiješna, jer su ljepote izraz života: tendencija je u umjetnosti stara koliko i umjetnost sama. Druga je primitivno glupa: svodi ljepotu na frazu i parolu. Prvu šire mistifikatori zdesna, drugu jezuiti i jakobinci svih boja. Suvremena socijalna literatura nije ništa drugo do lijeva mistifikacija koja bučnim frazama o revolucionarnom angažmanu farizejski nudi najobičniji diletantizam.

7. Jedini način kojim stvaralac može nadvladati desne i lijeve Scile i Haribde jeste nadarenost. Tek talenat transcendira sve entitete i dopire do subjektivnosti: on je kvintessencija subjektivnog. Nikakva pravila, recepti ili ideologije neće omesti pravog talenta da sebe otkrije kao bogatstvo individualnog, a to znači i općeg. On samo treba da se prepusti svojim imperativima i da ukine granice razuma:

»Stvarati umjetnički nadareno znači podavati se snažnim životnim nagonima, a pitanje stvaralačkog dara nije pitanje mozga i razuma. Životne istinitosti otkrivaju se u uzbuđenjima koja nisu moždane prirode, a umjetničke istine naviru više iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajna, vrlo često iz nečistih nagona i suludih slutnja, a gotovo uvijek proturazložno, prkosno i elementarno kao vrućica.« (ibid., str. 14)

Odmah uočavamo centralnu misao koja se provlači kroz svih ovih sedam teza. To je misao o primatu individualnog: posvuda zdrobljen od struktura i kategorija, individuum u umjetnosti dominira; ako umjetnost ne izrazi fundamentalni ego, onda to više nije istinska umjetnost, već pomodna igra i površna shema. Krleža iskorištava svaki zastanak u razvijanju svojih teza da bi tu misao istakao i varirao na razne načine. Katkada se čovjeku čini da Krleži u ovom eseju zapravo ni do čeg drugog i nije stalo osim do afirmacije individualnog, do tvrdnje da je umjetnost »iskreno, dokumentarno bilježenje istinitih emocija«.

Ovako strastvena afirmacija nikada se ne brine za sistematično usklađivanje pojmova: kao da zna da bi u sistemu izgubila svoju prodornost. Krležina je afirmacija individualnog bila u svojoj osnovi *pobuna protiv apsolutizacije bilo koje općenitosti iznad i izvan čovjeka*. Analizirajući dakle neusklađenosti, nedorečenosti i kontradikcije ove misli, mi smo svjesni da analiziramo jednu misao koja se bori za svoju ekskluzivnost jer zna da je ta ekskluzivnost čišćenje terena, rušenje fetiša: poslije nje, na njenim temeljima moći će se dalje graditi. Tu buduću »zgradu« (do koje nikada neće doći) ta misao sada samo skicira. Upravo su zato brojna pitanja ostala otvorena, neriješena, dotaknuta: ovih se sedam teza samo na prvi pogled »odmataju« jedna za drugom. Analiza će pokazati da one katkada protivrječe jedna drugoj, a katkada nedovoljno jasno govore o onom o čemu govore.

Evo dakle osnovnih pukotina i problema koji ozbiljno dovode u pitanje i cjelinu eksplikacije i centralnu misao o primatu individualnog:

1. Najlakše je jednim zamahom ruke »likvidirati« larpurlartizam i pragmatički racionalizam te tvrditi da *nadareno* pisanje uvijek transcendira i prazninu larpurlartizma i frazeologiju utilitarizma jer je ono vjerno i umjetnosti i progresu.

Negirati larpurlartizam kao prozirnu i smiješnu teoriju, koju je silovao dadaizam a prostrijelio nadrealizam, nije osobito zahvalno jer je i ahistorijsko i netemeljno. Ta se »smiješna teorija« iskazala u svojoj osnovi kao *jedina* teorija koja se već oko 1830. (Hugo, 1829; Gautier, 1836) oduprla uprežanju umjetnosti u lijeve i desne kvadrige, a ono što su dadaizam i nadrealizam negirali u larpurlartizmu nije larpurlartistički ili baudelaireovski princip slobodne poetske spoznaje koja mora ostati vjerna sebi samoj (»La poésie n'a d'autre but qu' Elle-même« — Baude-

laire), već je to »strukturirani larpurlartizam«. Konkretno: Gautierov i naročito Leconte de Lisleov princip konstantne, stroge racionalne samokontrole u borbi protiv smrtne bolesti svake umjetnosti — lakoće i slučaja; parnasovska adoracija savršene Forme koja je sebi svrha i istovremeno najadekvatnija ekspresija Ideje; ukruženi simbolizam i neosimbolizam. Dakle: sistem propisa koji se postavlja kao poezija i kultura, a zapravo je sputavanje Poezije. To će uvidjeti i sam Krleža te njegova kasnija razmišljanja više ne svode larpurlartizam na desnu mistifikaciju, nego na obranu umjetnosti od pokušaja zarobljavanja i zdesna i slijeva (Ljubljanski govor 1952, esej o Baudelaireu 1967). Ali teza o nadilaženju larpurlartizma u istinskom socijalističkom angažmanu ostat će za Krležu i dalje relevantna. Kategorija pak u kojoj se vjernost poeziji pretvara u vjernost društvenom progresu, a ne u larpurlartističku smicalicu, zove se TALENAT.

Negirati lijevi i desni estetski pragmatizam kao falsifikaciju i ne vidjeti u njemu oblik efikasnog korištenja umjetničkih i književnih struktura u konkretnom društvenom aktivitetu znači suziti područje estetskog na eksperimentalno, heurističko i autentično umjetničko traganje. Ako je kirurg koji propovijeda kirurgiju netaleantiranim stihovima smiješan, to više nije pop koji lošim stihovima tumači evanđelje, a još je to manje revolucionarni bard koji osrednjim stihovima potiče revolucionarne mase na akcije kroz koje čovjek jedino može doći do stanja u kojem će umjetnost postati stvarnost. Nitko živ neće danas tvrditi da su stihovi Nazora i Copicća iz oslobodilačke borbe neki naročiti književni domet, ali nitko živ također neće moći negirati njihovu golemu funkciju u danima masovnog umiranja za umjetnost-revoluciju. Naime, problem racionalne pragmatike u književnosti mnogo je kompliciraniji nego što to iz ovih teza proizlazi. Krleža se suprotstavlja agresivnom apsolutizmu književne pragmatike, on se suprotstavlja Galogažama, Bihaljima, Popovićima koji neće i ne mogu vidjeti relativnost književnog utilitarizma, već ga postavljaju apsolutno. Vidjeli smo da je socijalnu literaturu put vodio do toga da je sebe proklamirala Književnošću. Tu poziciju Krleža opovrgava. Kad ABC bude odgovorio Krleži optužujući ga da ne shvaća bit socijalne literature, tada će on samo ponoviti ono što su prije njega već ostali rekli: prava i istinita — jedina — revolucionarna književnost jest socijalna literatura sa svojom optimističkom, borbenom, realističkom metodom.

ABC ne analizira problem, već ostaje na nivou apsolutističke nasrtljivosti i zato je njegova kritika Krležinih teza posve deplasirana. Međutim, odbacujući artističko ljevičarstvo kao gomilanje besmisla u umjetničkim oblastima, Krleža vidi samo apsolutnost te racionalne pragmatike, a ne želi postaviti pitanje ne krije li se u tom besmislu neki dublji smisao koji bi trebalo dovesti do njegove mjere. Ukratko, on ne prihvaća tijesnu povezanost te konkretne artističke pragmatike s konkretnom revolucionarnom pragmatikom. Ili točnije: on odbacuje i jednu i drugu pragmatiku da bi im suprotstavio svoju korelaciju umjetnosti i revolucije. Ali u toj su korelaciji i umjetnost i revolucija koncipirane apstraktno, samo u najširim određenjima i u principu. U okviru te korelacije nema mjesta čak ni relativnoj svrsishodnosti socijalne literature. Ipak, i Krleža i Ristić naslutili su da se taj problem ne može mimoći i tražili su načine da determiniraju granična područja. Ristić će doći do teze o dijalektičkom realizmu a Krleža do teze o talentiranom socijalnoliterarnom angažmanu u kojem se pragmatička fraza i parola ukidaju: TALENAT asimilira i transcendirira racionalne granice.

Sada je jasno: i negacija larpurlartizma i negacija racionalne književne pragmatike vode Krležu do afirmacije jednog entiteta koji nije ništa drugo nego fundamentalni ego shvaćen u punom intenzitetu: TALENAT. Ali ne znači li to zapravo zaobići problem i vratiti se na prvotnu afirmaciju? »Talentirano stvaralaštvo« bit će ona kategorija u kojoj se sve pomiruje a faktički ništa ne razrješava. To je samo jedan aspekt kontradiktornog stava o egzistenciji koja je bitak: jedan je entitet nedefinirano sve: ništa. Ne znači li to na planu razumijevanja umjetničkog djela svođenje estetske analize na izrazito subjektivni sud? Estetski sud postaje na taj način interferencija dvaju životnih intenziteta: jednog objektiviranog u umjetničkom djelu i drugog skrivenog u fundamentalnom »ja«. Kad u tu tvrdnju u njenu najopćenitijem smislu uopće ne bismo sumnjali, onda bismo ipak morali uvidjeti da ona kao gola afirmacija (tj. bez razrade i medijacije) ne vodi daleko: umjesto napornog posredovanja i analitičkog nesigurnog kretanja punog oklijevanja i brige, taj nas stav vodi samozadovoljstvu imanencije koja ima punu vjeru u sebe te joj uopće nije stalo do toga da dođe do sebe.

2. Negirajući larpurlartizam kao orijentaciju, Krleža afirmira jedan od bitnih principa na kojem ta orijentacija počiva: umjetnik se u svom stvaranju mora pokoravati

samo sebi i svojim imperativima. To afirmiranje nečega što se negira i negiranje nečega što se afirmira nije rezultat zbrkanosti i smušenosti — kako bi to htjeli ABC i poslije njega Đilas i Kardelj — već je to izraz antinomije svake sinteze umjetnosti i revolucije koja pretendira na skladno rješenje. Da bi izbjegli tu kontradikciju, i Krleža i Ristić će se ponašati kao da »ne znaju« da afirmiraju princip teorije koju negiraju. Braneci Krležu u časopisu »Danas« od ABC-ove optužbe da je Krleža na liniji larpurlartizma, Ristić u članku »Jedan nov primer nerazumevanja dialektike« tvrdi da između Krleže i larpurlartizma postoji bitna razlika: za larpurlartizam ljepote su same sebi cilj, za Krležu one su samo sredstvo afektivnog izražavanja i spoznavanja. No, bilo stvaranje ljepote samo sebi cilj, bilo ono samo sredstvo oslobađanja fundamentalnog »ja« — njih je, i u jednom i u drugom slučaju, moguće postići i kreirati jedino ako se »ja« oslobodi apriornih zahtjeva: *ono u tu borbu za ljepotu* (koja može biti cilj ili sredstvo, to je na ovom nivou irrelevantno) *mora ući posve slobodno i čisto.* To je osnovni princip koji je larpurlartizam istakao, a za koji se implicitno zalažu i Krleža i Ristić. Ipak, Ristić će »svoje znanje« otvoreno priznati u »Snu i istini Don Kihota« i u »Nesavremenim razmatranjima«. Ako o »toj skoro obeščašćujućoj formuli« Ristić još ne govori u časopisu »Danas«, on će o njoj progovoriti u »Pečatu«: usprkos svima (pa čak i protiv Krleže koji ga je branio od Pricinih optužbi za larpurlartizam) on će tu dvaput, jasno i otvoreno reći da bi se »pisati pisanja radi« moglo »jedino ispravno nazvati »l'art pour l'art«:

»Ta, uvek u pogrđnom smislu upotrebljavana, ta prilično sramna (spolja) i zato stidljiva (iznutra), ta skoro obeščašćujuća formula, zar ona ne bi mogla, u ovim danima trogloditskog primata političkih okršaja, baš ukoliko je čista, nekoristoljubiva, neutilitarna, da dobije, da ponova stekne izvestan sjaj, sjaj gordosti i kao jednog od posljednjih oblika ljudskog dostojanstva? Najzad bi tako poezija i umetnička funkcija mogle opet da pokažu svoju pravu celishodnost, svoju višu životnu opravdanost.« (Marko Ristić: »San i istina Don Kihota« — »Pečat«, br. 1—2, 1939, str. 43—44)

Krleža međutim nikada neće eksplicite priznati da — braneci pravo umjetnika da se podaje *samo* svojim životnim nagonima — on brani princip teorije koju negira. On

naime istovremeno tvrdi da je umjetnik i *direktno* angažiran u klasnoj borbi: umjetnik je u »lijevoj fronti«. Krleža nije zaboravio ono što je rekao u eseju o Georgeu Groszu: svaka je umjetnost tendenciozna, u umjetnosti su neizbježne »dviije fronte«.

Dakle, šta?

Umjetnik treba da služi sebi: umjetnosti — umjetnik treba da služi revoluciji: »lijevoj fronti«.

Ta bi se dva imperativa lako mogla spojiti u jedan kad se i umjetnost i revolucija ne bi raspadale na niz *konkretnih negacija* koje mogu jedna drugoj protivrečiti, koje se mogu čak i isključivati. Jednostavnije rečeno: umjetnost može škoditi revoluciji jer se »iskreno, dokumentarno bilježenje istinitih emocija« može iskazati kao bezvrijedno, neefikasno, pa i oprečno *konkretnoj* revolucionarnoj borbi. Struktura artistske svijesti pokazuje da je ta svijest *uvijek* u sukobu s konkretnom revolucionarnom akcijom jer otkriva njenu relativnost: ostaje vjerna svojoj misiji sveobuhvatnosti, otkrivanju nepoznatog i noćnog, stvaranju nove ljudskosti. Ona samim tim *škoduje i koristi* revoluciji. Zato tek ona revolucija koja sebe može shvatiti kao permanentno i relativno napredovanje može i dokraja prihvatiti artistsku svijest i njenu negaciju. Krleža i Ristić nisu mogli vidjeti kontradiktornu dijalektiku artistske svijesti jer im je ishodišni stav skladna sinteza umjetnosti i revolucije: *umjetnost uvijek koristi* revoluciju. Oni stoga neće moći priznati da umjetnost uvijek i nagriža konkretni revolucionarni entuzijazam (umjetnost je »po svom biću« iskazivanje slobode, apsurdna, sumnje, straha, želja, pitanja, nemoći itd.), da ona u određenim revolucionarnim trenucima može biti po revoluciju i vrlo opasna, da je ona širokim jazom odvojena od onih za koje je stvorena. Zato i Krleža i Ristić — bez obzira na teoretske razlike — odlaze u ovu apstraktnu soluciju: služeći umjetnosti, umjetnik implicite služi revoluciji. Krleža je isticao da umjetnik treba da radi isključivo po crti svog nadahnuća, a to će ga *neminovno* odvesti u sferu umjetničkog, što drugim riječima znači i u sferu revolucionarnog: *umjetnost je uvijek* svojom višom, krajnjom svrhom vjerna revoluciji jer govori — ako je umjetnost — o podjarmljenosti i poniženosti čovjeka; ona izražava neostvarenost čovjeka i time traži akciju kroz koju će se čovjek realizirati kao biće ponosa i dostojanstva; umjetnost ne može a da ne potiče čovjeka na djelovanje, u svom dnu ona je uvijek vjerna revoluciji. Krleža vjeruje da je na taj način pomirio prin-

cip slobode stvaranja i princip služenja revoluciji. No nije li to pomirenje samo privid: jedan novi pokušaj da se u nedefiniranoj kategoriji umjetnosti pomiri nepomirljivo? Je li doista moguće *istovremeno* zahtijevati od umjetnika i da se slobodno prepušta svojim iskonskim uzbuđenjima i da svojim artistskim sposobnostima služi »lijevoj fronti«? Krleža vjeruje da je to moguće i svojim djelom to želi dokazati. A u eseju o Hegedušiću tvrdi da i ovaj nadareni slikar tu mogućnost potvrđuje. *Međutim, kako u nadilaženju larpurlartizma i socijalne literature u kategoriji TALENTA, tako i u ovom nadilaženju principa slobode stvaranja i principa služenja revoluciji u kategoriji UMJETNOSTI* — Krleža ostaje na nivou imanentnog ne prelazeći u moment medijacija u kojem bi te »postavke po sebi« bile pretvorene u »postavke po sebi i za sebe«: ta afirmacija nije prožeta refleksijom koja bi je nizom negacija pretvorila od gole tvrdnje i principijelnog stava u eksplicirani dokaz. To je bitna slabost ove misli koja je ustala u obranu kompleksnosti umjetničkog čina. Umjesto razrade imamo afirmaciju jedne teze: umjesto otkrivanja raznih protivrječnosti, kompleksa i nerješivosti imamo strastveno potvrđivanje jedne vizije umjetničkog.

3. Ukazujući da je tek individualitet izvor umjetničkog (a to znači i ljudskog), Krleža ne zaboravlja da su i individuum i umjetnost »bačeni« u poprište sukoba raznih sila: oni uvijek nekome *služe*. Ako ljepote, na ovaj ili onaj način, služe klasama u sukobu, onda umjetnik i protiv svoje volje može biti i biva iskorišten u određene svrhe. Ni u »Podravske motive«, a ni kasnije Krleža ne negira tezu o klasnom karakteru umjetnosti, tezu koju je najoštrije istakao u eseju o Georgeu Groszu: umjetnost u klasnom društvu vrši klasne funkcije. Krleža se, na žalost, kod te tvrdnje zaustavio i nije objasnio u kom smislu ljepote bivaju upregnute u kola privilegiranih. On ne analizira načine i oblike kojima se pojedine klase služe da bi svemu dale svoj pečat i da bi svijet posvojile. Isto tako on ostavlja otvorenim najteži problem teze o klasnom karakteru umjetnosti: određenje umjetničkog pravca koji reprezentira klasu u progresu, određenje stilova i pravaca koji su izraz klase u dekadansi. Za Ristića i ABC-a taj je problem jasan: oni stoje na manikeističkom staništu isključivanja Ispravnog od Neispravnog. Ristić negira bilo kakvu mogućnost kompleksne i polimerne klasne diferencijacije u umjetnosti. To je sasvim razumljivo jer je poezija za njega kvintesencija ljudskog, pa

prema tome i revolucionarnog. Za njega naime ne postoje pravci, struje, doktrine koji mogu imati djelomičnu klasnu determinaciju, već postoji — kao i za ABC-a — dualitet: Poezija-Antipoezija, Realizam-Antirealizam; poezija je revolucionantna, antipoezija je reakcionarna; realizam je revolucionaran, antirealizam reakcionaran.

Tvrdeći da se čovjek u ljepotama totalno izražava i da upravo njima nadilazi svoje vremensko ograničenje, Krleža kao da na neki način *nabacuje* pitanje može li se uopće govoriti o buržoaskim ljepotama i proleterskim ljepotama. Često se čini da on oklijeva kad treba da odluči služe li ljepote klasnom čovjeku ili čovjeku kao takvom. Te otvorenosti i nedorečenosti ne proizlaze samo iz »Podravske motive« već i iz niza ostalih Krležinih tekstova: one su izraz prihvaćanja i odbijanja Marksove teze o bazi i nadgradnji. Da budemo precizniji: Krleža tu Marksovu magistralnu tezu prihvaća, ali plaši se njene simplifikacije: determinizma i poništenja individualiteta. Kad bi želio temeljno eksplicirati misao o klasnom karakteru umjetnosti, Krleža bi morao ići u iscrpnu analizu odnosa baze i nadgradnje, podvrci kritici sva relevantna mišljenja i izgraditi svoju teoriju kompleksnosti tog odnosa. To nije bio njegov cilj, tim se nije želio baviti. On reagira načelno: prihvaća tezu, ali odbija njenu direktnu aplikaciju na umjetnost. Otuda je i moguć ovaj paradoks: u tri glavna »osvrta« na »Podravske motive« dana su tri različita tumačenja Krležina shvaćanja klasnog karaktera umjetnosti.

Prvi je reagirao ABC ustvrdivši da Krleža priznaje i ne priznaje klasni karakter umjetnosti. Krleža govori zbrkano umjesto da problem shvati »pravilno«:

»Da je Krleža svoju misao konzekventno materijalistički razvijao, njemu bi se iz citiranih zapažanja moralo nametnuti slijedeće pitanje: Ako se ljepote stoljećima pretvaraju u programe, zastave i pravce, koji je to *konkretno danas pravac koji ima životnog smisla*, koji predstavlja most iz današnjice u sutrašnjicu i time čovječanstvu otvara mogućnost da iz čorsokaka naših dana uspomenom historije produži svoje gibanje u vjekove?« (A.B.C.: »Quo vadis Krleža« — »Kultura«, 1933, br. 4, str. 306)

ABC je u svom tumačenju klasnog karaktera umjetnosti simplicistički logičan i zato mu i jesu Krležina krzmanja i opreznosti sumnjive. ABC kaže: iz teze o klas-

nom karakteru društva proizlazi teza o klasnom dualitetu u umjetnosti, a otuda i zahtjev da se jasno sagleda koji umjetnički pravci služe kojoj klasi. Ukratko: teza o klasnom karakteru umjetnosti vodi tezi o pragmatičkoj umjetnosti, to jest tezi o direktnom usmjeravanju umjetnosti u onom pravcu koji pomaže konkretnoj revoluciji. A Krleža, evo, priznaje klasni karakter umjetnosti, ali neće priznati pravo i mogućnost usmjeravanja sadašnje umjetnosti u klasno-proleterskom pravcu! I ABC pita: ako nije porekao faraonima pravo što su upregli umjetnost u svoje kvadriga, zašto to poriče sadašnjim progresivnim snagama?

Sonjarina misao da ABC naprosto nije shvatio Krležu jer nije mogao izdvojiti problem umjetničkog stvaranja od socijalne funkcije umjetnosti — ne stoji. ABC je dobro shvatio da se problem umjetničkog stvaranja ne može odvajati od socijalne funkcije umjetnosti: jedan koncept uvjetuje drugi, oni moraju biti usklađeni. Ne može se, na primjer, romantičkim konceptom umjetničkog stvaranja propovijedati proleterska funkcija umjetnosti. Takozvana objektivna i subjektivna strana umjetnosti čine jedinstvo — to je nerazdvojiva cjelina. ABC teži maksimalnoj koherentnosti: ako je funkcija umjetnosti služenje klasnoj borbi, onda se umjetnik u svom stvaranju mora podrediti *tim* imperativima i nikakvim drugim zahtjevima. ABC dobro uviđa da Krleža kao marksist ne može dovesti u pitanje klasni karakter umjetnosti jer bi to doista značilo dovesti u pitanje klasni karakter društva. Ipak, on ne može shvatiti Krležina oklijevanja jer je za njega *svijet* transparentan koordinatni *sistem*: sistem kojem u centru stoji ideja o klasnoj borbi, sistem koji potpuno i skladno osvjetljava prošlost, sadašnjost i *budućnost*. Njegova je svijest božja svijest: svijet gleda odozgo i drži ga na svom dlanu. *Zato* on ne može vidjeti da prihvaćanje teze o klasnom karakteru umjetnosti ne mora neminovno voditi utilitarnosti umjetnosti, nego baš suprotno: može voditi čitavu nizu otvorenih problema, od kojih ovdje naznačujemo dva bitna:

a) Samo nas temeljna i precizna analiza konkretnih umjetničkih i društvenih struktura *prošlosti* može približiti *homologiji* između jedne umjetničke strukture i strukture jedne klasne svijesti. Ispitivanjem homologija ne svršava marksistička interpretacija. Ona teži sagledavanju i jedne i druge strukture u njihovim vlastitim dijalektikama, pa i u dijalektici njihove korelacije. Fiksiranje

struktura i njihovo kompariranje (bolje: homologiziranje) preduvjet je daljeg istraživanja. Neka suvremena marksistička izučavanja postavljaju tezu da su u *našem* društvu umjetničke strukture bliže strukturama ekonomske podloge u cjelini i analogno *jedinstveno* strukturiranoj svijesti negoli strukturama svijesti pojedinih društvenih grupa. To je stvar daljih istraživanja, u kojima će od posebnog značenja biti određenje odnosa između te pretpostavljene opće duhovne strukture i struktura svijesti društvenih grupa. Ako se u analizi prošlosti i možemo osloboditi plana hipotetičnosti, to svako istraživanje homologija strukturâ u sadašnjosti ostaje na planu hipoteza i stalnih preispitivanja. To ne znači da se pojedina tumačenja umjetnosti utapaju u tolerantnoj koegzistenciji koja je bliza močvari, već to znači da se *svaka totalna interpretacija* realizira u RIZIKU. Tako je i s marksizmom, koji smatramo filozofijom klasnog čovjeka i prema tome sposobnom da iskaže totalizirajuće istine o ovoj ljudskoj otuđenosti. Svaka se totalna interpretacija mora boriti za sebe kao za jedino ispravnu interpretaciju, ali ona nikada ne može pretvoriti sebe u smirenu božju svijest. Deklarirajući se jedino ispravnom, ona sebe obrazlaže i brani *pred tamnom otvorenošću budućnosti* koju doživljava kao svoju smrt: sluti da u njoj može biti dopunjena, korigirana, opovrgnuta, zna da će u njoj biti — kao apsolut i dovršenost — neminovno negirana. Teza o isključivosti jedne interpretacije bez tog rizika, bez te tjeskobe, bez te mogućnosti pada vodi direktno teološkom viđenju svijeta, tj. metafizici, koja se naravno može zvati i dijalektički materijalizam, ali koja nije time ukinula svoju bit. Smisao marksističke interpretacije umjetnosti nije apodiktička *hijerarhizacija* estetskih orijentacija i doktrina (koja nužno vodi određenju *one* ispravne orijentacije), već se marksistička interpretacija angažira u nastojanju da iscrpi i osmisli čitav kompleks artistskog kretanja postavljajući svoje *valorizacije* hipotetički, uvjetno, tjeskobno. Odbacivati čitave struje, eksperimente, pravce, tokove (bogatstvo umjetničkih traganja i življenja) u ime jedne artistske orijentacije koju se proklamiralo klasno progresivnom znači negirati raznovrsnost i kontradiktornost čovjeka i njegovih mogućnosti. Tek onaj marksizam koji će uspjeti da premosti svoj golemi zaostatak i svoju rahitičnost te asimilirati bogatstva ljudske misli koja su se vršila *mimo* njega — vratit će nauku o umjetnosti marksizmu i marksizam nauci o

umjetnosti. Zato su nam Krležina oklijevanja draža od ABC-ove »vidovitosti«: ona nam govore (baš kao i njegova beletristika) o neprozirnosti svijeta.

b) Umjetnost je kompleksan korpus koji nikada ne stoji u direktnom odnosu s jednom klasnom ili političkom sviješću, već se uvijek određuje (u intenciji, barem) prema totalitetu čovjeka: njen je cilj transcendiranje klasnog bića prema onom još neostvarenom. Ona uvijek stvara novo i u tom stvaranju sebe mijenja. Zato nijedna klasa ili društvena grupacija nikada nije mogla direktno iskoristiti umjetnost jer je ova uvijek govorila i protiv nje, pa čak i kad je ta klasa bila u progresivnom nastupanju: ona još nije bila čovjek. Teoretičari socijalne literature i novog realizma rado su priznavali taj transcendirajući karakter umjetnosti (za njih je to bio način prisvajanja prošlosti), ali su odbijali da priznaju tu negaciju klasnog karaktera umjetnosti onda kad se radilo o borbenoj, klasnoj proleterskoj umjetnosti. Tvrdili su da proleterska realistička umjetnost implicira rješenje čovjekova otuđenja te je prema tome dovoljno da bude klasna pa da bi bila općeljudska. Nisu htjeli vidjeti da umjetnost ni sada ne služi direktno proletarijatu, već da ona otkriva nečovječnost proletarijata i onda kad pokazuje njegovu čovječnost, tj. njegovu misiju u historiji čovjeka. Književnost koja je lišena tog antiklasnog karaktera i koja je reducirana na »čistu klasnu prirodu« postaje dekoracija ili pamflet. I kao dekoracija i kao pamflet ona ima značajnu društvenu funkciju, ali to više nije totalna umjetnička funkcija, već je to funkcija pročišćenog ideološkog djelovanja koje se koristi postojećim umjetničkim i književnim strukturama: književnost je prestala biti pitanje i postala je tvrđenje, otuđila se od svog bića. Naravno, mi ovdje simplificiramo. Vješta politička beletristika znat će, na primjer, sačuvati privid upitanosti; to zavisi od Drugog kom se obraća. Ne želimo sada tu misao detaljnije obrazlagati, to je stvar konkretnih procjena i svestranih analiza tog fenomena u raznim društvenim i historijskim uvjetima. Ovdje nam je bila svrha jedino da istaknemo kako je svako autentično umjetničko eksperimentiranje i istraživanje uvijek ambigvitetno, a nikada ne samo »čisto klasno«: ono najdublje nagrizna klasnu svijest i upućuje je prema općeljudskoj.

ABC dakle »tumači« Krležu kao smušenog intelektualca koji tvrdi da je svaka umjetnost klasna, ali koji zatim iz te tvrdnje ne zna izvući »ispravne« konzekven-

cije. Zanimljivo je kako su ABC-u odgovorili Krležini egzegeti Vaso Bogdanov i Marko Ristić. Bogdanov u članku »Miroslav Krleža i naša 'lijeva' kritika« (u knjizi »Suvremeni književni i kulturni problemi«, 1935) ni časa ne sumnja da je klasni karakter umjetnosti alfa i omega Krležine estetike. U tom smislu on će braniti Krležu ističući kako je Krleža izrazit klasni pisac. Marko Ristić u članku »Moralni i socijalni smisao poezije« (»Dan«, br. 1 i br. 2, 1934) određuje granicu slaganja i neslaganja s Krležom: Krleža je potcijenio »izdaju« umjetnosti koja je vrlo često u svojoj historiji bila »u dosluhu s nazadnjačkom pristranošću«: ta je umjetnost za nas »neprimljiva«, a »primljiva« je samo poezija izuzetnih pjesnika. Ristić dakle krajnje sužuje domenu antiklasnog u dosadašnjoj klasnoj umjetnosti: u lijevoj pristranosti, koja je zapravo istinska nepristranost, naći će mjesto djela samo onih gordih likova koji su uspjeli da se odvajaju klasnom moralu i izraze svoj moral, stvarni ljudski moral. Dok Krleža u umjetnosti vidi specifično nadilaženje klasnog ograničenja (umjetnost je izraz fundamentalnog »ja«, a ne samo izraz klasnog bića) koga se umjetnost ipak ne može osloboditi (umjetnost je klasno determinirana dok postoji klasno društvo) — dotle Ristić smatra da je umjetnosti dosada samo u rijetkim slučajevima polazilo za rukom da se oslobodi onog strašnog pritiska koji vrše nadmoćne društvene snage: moral pjesnika samo je rijetko bivao spašen, a najčešće je bio ugušen. Ali kad je pjesnik trijumfirao, poezija je potpuno pobijedila klasne degradacije i ostvarila moral individuuma. Revolucionarno je opravdana i prije i sada samo ona poezija koja odbija da služi, koja, dakle, neće biti klasna, već nepristrana. Poezija to može: ona može ukinuti klasne ograde i izjednačiti se s moralom individualne želje. U članku »Jedan nov primer nerazumevanja dialektike« Ristić se vraća tom problemu i kaže da ABC ističe kao primjer ono što zapravo treba osuditi: ABC polazi od teze da je u klasnom društvu sva umjetnost klasna i to prima smireno, a ne vidi da je to klasno prisvajanje ljepota degradacija ljepota bez obzira dolazilo li to prisvajanje zdesna ili slijeva:

»Da bi se toj slavnoj i neprikosnovenoj velikoj umetnosti, toj Umetnosti vekovima u službi regresivnih i represivnih snaga mraka, protivstavila jedna istinita i slobodna umetnost koja je stvarno u

službi progresivnih snaga svetlosti, da bi i umetnost zaista išla tim pravcem koji vodi u sutrašnjicu, iluzorno je, uzaludno je, bespredmetno i pogrešno davati joj racionalne direktive i određivati joj plitko utilitarističke programe, propovedati s leva, po jednom plitkoumnom paralelisanju onome što se radi sa desna, jednu novu dogmatičnu i racionalističku estetiku i ograničavati delokrug i delovanje umetnosti na određena područja, gde gubi svoj moralni i svoj pravi socialni smisao. Ako se hoće da poezija bude stvarno od koristi u istoriskom procesu ovoga vremena, pesniku ne treba postavljati isključivo praktične zadatke i sputavajuće oportunističke zabrane, već mu treba stavljati pred oči, pred svest, one *moralne zahteve* koji iz same poezije proizlaze. Jer poezija je revolucionarna, socialno opravdana i nužna, ne onda kada je veštački socialna po propisu i po svojim temama, ne onda kada je opisno, površno tendenciozna na uštrb svoga suštinskog iracionalnog značenja i značaja, nego jedino onda kad je *moralna*, kad se po svojoj genezi podudara sa *stvarnim moralom*, moralom individualne želje, a po svojim posledicama sa *modernim moralom*, moralom kolektivnih interesa naprednih društvenih snaga«. (Marko Ristić: »Jedan nov primer nerazumevanja dialektike« — »Danas«, br. 2, 1934, str. 253)

Svojom tezom o klasnom karakteru umjetnosti Krleža onemogućava umjetnosti izlaz iz tih okvira, ali joj otvara mogućnost ambigviteta unutar klasnog određenja. Ristić odbija mogućnost poezije koja je klasno određena i time poeziju svodi samo na one izuzetne trenutke prošlosti i na onaj izuzetan pokret sadašnjosti u kojem se poezija iskazuje kao moralna: u tim je izuzetnostima klasni čovjek *potpuno* pobijeden. One su već danas *predznak* ostvarenja morala zajednice i morala individuuma.

4. Osnovna je mana svake estetike fundamentalnog ega njeno *potcjenjivanje* postojećih artistskih struktura s kojima se individuum sreće. Nadrealizam je tu ambigvitan. On je u principu zanijekao vrijednost tih struktura, jer je zanijekao umjetnost uopće: te strukture štete, one sprečavaju da se individuum autentično iskaže.

Ali s druge strane on tvrdi da do autentične poezije ipak ne dolazi samo po sebi, jer se poetsko može izgubiti u nespretnosti ekspresije, pa makar ono (poetsko kazivanje) u svom korijenu i bilo rezultat nužnosti, tj. opravdan i moralan čin. Krleža ne ide tako daleko, on priznaje

relativnu funkcionalnost tih struktura u stvaranju umjetničkih djela, ali težište stavlja na neposredno iskazivanje »ja«: umjetnost je bilježenje titraja fundamentalnog ega. Historijski korijeni te teze nalaze se u djelima i razmišljanjima velikih romantičara (posebno njemačkih) i u stavovima preteča nadrealizma: djelomično Baudelairea i posebno Rimbauda. Krleža prema tome slijedi jednu liniju koja je — historijski gledano — uvijek bila linija otpora strukturiranim entitetima. Za njega su artistske strukture — da tako kažem — neko nužno zlo bez kojeg umjetnik ne može, ali one ne donose ništa *bitno* u umjetničku materiju. Priznavši u principu postojanje artistskih struktura i njihovu vertikalu, Krleža ostavlja po strani čitav niz problema koji proizlaze iz tog načelnog priznanja. Njega ni ovdje, u »Podravskim motivima«, a ni inače nije naročito privlačilo preciziranje tog načelnog stava. To je sasvim razumljivo. Krleža nije htio ući u područja iz kojih — slutio je to — možda ne bi mogao izaći. On govori o važnosti artistskih shema, umjetničkih smjerova i programa, estetskih teorija, ali samo da bi istakao kako one nisu primarne za »pravu, nepatvorenu i iskrenu umjetnost«. Krleža zato ne dotiče onaj složeni kompleks koji nastaje kad se stvaralac sreće sa stravičnim i glomaznim entitetom koji stoji *iza* njega, a zove se tradicija. Kad ABC to djelomično uočava i kad zatim docira o čitanju i učenju, onda je to vulgariziranje i banaliziranje odnosa tradicija-stvaralac.

Krleža isto tako ostavlja po strani problem neizbježivosti permanentnog *izbora unutar* te autonomne i nejedinstvene sfere koju zovemo umjetnost. To jest: on ne želi precizirati odnos između doktrine ili orijentacije s jedne i individualne ekspresije s druge strane. On naime nije riješio bazično pitanje: postoji li razvoj u umjetnosti ili je umjetnost bez razvoja. Zbog teze o fundamentalnom egu on mora priznati da su ljepote vječni intenziteti, ali ga evidentnost historije umjetnosti sili da promatra umjetnost kao proces u kojem se nove ljepote *suprotstavljaju* starima. On će potražiti izlaz u stavu da se ljepote, bez obzira na razlike, sastaju negdje u svom *dnju*. Ali to samo znači izbjeći stvarno tretiranje tog pitanja. Ta je teorija naličje teorije o harmoničnom progresu: jedan stupanj skladno je »ukinut« u drugom stupnju, tj. u njemu se nastavlja. Ni jedna ni druga teorija ne žele vidjeti da je razvoj umjetnosti složeno isprepletanje, ali i direktno isključivanje *raznolikih* struktura s njihovom

sinhronijom i dijahronijom. Čim izabere jednu od tih struktura (roman, na primjer; ili poeziju, ili esej), individuuum se već jednim dijelom odredio. Ali još ne potpuno. On i unutar izabrane strukture može biti u zaostatku bez obzira na »iskreno bilježenje svojih emocija«. Ako danas netko iskreno bilježi svoje emocije u Racineovim ili Voltaireovim tematskim i izražajnim strukturama, onda je on izvan onoga što zovemo modernim poetskim i narativnim strukturama. Razvoj umjetnosti ne može se negirati, a to znači da umjetnik *izabire i stvara* strukturu koja ga određuje u tom razvoju i prema tom razvoju. Estetika fundamentalnog ega ne može riješiti odnos stvaraoaca i struktura, kao što ga ne može riješiti ni estetika koja daje primat strukturama. Jedna vidi jednu stranu problema, a druga drugu. Tek ona estetika koja polazi od sinteze »artističke svijesti« (ili »artističkog projekta«) i »artističke situacije« ima šanse da taj problem dovede do razrješenja. Ona ne shvaća odnos umjetnika i struktura kao odnos prihvaćanja jedne sheme unutar koje će se »ja« autentično izraziti, već na taj odnos gleda kao na samu bit umjetničkog stvaranja: umjetnost je *borba* individuuma sa strukturom. On u toj borbi pobjeđuje ili pada. U toj borbi on tek *i postaje* artistički individuuum. Prema tome, rješenje nije u davanju primata bilo individuumu, bilo strukturi, već je rješenje u isticanju njihova odnosa kao pravog žarišta, kao njihove istine: tek u tom žarištu oni i postoje. Taj odnos nije neka radijacija »ja« unutar jedne sheme koja ima relativnu funkciju, niti je to istesavanje nekog kalupa unutar kojeg vapi praznina — to je sudar individuuma s *punoćama* struktura koje on mora nadvladati, u koje se angažira totalno i dokraja. Krleža je uvijek isticao značenje borbe umjetnika s izrazom, ali tu se ne radi o tome, već o stavu da *nema primata* u stvaralačkom procesu: nije umjetnost iskreno bilježenje emocija, već je umjetnost nadvladavanje postojećih struktura po jednom individualnom intenzitetu koji svoju mjeru i svoju dubinu dobiva *tek* u tom sudaru, u tom beskonačnom kolebanju i traženju. Mislim da se tu nalazi najslabija točka i Krležine i Ristićeve estetike. Ta je točka međutim rezultat njihova otpora esencijalizirajućoj agresivnosti racionalističke dijalektikomaterijalističke estetike. Krleža želi time umanjiti onaj golem pritisak koji sve estetike čine na stvaraoaca. On i na artističkom planu želi što je moguće više relativizirati domet i snagu entitetâ. Ristić se koleba. On s

jedne strane ističe da je osnovno moralni čin: nužnost poetskog izražavanja: kod pojedinih individuuma poezija je uvjet životne ravnoteže. Ali odmah — kao usput (što je razumljivo jer *tu* je teškoća, *tu* je sav problem) — dodaje da to nužno kazivanje nije implicite i poetsko kazivanje: ono može biti bez »sadržine i interesa«. S njim mora biti vezano još nešto. A to nešto nije drugo nego »spretnost i adekvatnost kazivanja«: individuuum se mora iskazati na dostignutom nivou *dosadašnje* evolucije poezije, tj. u *okviru struktura* koje jedino mogu omogućiti poeziju. Ostati *ispod* strukturâ, koje u sebi fiksiraju domet dosadašnjeg razvoja svijesti i poezije, znači onemogućiti individualnost da se adekvatno iskaže.

»Ako je kod jednog pesnika njegova pesnička delatnost zaista rezultat tog iskrenog i dezintereso- vanog zahteva njegove stvarne psihičke situacije, njegove autentične psihičke stvarnosti, njegove želje, a ne njegove ambicije ili ma koje slične racionalne i koristoljubive pobude, poetsko stvaranje je neosporno za njega jedan savršeno opravdan, celishodan i *moralan čin*. Jer, ako je njegova potreba za stvaranjem istinita, ona sama je donekle garancija da pesnik ima šta da izrazi, da u pesniku stvarno postoji nešto što teži za konkretizacijom, u ovom slučaju za konkretizacijom u rečima. Ako je poezija za njega jedna nužnost, to u načelu znači da pesnik ima nešto da kaže. (Često, međutim, pesme i najiskrenijih pesnika, pesme koje su plod te nužnosti, ostaju bez sadržine i bez interesa, bilo da je ono što je pesnik imao da kaže izgubilo svoj značaj u nespretnosti ili neadekvatnosti kazivanja, bilo da taj značaj, iako kvantitativno realan i dovoljan kao podstrek za stvaranje, nije ni postojao kvalitativno kao specifična novina koja bi mogla da tome stvaranju dâ sadržine i objektivnog interesa u smislu uzbuđljivog otkrovenja ili saznanja o čoveku.)« (Marko Ristić: »Moralni i socialni smisao poezije« — »Danask«, br. 1, 1934, str. 79)

»Ako se, međutim, baci jedan sintetički pogled na sve one bezbrojne »socialne« pesme koje su se u poslednje vreme na ovom hrvatsko-srpskom jeziku pojavile (prelistajte na primer komplet časopisa *Stožer*), lako je konstatovati da sve te pesme bez izuzetka predstavljaju jedan dosadan arhaizam i, što je mnogo gore, jednu *regresiju svesti*. Te pesme, površno »socialne« po svojim motivima, u većini slučajeva sentimentalne, racionalističke ili impresio-

nističke priče u stihovima, ne predstavljaju živ i veran izraz psihičke stvarnosti i njenih odnosa sa spoljnom stvarnošću. One ni u kom slučaju nisu jedan nužan moralni čin, niti odgovaraju onim rezultatima koje je poezija, u svojoj istoriji, danas već u veliko postigla i prevazišla. Ne osnivajući se na dodanašnim postignućima u evoluciji ljudskog izražavanja, »socialno« pesništvo je retrogradno, ono znači korak unatrag umesto korak dalje u evoluciju ljudske svesti.« (Marko Ristić: »Moralni i socialni smisao poezije« — »Danas«, br. 2, 1934, str. 214)

Vidimo dakle da Ristić — kao i nadrealizam uopće — želi spasiti i princip »čistog psihičkog automatizma« i princip vjernosti jednoj estetici za koju vjeruje da tek ona prvi princip omogućuje. Ali, to je kontradikcija. Jer, prvi princip jest upravo princip koji čisti sav teren pred sobom, koji odbacuje svaku poetsku evoluciju, koji ruši sve principe, pa i princip koji navodno njega omogućuje. Njega nema što da omogućiti, on je sebi dovoljan. Dakle: ili je poezija čist psihički automatizam i time oslobađajući, univerzalan i moralan čin, ili je poezija psihički automatizam koji vodi računa i o strukturama poezije — o ireverzibilnom nivou poetskih struktura — a to znači takva djelatnost duha koja nije ni automatska ni čista. Poznato je da je nadrealistički koncept automatskog pisanja doživio debakl. Kad se doista radilo o čistom automatizmu, onda je rezultat mahom bio samo jedan vrijedan psihološki dokument. Kad se taj »automatizam« ostvario kao borba individuuma s rafiniranim artistskim strukturama, koje žive u artistskoj svijesti i podsvijesti, onda je on tendirao prema umjetničkom djelu.

Krleža nije bila namjera da piše estetski traktat, on je želio naglasiti važnost individualnog stvaralačkog čina. To ga je dovelo do estetskog i antropološkog koncepta fundamentalnog ega. Potcjenjujući artistske strukture, taj koncept otkriva svoju najslabiju točku. »Artistički individuum« opkoljen je »artistskom situacijom«: individuum je u nju »bačen«. On je transcendirao, ali to znači: s njom računa. Estetika fundamentalnog ega ne vidi to jedinstvo projekta i situacije. Ona zaboravlja da netko može biti i izvanredno talentiran i izvanredno senzibilan a da umjetnikom postati neće ako živi na onom stupnju umjetničkog razvoja koji je historija pokopala. A to se gotovo redovno događa s umjetnicima koji stvaraju na

periferijama kulturâ i civilizacijâ. U tome je upravo i njihova osnovna tragika.

Kritika »Podravskega motiva« pokazala je da su teze estetike fundamentalnog ega neodržive. Zamršeni gordijski čvor estetskih problema ne može se raskinuti primatom »ja«, jer se time ističe samo jedan elemenat estetskog fenomena, ali ne i jedini njegov elemenat. Naša je kritika polazila od dva bitna stava. Prvo, od stava da je estetska dimenzija čovjeka jedna specijalna struktura u kojoj se sve što je za nju bitno rješava unutar nje i u konfrontaciji s njom. Drugo, od stava da ta struktura nije ni u jednom svom vidu implicite i struktura revolucije: postulirana je mogućnost neadekvatnosti estetskog i revolucionarnog kretanja, a time je otvoren problem kompleksnog odnosa između te dvije sfere. Naša je kritička negacija istovremeno i afirmacija teza »Podravskega motiva« jer ona te teze ne odbacuje, već ih razmatra i u sebe uključuje. Upravo je u tome osnovna razlika između naše kritike i kritika koje su slijedile nakon »Podravskega motiva«. Pokazali smo kako se ABC-ova, Bogdanovljeva i Ristićeva kritika zadržavaju na nivou radikalne negacije ili afirmacije bitnog stava. Nadalje, ni jednog časa nismo zaboravili historijski trenutak u kojem se »Podravskega motivi« pojavljuju. Znamo da je to bio odgovor estetskom stavu u kojem je estetska dimenzija čovjeka bila gotovo poništena. Taj je esej odigrao ulogu kristalizacije frontâ i zato je njegova uloga bila golema. On je pomogao da se jasno konfrontiraju dva odgovora o smislu umjetnosti i umjetničkog stvaranja. Prvi, koji tvrdi da je smisao umjetnosti u pomaganju revoluciji. Drugi, koji tvrdi da je smisao umjetnosti u oslobađanju individualiteta. Time je latentni sukob pretvoren u realnu kontroverzu koja traje do kraja književne ljevice. Bitni su stavovi samo proširivani, nadopunjavani, eksplicirani u novom obliku. Ili korigirani u detaljima. Dok je sukob trajao, oni nisu napušteni. Nije zato slučajno što je Krleža u »Dijalektičkom antibarbarusu« ponovio dobar dio »Podravskega motiva« niti je slučajno što je Bogdanov ispravno uočio sličnost optužbi ABC-a i »Književnih sveski«. »Podravskega motivi« temeljna su stavka sukoba na književnoj ljevici. Naša kritika to ne zaboravlja. Pozicija s koje mi »ukidamo« i shematizam socialne literature i estetiku fundamentalnog ega jest osvojena pozicija: njeni »nevidljivi« momenti jesu upravo ovi momenti koji joj prethode i koje ona asimilira.

Analizirajući »Podravske motive«, odmah smo pokazali osnovne stavove i »optužbe« i »obrane«. Zato se nećemo dugo zadržavati na analizi ABC-ovih i Ristićevih izlaganja: glavno je već rečeno. Ipak treba barem u velikim potezima ocrtati taj proces jer se u njemu naznačuje ona osobina kojom se ova diskusija razlikuje od kasnijih diskusija: ovdje nema *apsolutnog arbitra*. Koliko god su stavovi socijalne literature i samog ABC-a imali apodiktički karakter, koliko god su teoretičari socijalne literature prezirno odbacivali misli koje se ne uklapaju u njihove teze, koliko god su oni — kako kaže Ristić — svoje marksističko opredjeljenje shvaćali kao prilazak religioznoj sekti, ipak to još nije bila lijeva dogmatika koja je samouvjereno i samozadovoljno uživala u sebi. To je ogorčena obrana svoje isključivosti, ali ne i *smireno* dijeljenje lekcija. Oba protivnika brane svoje pozicije, koje se ne oslanjaju ni na kakvu apriornu sakrosaktnu podlogu. Za svaki stav trebalo je hrabrosti.

Upravo je to ABC odmah istakao: Krleža je istupio hrabro; iako je sukob visio u zraku, trebalo je hrabrosti da se negira socijalna literatura, taj naš — kako ABC kaže — najvažniji književni događaj poslije Krleže i Cesarca. Tog se napada ne treba bojati, to udara »džin na glinenim nogama«. Krležino pisanje nije ništa drugo nego skretanje udesno, koje kod Krleže počinje diktaturom. Njegovo je književno stvaranje postalo reakcionarno, solipsističko i pesimističko: Krleža osjeća svijet u solipsistički nastranom egocentrizmu te je naše vrijeme izrazio desperaterski. On tobože poriče razum, a zapravo se njime služi, ali samo zato da bi uveo biološki misticizam: njemu je materijalistička dijalektika oduvijek bila tuđa. Kako je Krleža izgubio kontakt s proletarijatom, to — iako treba žaliti za takvim perom — »prožeti ljubavlju prema životu i vjerom u život, mi produžujemo svoj put: sa Krležom ili bez Krleže a ako zatreba i protiv njega!« (A. B. C.: »Quo vadis Krleža?« — »Kultura«, br. 4, 1933, str. 319)

Ako su ovakve Krležine rečenice iz »Podravske motive«:

»Titrajući se frazama dijalektičkoga materijalizma, pod maskom fiktivnog artističkog ljevičarstva mistificira se javnost i pišući o stvarima o kojima oni koji pišu obično najosnovnijega pojma nemaju, ta pera samo kompromitiraju svijetle i pozitivne

umjetničke osnove i zamisli, koje su nam suviše drage, a da bi dopustili da ih iznakaze nespremne ruke.« (str. 15)

mogle šokirati, onda je sigurno da je ABC-ov patetični završetak bio bomba bez presedana u lijevim krugovima. Nitko se dotada s ljevice nije usudio o Krleži tako govoriti. Sve zamjerke koje su prije ABC-a bile kazane izrečene su više ili manje pažljivo, uvijek s velikim respektom prema Krležinu mjestu u našoj književnosti i u revolucionarnom pokretu. ABC označuje datum. Možda više po tonu kojim se tu o Krleži govorilo nego po tezama koje su iznesene: sve dotadašnje prigovore s ljevice ABC ujedinjuje i diže na pijedestal optužbe. Rascjep je bio potpun. Međutim, evidentno je da je »kartel socijalne literature« precijenio svoje mogućnosti i domete. Umjesto odobravanja na ljevici je došlo do konsternacije. Jedino su se u »Književniku« (br. 5, 1934) javili »prijatelji i saradnici naprednih časopisa« da uzmu u obranu »Kulturu« i ABC-ov članak priznajući jedino da je štampan u nezgodan čas. Bogdanov je ispravno uočio kako je stanje na ljevici bilo takvo da je ABC morao biti dezavuiran. Bogdanov ističe rezignaciju Cesarca, svoje nastojanje da se spriječi samo polovična osuda ABC-a, stilizaciju koju su izradili protukrležijanski raspoloženi pojedinci. Cesarec pak tvrdi (»Izraz«, br. 10, 1940) da je upravo Bogdanov »otkazao suradnju« u tom odboru za sastavljanje odgovora, a da je on, Cesarec, s ostala dva člana odbora u vrlo teškim prilikama spor priveo kraju. Bilo kako bilo, »Kultura« je u broju 5/1933. donijela to »Pismo redakciji« koje je označilo ABC-ov članak kao štetan jer se njime napada najjača ličnost naše socijalne literature: nije istina da Krleža skreće udesno, nije pravilno smatrati »Predgovor Podravske motive« napadom na socijalnu literaturu. Ispravna je kritika Krležina pesimizma. Po Krleži međutim nije trebalo raspaliti, već mu je trebalo uputiti pitanja. Sudeći po svemu, Bogdanov ima pravo kad izjavljuje da je »lijeva kulturna javnost ostala i poslije objavljivanja ovoga pisma nezadovoljna ovakvim polovičnim likvidiranjem abeciovštine (»Politička i moralna strana lijeve hajke na Krležu«, str. 54), te je redakcija »Kulture« morala u svom posljednjem broju — u broju 6 — prilijepiti onu krpicu u kojoj ona »osuđuje kritička pretjerivanja i lične invektive« ABC-a slažući se »u glavnom« s člankom Grupe čitalaca.

»Džin na glinenim nogama« nije smatrao osobito mudrim da se s »Kulturom« prepire. Nema šta da razgovara s tom »nametljivom djecom koja viču u prvoj groznici maglenog štimunga sličnog megalomaniji« (»Najnovija anatema moje malenkosti« — »Danas«, 1/1934, str. 109). Želi samo upozoriti da i dalje ostaje našim osnovnim problemom onaj isti problem o kojem je govorio u »Hrvatskoj književnoj laži«: naša književnost još nije postala književnošću, ona se još nije otela tuđim utjecajima, ona treba da se pred tuđim književnostima pojavi sa svojim autentičnim temama, a jedna je od tih upravo tema propadanja književnih talenata u našoj mračnoj stvarnosti.

Ako je akcija »Grupe čitalaca socijalne literature« pokazala da je lijeva javnost na strani Krleže, ta akcija ipak nije značila i teoretsko opovrgavanje teza ABC-a. U kritičko obračunavanje s ABC-om ušli su Bogdanov i Ristić. U članku »Besmisao pod maskom dijalektike« (»Danas«, br. 2, 1934) Bogdanov polazi od teze da glavni neprijatelji lijeve književnosti i marksističke kritike nisu otvoreni antimarksistički napadi zdesna (to je potučena vojska!), već su glavni neprijatelji — pored socijalne i političke situacije — nazovidijalektikomaterijalistički literati i kritičari. Jedan je od njih upravo zabio Krleži nož u leđa tvrdeći da Krležu treba baciti u staro gvožđe (»Miroslav Krleža i naša 'lijeva' kritika« — u knjizi: N. Kostin: »Suvremeni književni i kulturni problemi« — Zagreb, 1935, str. 81—106). Bogdanov vrlo opširno referira o Krležinu autokritičkom duhu i o njegovoj vjeri u radničku klasu i Rusiju. On posebno pomno analizira podlu ABC-ovu tezu o Krležinu skretanju udesno: ta teza želi da kaže da je Krležu na to potakla konjunktura — bio je ljevičar kad se činilo da će ljevica pobijediti, a sada ide udesno. Odbija ABC-ovu tvrdnju da je Krležino djelo prožeto apsurdom: Krležin apsurd nije neki opći apsurd, to nije nevjerica u čovjeka uopće, Krleža je izrazio apsurd kapitalističkog društva. Bogdanov je konkretan, on ide u detalje, on je strastven u obrani Krleže, ali — kao što smo rekli — njegova je osnovna pozicija pozicija simplificiranog marksizma. On je često vrlo bliz najgrubljem vulgariziranju dijalektike upravo onda kad protiv tog vulgariziranja govori: on kritizira socijalnu literaturu s njenih pozicija. To se posebno vidi upravo u članku »Besmisao pod maskom dijalektike«. Solipsizam, apsurd, pesimizam — evo elemenata koje je ABC uočio u Krležinu

djelu i zbog toga to djelo osudio. Bogdanov dijelom odbacuje njihovo postojanje, a dijelom ih tumači kao sporedne komponente Krležina djela. Jedini je Ristić shvatio da su to duboki sastavni dijelovi Krležina duha i objasnio da je upravo zahvaljujući tome to djelo i prožeto jednom dubljom svrshodnošću: Krleža je lucidno svjestan ovog solipsizma, njegov pesimizam sadrži u sebi (kao svoju imanentnu negaciju) virtualni optimizam, Krleža »deformira« svijet, ali za ABC-a u tom je svijetu sve u redu. Polazeći od tih spoznaja, Ristić u članku »Jedan nov primjer nerazumevanja dijalektike« (»Danas«, br. 2, 1934) određuje točku slaganja s Krležom (umjetničko je stvaranje bitno subjektivni čin) i točku neslaganja s ABC-om (pod maskom dijalektičkog materijalizma krije se racionalistička misao).

Pismo grupe čitalaca socijalne literature, Krležin razumni i prezrivi odnos prema »dječjoj galami«, Bogdanovljeve opširne egzegeze, Ristićeva smirena i fundirana tumačenja Krležine i vlastite estetike, a posebno cjelokupna literarna i kritička djelatnost časopisa »Danas« — pridonijeli su trijumfu teza »Podravskega motiva«. Socijalna literatura — taj značajan fenomen naših književnosti na početku tridesetih godina — gotovo se raspala pred tim naletom: tog se časa činilo da je utjecaj te književne i revolucionarne orijentacije sveden na nulu. Znamo da je to bio privid. Dalji je razvoj pokazao da ta orijentacija nije hir nekih mediokriteta i galamdžija, već da je to duboka i permanentna tendencija otuđena društva.

III. POKUŠAJ KOMPROMISA

Kad je socijalna literatura bila tako »likvidirana«, tada su oni koji su je likvidirali osjetili da s književnim i društvenim angažmanom baš nije sve tako jednostavno kako oni zamišljaju. Stavljajući znak jednakosti između autentičnog estetskog stvaranja i revolucionarne akcije, oni su zaboravili *jedino* to da revolucionarna akcija nije program, već niz konkretnih revolucionarnih poteza kojima autentično estetsko djelo može koristiti, biti strano, a ponekad i škoditi. Moglo se opširno raspravljati o dubloj svrshodnosti umjetnosti, moglo se tvrditi da poezija nalazi svoj smisao jedino u vjernosti samoj sebi,

mogla se negirati direktna utilitarnost kao nešto što je suprotno evoluciji moderne svijesti jer znači vraćanje unatrag — sve to ipak nije moglo izbrisati *onaj neprekidni pritisak* koji se zove konkretna revolucionarna praksa i koji traži da mu se odmah, sada, maksimalno podrede sve čovjekove sfere, i to upravo zato da bi te sfere i te moći jednoga dana istinski živjele. Revolucionarna praksa nametala se svojom postojanošću i imperativnošću kao nemir savjesti i svijesti. Nadalje, socijalna je literatura iz pepela izašla još osnaženijom, ona je postala svjetski društveni i književni fenomen pred kojim nije bilo moguće zatvoriti oči. Taj je novi ili socijalistički realizam tvrdio da je *tek* on pravi i adekvatan izraz revolucionarnog kretanja i da *tek on* tom kretanju najefikasnije i najpotpunije pomaže. Protivnici socijalne literature nisu zaboravili svoje teze o dubljem i pravom smislu poezije i umjetnosti, ali oni su pred upornom sigurnošću novog realizma prisiljeni da se ponovo upitaju o smislu književnog angažmana koji *neposredno i efektivno* koristi konkretnoj revolucionarnoj djelatnosti.

Krležu taj novi nalet nije uopće zabrinuo i on će učiniti vrlo malo, gotovo ništa, u pravcu kompromisa s tezama novog realizma. To je posve razumljivo, kompromis je bio sadržan u tezama »Podravskega motiva«. Ristić će međutim temeljito preispitati svoje dotadašnje stavove i nastojati fiksirati nov odnos između poezije i literature. Tu se iskazuje ono što dijeli Krležu od Ristića. Kao što smo istakli, Krležina je teza o klasnom karakteru umjetnosti u neskladu s Ristićevom tezom o poeziji kao ljudskoj dimenziji u kojoj klasni čovjek totalno ukida svoje klasno otuđenje i ostvaruje se kao čovjek. Za Krležu je dakle svaka umjetnost klasna, tendenciozna, ali je pri tom bitan stupanj nadarenosti kojom je ona prožeta: talenat vodi pisca i protiv njegove volje na liniju društvenog progresa. Otuda slijedi stav da je nadarenost presudna u bilo kojoj estetskoj doktrini ili u bilo kojem estetskom pravcu. Krleža to upravo ističe kao jedini istinski modus spajanja tendencioznosti i literature. Zato se on *pred ponovo nametnutim i tvrdokornim zahtjevom* za konkretnim revolucionarnim angažmanom u literaturi uopće ne zbuňuje. On na taj zahtjev odgovara pozitivno, *samo* dodaje: treba pisati talentirano. Poslije »Podravskega motiva« Krleža smatra da više nema što da mijenja, on jedino može ponoviti osnovno: tendencioznost iza koje ne stoji punoća individualne nadarenosti neminovno svršava u

zaboravu doba, a talentirana će kreacija transcendirati ograničeni program, koristiti progresu i nadvladati vrijeme. Raspravljajući dakle »O tendenciji u umjetnosti« (»Radničko-seljački kalendar«, Zagreb, 1937), Krleža će još jednom opovrgnuti simplicitet lijeve pravovjernosti i ukazati da je u umjetnosti, ipak, usprkos svemu, bitno nadareno umjetničko osjećanje i stvaranje:

»Mnogo ruskih suvremenih slikara slikalo je tendenciozno slikarski motiv »besprizorne« djece, a Murillovi dječaci bili su daleko od svake tendencije u suvremenom ruskom smislu, pa ipak ta remek-djela, naslikana trista godina ranije, bez programa, programatskije i tendencioznije od najtendencioznijeg suvremenog slikarskog eksperimenta, još i danas stoje kao nenadmašeni dokumenti vremena.« (Miroslav Krleža: »O tendenciji u umjetnosti« — Eseji. Knjiga prva. — »Zora«, 1961, str. 229)

Ta Krležina teza o nadarenom stvaralaštvu *maksimalno proširuje* područje autentičnog umjetničkog izražavanja pa time daje šansu i socijalističkom realizmu, odnosno socijalnoj književnosti. Krleža će to ponoviti više puta, pa i u samom »Dijalektičkom antibarbarusu«:

»Netko tko osjeća da je pozvan po crti svog ličnog nagnuća da bi mogao da ima toliko fantazije i toliko originalnog dara da te svoje spoznaje preobrazi u književno zanimljive, socijalno tendenciozne oblike, koji će biti toliko sugestivni da će djelovati privlačno na temelju ideje da je došlo vrijeme da se i slabijima pomogne, i da i poraženi pobijede, taj neka piše, taj neka slika, taj neka komponira dijalektički tendenciozno! Takav umjetnik koji stvara u ime slabijih taj ne frazira!« (»Pečat«, 8—9, 1939, str. 175)

»Osim toga: socijalno tendenciozno stvarati znači više-manje vladati po mogućnosti svim izražajnim sredstvima jedne umjetničke škole, a osim toga biti potpuno slobodan u svojim zanosima, nevezan na konzervativne predrasude šematskog predavanja, a što je najvažnije: smion po svojoj pjesničkoj prirodi, koja vodi pravog socijalnog umjetnika u inspiracije kao zvjerku njuh.« (»Pečat«, 8—9, 1935, str. 199)

Ristićeva teza o poeziji kao jedinom istinskom modusu književnosti takav kompromis ne omogućuje: ona

maksimalno suzuje domenu autentične ekspresije i svodi je na nužan odušak potisnutog i zato na savršeno opravdan, svrsishodan i moralan čin. U velikom programatskom članku u dva dijela »Moralni i socijalni smisao poezije« (»Danas«, br. 1 i br. 2, 1934) Ristić je vrlo jasno, opširno i temeljito objasnio razliku između poezije i socijalne literature kao jednog vida racionalne i analitičke metode u književnosti. Njegova je kritika socijalne literature bila isto tako oštra kao i Krležina, ali je za razliku od Krležine bila kompletnija. Unutar Krležinih stavova socijalna literatura ima mogućnosti da preživi i da nađe svoje mjesto, unutar Ristićevih stavova ona je odbačena temeljito i korjenito — ona je na suprotnom polu od poezije, ona znači smrt poezije. Krleža nije podijelio književnost na poeziju i literaturu, već je sferu književnosti održao cjelovitom, iako podjela na »nadareno« i na »nenadareno« stvaranje može podsjećati na dihotomiju poezija-literatura. Ristić međutim odvaja poeziju od literature: negirajući moralni i socijalni smisao literature, on implicite negira i socijalnu literaturu; odnosno: negacija socijalne literature samo je partikularizirani oblik negacije literature uopće. Ristić konzekventno slijedi Bretonovu tezu: ne postoji nikakav most između poezije i literature, literatura je izdaja poezije, služenje moralu vladajućih, ona ne može imati subverzivnu, revolucionarnu funkciju. Tu nema prostora ni za kakav kompromis. Da bi došlo do kompromisa, Ristić mora radikalno izmijeniti svoj stav. To je moguće jedino ako se od NEGACIJE literature prijeđe na REHABILITACIJU literature. Upravo se u tome i sastoji Ristićev kapitalni zaokret. Vidjet ćemo kako se na tom putu od negacije literature k negaciji te negacije Ristić želi zaustaviti na jednoj bogatoj i kompleksnoj viziji literature: dijalektičkom realizmu.

To je drugi Ristićev kompromis. Prvi je kompromis Ristić sam opisao u »Moralnom i socijalnom smislu poezije«: prijelaz pjesnika iz faze apsolutnog morala i ekstremnog pesimizma (to jest: od apsolutne negacije društva koje je po svojoj biti neprijatelj subjektivnosti) u fazu relativizacije apsolutnog morala: spoznaja da subjektivnost nije sputana društvom kao takvim, već je sputana jednim konkretnim društvom. Robovanje nije fatalno. Revolucija je imperativ kojem se pjesnik mora pokoriti jer će tek Revolucija omogućiti totalnu realizaciju Poezije. Taj je kompromis, dakle, prijelaz od apsolutnog, individualnog morala prema modernom moralu revo-

lucionara, moralu koji je negacija normativnog buržoaskog morala. Time je Ristić postavio onaj poznati princip integriteta pjesnikove aktivnosti: pjesnik ne može a da ne bude revolucionar:

»Poezija je, dakle, jedna intuitivna metoda saznavanja subjektivnosti i spoljne stvarnosti i njihovih realnih odnosa. Samom svojom prirodom, kao i svojim poslasticama, moralnom regulacijom svesti i zaključcima koji iz njene prakse proizlaze, poezija neminovno i bezuslovno angažuje onoga koji je praktikuje, u pravcu revolucionarnog opredjeljenja, ne samo generalnog no i striktno socialno preciziranog. Još pre no što su teoretski bile produbljene dialektičke osnove tog neizbežnog revolucionarnog opredjeljenja pesnika, francuski nadrealisti su ga jasno formulisali, na primer, ovom rečenicom iz otvorenog pisma g. Paul Claudel-u (1 jula 1925): »Ne može se u isti mah biti francuski ambasador i pesnik«. Savremeni pesnik ne može ne biti revolucionar; ako je njegov unutrašnji život, ako je poetsko vrelo njegove inspiracije i njegove misli autentično i ako ga ne izneveri, on mora da dođe do revolucionarnih konkluzija: ako do ovih ne dođe, on nije više, a često nije ni bio pravi pesnik.« (Marko Ristić: »Moralni i socialni smisao poezije« — »Danas«, br. 1, 1934, str. 85)

Kao što je poznato, Ristić je tom principu ostao nepokolebivo vjeran. Taj je princip osnova njegove nepomirljivosti i ekskluzivnosti: ili poezija integralno zahvaća pjesnika, ili je nema: vjernost poeziji znači vjernost revoluciji. Od »Moralnog i socialnog smisla poezije« preko »Tri mrtva pesnika« do eseja »O poeziji Milana Dedinca i o našoj mladosti« imamo jedan te isti stav: ne može netko biti pjesnik u svojoj intimi a nerevolucionar u svojoj praksi; izdaja poezije vodi izdaji revolucije, izdaja revolucije izdaji poezije. Taj je stav neoboriv ukoliko nije moguća dezintegracija čovjekovih moći i mogućnosti, tj.: ukoliko partikularne antropološke sfere nemaju imanentno opravdanje za svoje postojanje, već su bez totaliteta čovjekova bića kontingentna i suvišna. Ali ako je — kao što tvrdi suprotan stav — svaka od tih sfera ili struktura totalitet sebi dovoljan i u sebi samom iscrpljujući, onda ne postoji nužna veza između njih i političke revolucionarne akcije. To bi drugim riječima značilo da pjesnik može biti vjeran poeziji a da se ne angažira u revoluciji, ili: netko može biti francuskim

ambasadorom a da ipak ostane pjesnikom. Ta dva krajnja i međusobno isključujuća stava samo su dva vida težnje za apsolutnim rješenjem i za smirenom savješću: prvi počiva na apsolutnoj sintezi poezije i revolucije, drugi na postulatu apsolutne opravdanosti autonomije umjetnosti. Kritika i jednog i drugog stava moguća je samo s pozicija slobode, tj. relativnosti. Ona i u jedan i u drugi stav unosi *granice* pa ih time relativizira. Mogli bismo dakle reći: vjernost poeziji ne implicira *nužno* i vjernost revoluciji, ali vjernost poeziji nije ni spasonosni zaklon koji nas može opravdano odvratiti od revolucije. Nema spasa: svako je opredjeljenje u svakom trenutku riskantan poduhvat. *Jedno je bitno*: ili je pjesnik u svojoj *intimi* vjeran poeziji (a to znači čovjeku), ili prestaje biti pjesnikom. U svojoj intimi pjesnik mora biti dosljedan svom individualnom kazivanju, dosljedan svojoj želji, vjerar. Zlu i Mladosti, Nečastivom i Noćnom, nepomirljiv u svojoj rušilačkoj misiji bilo u odnosu na artistske strukture s kojima se sukobljava, bilo u odnosu na idejne zabrane i propise koji društvom dominiraju. Tu, na svom terenu, na terenu poetske kreacije — nema kompromisa: pjesnik je revolucionar u poeziji ili nije pjesnik. Ali u praktičnom društvenom djelovanju, gdje on kao pjesnik više ne postoji, mogući su najrazličitiji izbori. Moguća je visoka revolucionarna svijest, ali i kukavičluk i lutanja, i krive procjene i oportunitizam. Pjesnik taj dualitet može živjeti tragično, tjeskobno, mučno ili smireno. Samo ne cinično. Jer bi time njegovo intimno traganje postalo igra.

Prvi je kompromis Ristića doveo i do preciziranja socijalnog smisla poezije, koji je zapravo samo druga strana njena moralnog smisla. Socijalni je smisao poezije u tome što ona naoružava svijest jasnoćom potrebnom za shvaćanje stvarnosti i za orijentiranje u njoj:

»Poezija obasjava i izražava izvesne složene i nemerljive, ali zato ne manje opasne psihičke fantazme, konflikte i komplekse, zadovoljavajući donekle potrebu čoveka da te fantazme i konflikte uvidi i (u ovom slučaju kroz svoju ili čak tuđu pesmu) preživi, da ih prebrodi ali ne uguši, i da ih uvek dalje izaziva, jer su oni uslov njegove psihičke životnosti i vrednosti. Time poezija naoružava svest jasnošću i snagom koje su joj potrebne da stvarnost shvati ispravno, to jest dialektički, i da se, u funkciji tog ispravnog shvaćanja sveta, u socialnom haosu ispravno, to jest marksistički orijentiše. Tu leži socialna celishodnost poe-

zije... Nadrealistička poezija, svaka autentična subjektivna poezija dokazuje svoje pravo na dalji opstanak, i pod *ovim* uslovima društvenog života, činjenicom da svest ne može da bude *jednom za svagda* osnažena i osposobljena da, na svetlosti koju trenutno oslobođena podsvest od nje traži i dobija, te uslove života koji je determinišu stvarno pojmi i oceni, kroz stvarno poimanje i ocenjivanje te svoje determinacije. U podsvesti se dalje, neumitno, i posle tog obasjanja, odvija jedno mutno i sudbonosno dialektično dešavanje, koje parališe svest kada je ugašeno i potajno, a pokreće je i osnažuje kada je sagledano i oslobođeno. Poezija je jedna metoda toga saznavanja i tog oslobođavanja.« (Marko Ristić: »Moralni i socijalni smisao poezije« — »Danas«, br. 2, 1934, str. 204)

Poezija naznačuje ono buduće totalno oslobođenje subjektivnosti: ona je *predznak* ostvarenja morala zajednice i morala individuuma. Moderna je poezija rođena u negaciji antipoetske buržoaske kulture i zato je subverzivna. Zahvaljujući njoj, VEĆ JE SADA MOGUĆ POČETAK spontanog procesa oslobađanja želje.

Svi ti stavovi impliciraju radikalnu negaciju teza socijalne literature. Ristić se u »Moralnom i socialnom smislu poezije« nije ustručavao da tu negaciju i konzekventno provede. On je pokazao da socijalna literatura nije nadahnuta dialektičkim materijalizmom, već da je ona prožeta sitno-buržoaskim kriterijima i nošena racionalističkom mišlju. Socijalna je literatura zaostala na jednom »prevaziđenom stupnju« u evoluciji duhovne djelatnosti, a pretendira na monopol. Socijalni literati nisu ništa drugo no lijevi mračnjaci koji žele radnike zatvoriti u neku specijalnu literaturu za radnike: socijalna literatura samim tim vrši reakcionaran posao jer sprečava poeziju da se proširi i jer želi duhovnu djelatnost vratiti unatrag. Zato je socijalna literatura opasnost za izgradnju svestrane moderne svijesti.

Na sasvim drugačije ocjene i stavove naići ćemo dvije godine kasnije u »Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana«. Ristić, naravno, neće afirmirati socijalnu literaturu ili »progresivnu realističku književnost«, ali neće je ni odbaciti kao »opasnost« ili »lijevo mračnjaštvo«, već će njenu pojavu smatrati »prirodnom« reakcijom na »dekadentnu literaturu« građanske periode. U svakom slučaju, ocijenit će je samo kao jednu krajnost koja ne vodi dovoljno računa o individualitetu, kojem je pak sve svoje snage posvetila — na pogrešan način — druga krajnost: »buržoaska individualistička književnost«.

»Poslednjih godina, pravac u kome je progresivna realistička književnost proširivala to svoje polje rada išao je od društva ka pojedincu, od društvenih odnosa na čijem se izražavanju prvobitno skoro isključivo zadržavala, od kolektiva, ka čoveku. Zato je prirodno da se u svojim prvim konkretnim osvrtima na pojedinca, na psihologiju subjekta, više zadržala na onome što je, na prvi pogled, pretežno društveni karakter pojedinog subjekta, na onome što je, u pojedincu, element društvenosti, tipičnost klasnog pripadništva, nego na onome što u njemu izgleda odviše individualizirano, subjektivno i osobeno. To je još i stoga prirodno, što je ta progresivna realistička književnost došla, na književnom planu, kao reakcija na klasno određenu dekadentnu literaturu građanske periode, koja se (na primer simbolizmom u poeziji ili analitičkim psihologiziranjem, bilo ono mastodontsko i reacionarno kao Bourget-ovo ili čipkasto i pronicljivo kao Proust-ovo), isključivo zadržavala, i gubila, u zatvorenom krugu mikroskopske peščane pustinje individualnog psihološkog života. Pod mikroskopima tih građanskih analizatora i individualista, individua se, izdvojena iz društvenih uslova i prilika koje su je formirale, nadimala do jedne iluzorne proporcije, upravo disproporcije, do jednog disproporcionalnog i apstraktnog smisla, to jest besmisla. Reakcija na to metafizičko preuveličavanje individue, izuzete iz ekonomskih i socialnih odnosa kojima je velikim delom uslovljena, bilo je preuveličavanje, i u isti mah uproščavanje te socialne uslovljenosti individue.« (Marko Ristić: »Predgovor za nekoliko nenapisanih romana« — »Almanah savremenih problema«, 1936, str. 59—60)

Tko pažljivo pročita ovaj citat, ne treba mu objašnjavati da njegova važnost opravdava njegovu duljinu. To je potpuno drugačiji pristup socijalnoj literaturi nego dosada. Tu nema zбора o »jednom novom opskurantizmu« ili o »lijevim mračnjacima«, već o »pogreškama takozvane 'socialne literature'« koje će, srećom, ispraviti socijalistički ili dijalektički realizam rasklapajući »nove perspektive ka čoveku«. Potpuno je jasno da je Ristić prešao od negacije literature k afirmaciji literature smatrajući tu rehabilitaciju literature specifičnom negacijom negacije u kojoj je bogatstvo stavova očuvano. Taj je kompromis međutim — da mu je Ristić ostao vjeran — mogao biti mnogo sudbonosniji negoli prvi kompromis koji je pjesnika doveo revoluciji. Ni ovaj put nije bila u pitanju vjernost poeziji, ali je ekskluzivnost poezije oborena pozitivnim odgovorom na

pitanje je li moguća koegzistencija literature i poezije. A to znači pozitivnim odgovorom na pitanje: da li literatura kao racionalno-logički postupak mišljenja i stvaranja ima smisla i opravdanja. Odbijajući konzekventno realizam, tj. literaturu, Breton je poeziji dao ekskluzivnost koja je pjesniku podijelila *apsolutno* opravdanje. Taj je *dogmatizam* imao dubokog smisla jer je totalno negirao literaturu u ime jednog aliterarnog principa. (Drugo je pitanje ambigviteta i doktrine i prakse nadrealizma: u ishodištu stoji negacija literature i »čisti psihički automatizam«.) To je bila Crkva *izvan* literature. Ristića će međutim rehabilitacija literature dovesti do dogmatizma *unutar* literature. Tu je ležala glavna opasnost njegova preokreta. Naime, rehabilitirajući literaturu, Ristić ne rehabilitira totalitet literature, već samo »lijevu literaturu«, a time neminovno klizi u dogmatizam koji će biti tako bliz dogmatizmu novog realizma.

Njegova je bitna teza: »*ogromni val realizma*« koji prožima i sovjetsku i gotovo cjelokupnu progresivnu književnost ostalih zemalja *jeste* »*snažna ali rudimentarna negacija dekadentnih artizama*«. To znači da socijalna literatura ima svoj izuzetno pozitivni smisao upravo u negaciji individualističke, dekadentne, reacionarne, buržoaske literature. Zbog toga taj novi val realizma (kojem se »nemogućno« oduprijeti, a bilo bi i »neumjesno« odupirati mu se) treba pozdraviti: on doduše nije literatura koju dijalektičkomaterijalistička misao može prihvatiti, ali on je jedna krajnost koja *pomaže* konstituiranje dijalektičkog realizma, te *jedino opravdane* orijentacije unutar literature. Dijalektički je realizam negacija i buržoaske individualističke književnosti, u kojoj je čovjek postavljen izvan društva, a lijeve realističke književnosti, u kojoj je čovjek slikan samo kao tipičan predstavnik klase. Dijalektički realizam negira i Aragona (»Bazelskih zvona«) i Prousta. Ispravlja pogreške i nedostatke socijalne literature jer uzima za svoj predmet totalitet čovjeka, »njegove strasti i osećanja«, cjelinu psihičkog: svijest, predsvijest, podsvijest. Dijalektički realizam neće zanemariti nagoni i afektivni život čovjeka koji je po svojoj biološkoj biti nezavisan od odnosa proizvodnje. Da bi taj zamršeni svijet emocija i nagona *ispravno* interpretirao, pisac treba dakle da se služi *ispravnom* ideološkom orijentacijom. Prema tome, tek će ona literatura biti moralno i socijalno *opravdana* koja interpretira interioritet i ekterioritet čovjeka u duhu dijalektičkog materijalizma. Postoji zato *jedna jedina* vri-

jedna i razložna književna orijentacija: dijalektički ili socijalistički realizam. Evo nas u potpunoj isključivosti ili dogmatskom stavu.

Ristić je međutim previše mudar a da ne bi shvatio da je time pao na poziciju Radeka na Prvom kongresu sovjetskih pisaca. I zato on poseže za onom starom Krležinom kategorijom koja Krleži omogućuje sintezu tendencije i slobode stvaranja: TALENAT. Talentirani stvaralac — kaže Ristić — može i pogrešnom ideološkom orijentacijom objelodaniti elemente psihičkog života, otkriti skriveno. Time je netom stvorena isključivost *ublažena*, ali ne i negirana. U njoj je otvorena pukotina koja neće omogućiti postojanje tuđih *orijentacija*, ali će omogućiti prisvajanje bogatstava koja mogu biti otkrivena unutar tuđih — lažnih orijentacija. Ta bogatstva samo treba ispravno interpretirati, tj. interpretirati ih dijalektičkim materijalizmom. To praktički znači spašavanje cjelokupnog »talentiranog« *literarnog* stvaralaštva, što drugim riječima znači spašavanje jedne književne zone koja je bez granica jer joj granice određuju subjektivitet u skladu sa svojim shvaćanjem »talentiranog« *literarnog* stvaralaštva. Za Ristića to jesu i Proust i Joyce i Gide, ali oni to neće biti i za Radovana Zogovića, za koga će to biti Nušić. Naravno, Ristićevo »lukavstvo« nije samo njegovo »lukavstvo« već je to »lukavstvo« svih dogmatizama koji znaju da svojim stavom ne uključuju prošle i sadašnje neosporive vrijednosti. Istim se trikom već služila socijalna literatura, istim će se trikom služiti i novi realizam. To je ona stara Engelsova teza o Balzacu ili Lenjinova teza o Tolstoju koju su prežvakavali svi socijalni literati i svi novi ili socijalistički realisti: uz lažni *kostur-kukolj* u talentiranog velikog stvaralaca uvijek postoji golemo bogatstvo ispravnih *zrna* koja dijalektičkomaterijalistička pamet samo treba da pokupi, samelje i od njih načini novi kolač.

Imamo dakle krug: teza o talentiranom literarnom stvaralaštvu ukida *apsolutnu* isključivost dijalektičkog realizma i otvara prodor u cjelokupno literarno stvaralaštvo. Da bi se taj »bijeg« prema totalitetu literature zaustavio, odnosno da bi se totalitet literature ponovo sveo na dijalektičkomaterijalistički koncept, uvodi se kategorija isključivosti interpretiranja. Otuda Ristićeva teza da sve u literaturi mora biti interpretirano jednom ispravnom ideologijom — marksizmom. Tek marksizam daje ispravno tumačenje onoga što je pisac nesvjesno dohvatio. Ristić to pokazuje interpretacijom Proustova »Traganja za izgublje-

nim vremenom«. Marksističkom interpretacijom u lijevu se duhovnu djelatnost vraća ono što je iz nje bilo odsutno jer se njom primarno nije služilo. Ristić je ovdje naprosto »zaboravio« na svoju tezu o »izuzetnim stvaraocima« kojom se distancirao od Krleže 1934. u časopisu »Danas«. Ništa prirodnije. Stara je teza *neodrživa* pored ovog novog stava: dijalektičkomaterijalistička misao prisvojiti će sve što je vrijedno i talentirano u razvoju umjetnosti, a nikako ne samo ono što su stvorili izuzetni pjesnici tipa Lautréamonta. »Neprimljiva« umjetnost iz 1934. pretvorila se u »primljivu« umjetnost pod pretpostavkom da bude pravilno interpretirana. Ristić se time — da tako kažemo — odrekao čvrste i smisaone nadrealističke isključivosti i pao u prilično neodređenu dijalektičkomaterijalističku isključivost koja znači mnogo šire otvaranje prema »izdajama u umjetnosti«. Zadržavajući istovremeno eksperimentalnu poetsku kreaciju kao vrhunac prodiranja u nepoznate dubine čovjeka, Ristić bi morao zadržati i tezu o »izdajama« u umjetnosti i tezu o »izuzetnim stvaraocima«. Budući da su te teze teško uskladive s Ristićevom tezom o dijalektičkomaterijalističkom shvaćanju umjetničke prošlosti, Ristić je preferirao da o tome šuti. Ali očito je da je za Ristića »talenat« nešto izvanredno izuzetno te je time i »dopuštena« zona koju je otvorio izvan dijalektičkog realizma izvanredno sužena: ona se svodi samo na najveće. Glavna Ristićeva pažnja zato nije koncentrirana na određivanje odnosa između te jedino opravdane literarne orijentacije i talentiranih stvaralaca, već je njegova pažnja usredsređena na razradu onoga što kao *orijentacija* spašava literaturu i daje joj smisao.

Taj novi ili socijalistički ili dijalektički realizam (Ristić smatra da literatura na Zapadu nalazi najadekvatniji izraz u dijalektičkom realizmu, a u SSSR-u u socijalističkom realizmu) nošen je progresivnom tendencijom, osposobljen dijalektičkom metodom i zato opravdan. Kao što se dijalektički materijalizam mora obogatiti psihoanalizom i poezijom da bi postao spoznajnim oruđem modernog čovjeka, tako i dijalektički realizam mora osim dijalektičkog materijalizma kao svoje filozofske baze uzeti psihoanalizu kao svoju psihološku bazu, a služiti se i sredstvima poetske eksperimentacije. To ne znači — dodaje Ristić — da pisac mora postati dobar filozof ili »psiholog-naučnik«, niti se tu radi o direktnoj primjeni kategorija filozofije ili psihoanalize na književnost. Vidimo da Ristićevo određenje dijalektičkog realizma tendira defi-

niranju jedne takve književne orijentacije koja je u samoj svojoj srži tendenciozna, ali je istovremeno i dovoljno široka da obuhvati totalitet čovjeka. On je, naravno, i dalje protivnik uske i propagandističke tendencioznosti. Međutim, ni predstavnici socijalne literature ni predstavnici novog realizma *nikada* nisu bili u principu za primitivnu i direktnu tendencioznost. I oni su *uvijek* isticali da tendencija treba da bude imanentna djelu i da treba da proizlazi iz ispravne idejne orijentacije. To je lajtmotiv svih njihovih raspravljaja o tendenciji: Đilas, Zogović, Jovan Popović i svi drugi oštro će istupiti protiv takozvane vulgarizirane tendencije, tj. protiv svođenja idejne biti djela na parolu i frazu. Zogović će citirati Plehanova kako bi ukazao da je prava tendencija tek ona tendencija koja je postala »stopostotni život pjesnika«, »unutrašnje pjesnikovo biće«. Pošto je utvrdio da je pravilna ona tendencija »koja izražava ono što je bitno po istinski razvitak naroda«, Đilas je optužio Buharina (naravno, 1938) da je išao za likvidacijom zdrave i napredne tendencije suprotstavljajući »sadržinu« »formi«. Svi oni nadalje znaju za ono Engelsovo pismo Mini Kautsky od 26. ožujka 1885. u kojem Engels kaže da tendencija mora izlaziti iz same situacije, iz same radnje, a da ne smije biti eksplicitno formulirana. Zato bi oni vjerojatno i potpisali Ristićeve teze da Ristić nije govorio o neophodnosti uključivanja psihoanalize i o poeziji kao o najdaljoj točki duhovne eksperimentacije. Uostalom, Đorđe Jovanović je u članku »Književnosti i novi realizam« vrlo bliz Ristiću kad kaže:

»Primjenom dijalektikomaterijalističke metode u oblasti umjetničkog, naročito književnog istraživanja i izražavanja, proletarijat ostvaruje svoju umjetnost i književnost, usavršava jedno od oruđa svoje borbe, a proleterska umjetnost i književnost, tim samim što su proleterske, jedine su kadre da umjetnički i književno savladaju ne samo savremenu stvarnost, već i cjelokupnu dosadanju historijsku stvarnost, isprepletenu stvarnost ljudi, čovjeka, svojine, zlobe, strasti, ljubavi, potlačenosti, slobode i borbe.« (Đorđe Jovanović: »Književnost i novi realizam« — »Književni savremenik«, br. 7, 1936, str. 21)

U praksi pak (kritičkoj i stvaralačkoj) i socijalna literatura i novi realizam svršavaju u shematizmu, propagandi, didaktici. Znači li to da je njihov stav — kao i Ristićev — ispravan, ali da je *primjena* tog stava pogre-

šna i da tu treba tražiti devijacije do kojih je došlo? Ne. Dakako, svaka se teza može inteligentno i neinteligentno primjenjivati, brojne razlike mogu iz toga proizlaziti. Svi su teoretičari socijalne literature i novog realizma *upravo na to* svodili nedaće te literarne prakse izjavljujući otvoreno da su slabosti novog realizma brojne, da pisci rade u teškim uvjetima, da su naše prilike odvratne a tradicija siromašna, da je opći nivo kulture nizak a čitalačka publika neobrazovana, itd, ali dodajući da slabosti literarne prakse *nisu neizbježni atributi* ove literarne orijentacije.

Međutim, osnovna je pogreška *u samom ishodištu*, u tezi kao takvoj. Ta teza stavlja umjetnost u zavisnost od nečeg što je *dovršeno* ili barem *sistematizirano*. Ta je teza (kao princip i orijentacija) sigurno otvorila neka nova područja na koja se literatura dotada nije posebno obazirala, ali ona sebe smatra samom istinom, a ne jednom od mogućnosti daljeg, nesigurnog i neodređenog traganja. Ona nije jedan potencijalitet čovjeka, već njegov isključivi potencijalitet. Tako mora postupati *svaka doktrina* koja pretendira na osvajanje svog mjesta u historiji koja je u toku. Ali ako je »mudra«, tada ona: prvo, nikada neće dopustiti da je tako snažno podržava jedna materijalna, društvena sila, drugo, pretpostavit će mogućnost svoje relativnosti. S druge strane, ona neće sebe smatrati konkretizacijom filozofije u kojoj se jedna historijska praxis adekvatno izražava. Ishodišni stav i Ristićeva dijalektičkog realizma i novog realizma stavlja literaturu u službu *nečemu* što već *jest* i time negira literaturu kao specifično ljudsko traganje u nepoznatom. Književnost međutim ima smisla i opravdanja jedino ako uvijek SVE dovede u pitanje, ako se ničemu ne podređuje, ako — dakle — jednu filozofiju prihvata s respektom i sumnjom, ako se do nje probija s oklijevanjem i ogradama, ako nju provjerava i ispituje, ako nju bogati bogateći sebe i ako iz nje izlazi čuvajući svoju nezavisnost. Koliko god Ristićeva ideološka baza literature bila široka i dobrim dijelom neodređena, ona ipak znači zatvaranje horizonta koji mora ostati otvoren želi li literatura ostati vječna upitanost. Nadalje, Ristić pada u istu pogrešku u koju padaju i predstavnici socijalne literature i novog realizma kad tvrdi da pisac, prihvaćajući marksizam i psihoanalizu, ne treba da postane filozof ili psiholog. Ako on ne mora temeljito i solidno, bolje reći istraživački strastveno, poznavati filozofsku bazu svoje metode i svog stila, što će mu onda opći principi te filozofije?

Da se njima razmeće i frazira? Ako poznavanje neke filozofije i ideologije može biti piscu od koristi, onda to ono može biti *jedino* prodre li pisac do dna te filozofske koncepcije, postane li ta filozofska koncepcija njegovim načinom življenja i dohvaćanja svijeta. Taj spoj filozofskog razmišljanja i literarnog stvaranja može biti raznovrstan. On može oploditi i literaturu i filozofiju, kao što pokazuje primjer Bretona i Sartrea. On može voditi shematizaciji i filozofije i literature, kao što dobrim dijelom pokazuje djelo Camusa i Simone de Beauvoir. Najplodnija je, čini se, ona sinteza filozofije i literature do koje dolazi kad se pisac kroz literarno traganje, *kroz* svoju borbu s literaturom kao specifičnom strukturom, probija do općeg pogleda u kojem će svi oni problemi koji ga muče naći i nalaziti svoje stanovito rješenje. Ristićeva kritika Prousta neobično je originalna i sigurno ispravna pod pretpostavkom da je čovjek moguć, tj. pod pretpostavkom da čovjek, ukidajući svoje klasno otuđenje, ukida sebe kao egzistenciju i postaje biće po sebi i za sebe: bog. Ako je pak fundamentalna antinomija čovjeka u tome da je on istovremeno subjekt i objekt, onda je Proustovo traganje *za spasom* jedna od *mistifikacija* koja može proširiti i proširuje čovjekove moći i sposobnosti, ukratko: bogatiti i obogaćivati čovjeka — stvarati čovjeka. Proust je do svoje filozofije došao kroz svoje djelo (ne gubim, dakako, iz vida ulogu Bergsona) i za njega je umjetnička spoznaja *jedini put* kojim čovjek dopire do života, jedini modus u kojem je ljudska kontingentnost nadvladana. Filozofija je tu postala sam motor stvaranja. *Negirati* je u ime neke druge filozofije znači ne vidjeti u toj *literarnoj orijentaciji* poseban poziv na ispitivanje, traganje, napredovanje, bogaćenje: poziv na jedan ljudski *eksperiment*. To naime znači poništiti je kao POZIV koji nekuda vodi JEDINO ako mu se totalno podvrgnemo, a ne ako iz njega uzmemo »pozitivna zrna«. Kao što je Ristić negirao Prousta u ime dijalektičkog materijalizma, tako su novi realisti negirali u ime te sveobuhvatne filozofije, njegov nadrealizam, odnosno njegovu poetsku eksperimentaciju. Oni doduše u njoj nisu vidjeli ništa pozitivno, dok je Ristić u Proustu našao »saveznika«. Ali i jedan i drugi stav — i Ristićev i Jovanovićev (ili Đilasov, ili Zogovićev, ili Šinkov, ili još dalje: Lukáček) ne vide istinitost onog Picassova paradoksa koji će Đilas na V kongresu KPJ kritizirati kao primjer rasula pameti: »Umjetnost je laž koja omogućava približavanje istini.«

Analiza Ristićeva koncepta dijalektičkog ili socijalističkog realizma upućuje nas — kao što vidimo — na dva krupna problema s kojima se susreće *svaka* teorija umjetnosti i o kojima moramo reći bar nekoliko riječi:

1. problem relativnosti ili koegzistencije estetskih doktrina i njima adekvatne umjetničke prakse;
2. problem totalne antropološke interpretacije umjetnosti.

PRVI se PROBLEM fiksira u pitanju: je li *tek* pluralizam artistskih orijentacija pravi izraz historije umjetnosti ili se historija umjetnosti odvija u spiralnom kretanju u kojem je jedna etapa uvijek vezana za *jednu* orijentaciju koja u tom času izražava vrhunac razvoja?

Spiralna hegelovska negacija negacije kao teleološko kretanje najidealniji je tip spiralnog razvoja uopće: nikada ništa nije izgubljeno, u novim su strukturama zadržane stare nakon što su dijalektički »ukinute«. Taj tip spiralnog kretanja, kao i svaka teorija spiralnog razvoja umjetnosti, pretpostavlja kategorije progresa i bogaćenja a postulira isključivost jedne orijentacije u odnosu na ostale koje se s njom u tom času nađu u njenoj horizontali. Međutim, historijska praksa pokazuje da se razvoj umjetnosti ne odvija nikada isključivo preko *jedne* orijentacije (iako jedna od njih može biti na »vršku« razvoja), već preko *kompleksnog* isprepletanja, interferiranja i konvergiranja orijentacija koje se slijevaju u jedan opći *tok*, koji tek znači novu etapu. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé predstavljaju tri orijentacije moderne poezije, ali s njima je rođena modernost u poeziji: tek zajedno oni znače proboj onoga što zovemo modernom poezijom. S njima počinje nova *etapa* razvoja poezije. Taj je dostignuti nivo *irreverzibilan*. On znači i novo strukturiranje tradicije. Stvorena je *nova dijahronija*: nova vertikala u onom golemom spletu i kompleksu iza nas. To je dakle *i* novo otkrivanje prošlog: *stvaranje* prošlosti. One prošlosti koja je dosada bila izvan zahvata, nepoznata i daleka čekala čas svog »uskrsnuća«. Ili još točnije: one prošlosti koja je dosada bila osvijetljena nekim drugim pojmom i zato se davala i nuđala na drugačiji način. Kao što u sadašnjosti ne postoji jedna artistska totalizacija, već totalizacije, tako ne postoji jedna tradicija, već tradicije: jedan se *bitak po sebi* (tradicija kao potencijalitet) uvijek daje drugačije — on čini jedinstvo s onom intencionalnošću koja se jednako pruža i naprijed i natrag. Ali pojava nove totalizacije, čak i njeno učvršćenje i dominiranje, pa i

evidentnost njene ireverzibilnosti, ne ukida automatski druge totalizacije koje su postojale prije nje ili su se s njom pojavile: u *toj* sinhroniji ne postoji rezignirano napuštanje poprišta. Historija umjetnosti realizira se u oštrom sukobu raznih orijentacija koje poništavaju jedna drugu. Svaka artistska orijentacija (i na njoj zasnovana estetska doktrina) mora težiti — unutar historije u koju je bačena — likvidaciji ostalih orijentacija. Kao što je svako pojedinačno umjetničko djelo neumoljivo prema drugim umjetničkim djelima a ova prema njemu (tek se u tom sukobu jedno artistsko »ja« i može konstituirati), tako je i svaka artistska orijentacija neumoljiva prema svojim vremenskim i prostornim suparnicima: isključivost je uvjet postojanja. Ali je isto tako sasvim razumljivo da je koegzistencija onaj preduvjet koji omogućuje da bi do takva sudaranja orijentacija uopće moglo doći. Historija umjetnosti se dakle realizira kroz koegzistenciju i borbu orijentacije. Nasilno i artificijelno likvidiranje pluraliteta artistskih orijentacija — kao što se to u nekim situacijama događalo i događa — znači svođenje umjetnosti na vegetiranje. U krajnjoj liniji — zastavljanje razvoja. Koegzistencija artistskih orijentacija preduvjet je *slobodnog* kretanja i traganja: ne možemo znati kamo idemo i kamo nas vodi pojedini eksperiment. U toj se specifičnoj antropološkoj sferi odigrava beskonačno opovrgavanje, beskonačno otvaranje; u permanentnoj artistskoj revoluciji čovjek *gradi* sebe: nema kraja i nema određenja, sve je moguće, sve može biti dano, ali samo da bi bilo proživljeno i dokinuto.

Upravo zato nijedna misao i nijedna filozofija i nijedna teorija umjetnosti ne može *apodiktički* znati da li neka orijentacija koja se javi kao *novost* i *eksperiment* znači neku devijaciju od ispravnog puta. Moguće su hipoteze. Moguće je s više ili manje sigurnosti utvrditi je li neki pravac *izvan* historije, tj. pokazati da su njegove strukture strukture prijedjenih etapa. Ali čak i takvima, a ne samo novim eksperimentima, treba ostaviti mogućnost iskazivanja i eksperimentiranja: i oni mogu, zaobilaznim putovima, proširivati područje novog.

Iz svega što je rečeno jasno proizlazi da pluralizam orijentacija nije nikakva mirna bara, već je to poprište sukobljavanja, poništavanja. U *istom* času kad neka orijentacija *pristaje* na koegzistenciju (a to je preduvjet njena pojavljivanja) ona *negira* svoj *pristanak*: ona mora sebe postaviti kao *jedinu* vrijednost, kao inkarnaciju hi-

storije. Dogmatizam je imanentan koegzistenciji. Svaka će orijentacija učiniti *sve* da sebe afirmira kao isključivost. Ona zna da je historija borba na život i smrt. Zato će se i služiti *svim* sredstvima koja joj neka situacija i kultura pružaju. Ne treba se čuditi što socijalistički realizam smireno prihvaća razne vrste prinuda. To je činio i nadrealizam i egzistencijalistički roman i »novi roman«: svaka orijentacija koja sebe smatra ispravnošću i utjelovljenjem historije. A ona ne može a da sebe takvom ne postavi: dogmatizam i terorizam sastavni su dijelovi svake *izrazite* artistske orijentacije. Ne uvijek eksplicitno, ali uvijek implicitno. Samo postojanje »Procesa« i »Zamka« implicira poništenje »Uzorane ledine« i »Tihog Dona«. Dogmatizam i terorizam imanentni su i apstraktnom slikarstvu i socijalističkom realizmu. Razlike su samo kontingentne prirode: zavise od kulturne sredine, diferenciranih pritisaka, konjunktura itd. Terorizam je imanentan svakoj orijentaciji jer joj je imanentna tjeskoba; svaka je orijentacija izbor: u istom času kad tvrdi da je ona jedino ispravna, ona »zna« za svoju relativnost. Iz toga slijedi da bi terorizam i dogmatizam socijalističkog realizma bile sasvim prirodne pojave kad ne bi transcendirale literaturu: to bi bio terorizam i dogmatizam jedne orijentacije *unutar* historije koja je u toku. Kao što on prisvaja za sebe prošlost i sadašnjost, tj. svoju dijahroničnu i sinhroničnu stvarnost, tako postupa i svaka druga orijentacija. Moderni roman, na primjer, koji se tek bori — za razliku od moderne poezije — za svoje konstituiranje, za osvajanje jedne odlučne etape koja će možda značiti konačni preokret. U *koegzistenciji* orijentacija dogmatizam i terorizam znače »zdravlje«. Oni su »opravdani« dok ostaju *unutar* historije kojoj pripadaju i dok se služe sredstvima kojima se bitka jedino i može dobiti: sredstvima umjetnosti. Socijalistički je realizam međutim izašao iz sfere umjetnosti. Teoretski, on želi biti istovremeno *unutar* historije i *izvan* nje: on sebe smatra direktnom konkretizacijom filozofije koja pretendira na totalno objašnjenje čovjeka uopće, pa dakle i umjetnosti. Praktički, on se u svojoj terorističkoj akciji *mahom* služi sredstvima kojima se bitka ne dobiva: sredstvima društvene prisile.

TIME STIŽEMO DO DRUGOG PROBLEMA koji se fiksira u pitanju: postoji li takav antropološki koncept koji omogućuje totalnu interpretaciju čovjeka (pa i umjetnosti) ili je svaki antropološki koncept *uvijek* relativan

te svako totalno interpretiranje čovjeka implicira i ukidanje te totalnosti? Drugim riječima: omogućuje li koegzistencija, isprepletanje i prožimanje totalizirajućih interpretacija ono tendiranje prema jednoj *idealnoj* točki (sintezi) koja bi *tek* značila totalnu antropološku interpretaciju ili je upravo *jedna* antropološka interpretacija pravi izraz one prakse koja ju je rodila i koju ona osvetljava? Ovdje stvari stoje drugačije nego na planu umjetnosti i stoga dijelim Sartreovo mišljenje da su »filozofske kreacije« rjetke i da svakoj etapi prakse odgovara *isključivo* jedna filozofija koja je totalno interpretira. Sartre od 17. vijeka do danas nalazi tri: Descartes, Lock — Kant, Hegel — Marks. To znači da je takva totalizirajuća interpretacija i apsolutna i relativna: apsolutna za tu historijsku praksu, s kojom će nestati (zato relativna). Ali to nikako ne implicira da filozofija nema potrebu za onim »ideologijama« koje su se razvile na njenu rubu ili zbog njene tuberkulotičnosti. Suprotno. Kao što one mogu biti »ukinute« jedino unutar filozofije, tako i filozofija može biti životna i efikasna jedino ako asimilira te duhovne djelatnosti i time sebe produbi. Ovdje, nadalje, namjerno ostavljam po strani preciziranje odnosa između filozofije kao vrhunske konotativne eksplikacije i onih znanstvenih aktivnosti koje zovemo denotirana deskripcija ili strukturalna deskripcija. Mislim da postoji mogućnost dodira i uklapanja rezultata deskripcije u konotativne ili interpretativne sisteme, ali pod pretpostavkom da samostalnost obaju područja ostane nedirnuta.

Ako je marksizam filozofija našeg doba i naše kulture, naše historijske prakse, ako — dakle — tek on može dati totalnu interpretaciju čovjeka i umjetnosti, to *ne znači*:

a) da je u umjetnosti moguće odrediti orijentaciju koja bi bila specifična aplikacija, konkretizacija marksizma; umjetnost ima svoju autonomiju i svoj autonomni razvoj što ga marksizam treba da shvati i shvaćajući ga da upozna one tendencije koje donose nove perspektive; nametnuti jednu orijentaciju kao marksističku — tj. totalno interpretativnu, dakle: opravdanu — ravno je dokidanju umjetnosti kao OTKRICA. A upravo se to dogodilo sa socijalističkim realizmom (i dijelom s Ristićevim dijalektičkim realizmom);

b) da je smisao marksističkog interpretiranja umjetnosti neko probiranje — sinhrono i dijahrono — onoga što je sa stanovišta marksizma bilo pozitivno u prošlosti

i pozitivno je u sadašnjosti. Neka vrsta duhovne probave. To je gruba i pragmatička falsifikacija marksizma. Smisao marksističkog — pa i svakog drugog — filozofskog interpretiranja može biti jedino u *kritičkom razumijevanju* pojave u njenoj *totalnosti*, u shvaćanju pojave kao *totalnog* pokušaja prisvajanja i transcendiranja realnosti.

Vidimo dakle u čemu principijelno griješe teoretičari socijalističkog realizma, a s njima djelomično i Ristić. Oni žele svoju artistsku orijentaciju situirati istovremeno i *unutar* artistske prakse i *izvan* nje: opravdani i neophodni dogmatizam, implicitan svakoj artistskoj orijentaciji, oni dižu na nivo apsolutne spoznaje čovjeka, identificiraju teoriju te orijentacije (tj. jedan artistski eksperiment) s filozofijom jedne historijske prakse. Upravo je to najdublja zabluda socijalističkog realizma. Socijalistički je realizam primjena dogmatskog marksizma na terenu umjetnosti. Uzalud tvrdnje da je ta primjena specifično prilagođena strukturama u koje je prodrla: ona je tu, sa svojim sistemom i svojim zahtjevima. Svojom zatvorenošću. Osim toga, teoretičari socijalističkog realizma služe se osiromašenim i shematiziranim marksizmom kako bi sebi podredili totalitet svijeta, pa time i umjetnost. Njima je zapravo *najmanje* stalo do umjetnosti jer je za njih umjetnost samo komadić velike fronte koju u cjelini treba osvojiti. Pri tom se umjetnost ne smije držati pasivno, već i ona mora u tom osvajanju sudjelovati. Zato ona treba da bude u skladu s onim općim principima koji to mijenjaju i omogućavaju.

Utvrđujući i obrazlažući opravdanost literature u njenu dijalektičkorealističkom modusu, Ristić se umnogome približio teoretičarima socijalističkog realizma. Ali on odmah upozorava da to ne znači negaciju poezije kao spontane metode iracionalno-asocijativnog mišljenja i direktnog izražavanja elemenata podsvijesti. U ime literature ne treba negirati poeziju koja ima karakter eksperimentacije, u ime poezije ne treba negirati literaturu, moralnu nužnost dijalektičkog realizma. Njihova koegzistencija koristi revoluciji. Poetska eksperimentacija ima pravo da sačuva svoju nezavisnost, ali ona se ne može suprotstaviti pseudorealističkoj građanskoj književnosti »na književnom planu i književnom tržištu«, gdje se »postojecoj, šupljoj, proizvoljnoj, nazadnjačkoj književnosti građanske klase, književnosti koja se čita u hiljadama primera« može suprotstaviti jedino »jedna odista realistička progresivna književnost«. Time se činilo da je Ristić stavio

točku na svoje razmišljanje: na jednoj strani poezija kao spontan i direktan izraz iracionalnog, na drugoj strani dijalektički realizam kao kompleksna analitička metoda ispitivanja totaliteta čovjeka. Postoji međutim jedna rečenica koja upućuje da je Ristić — u ime bobe protiv buržoazije i protiv njene otrovne literature — koncipirao mogućnost lijeve literature koja bi u *specifičnim* situacijama bila opravdana *iako* ne bi vodila računa o kompleksnosti čovjeka, već bi direktno služila neposrednim zadacima i programu. Evo te rečenice (sve potcrtao sam Ristić):

»Što se tiče literature, osposobljena svojom dialektičkom metodom, a oslobođena, *bar u današnjoj situaciji prolongiranog građanskog »primirja«, — jer ne treba brkati klasnu borbu i građanski rat* — obaveze da bude *sva* po direktivama programska i propagandistička, ona danas, *na Zapadu* nalazi svoj najadekvatniji oblik u jednom *dialektičkom realizmu.*« (ibid, str. 80)

Nije osobito zahvalno tumačiti ovakvu rečenicu koja je — iako skriva u sebi nove potencijale — namjerno tek usput nabačena. Ako to ipak činimo, onda je to zbog toga što osjećamo da je tu Ristić nadvladao onaj ambigvitet kojega se socijalistički realizam *nikada* nije mogao osloboditi: on je literaturi *uvijek* stavljao istovremeno obavezu i da odrazi stvarnost u njenoj punoći i da služi neposrednim borbenim zadacima. Ta Ristićeva rečenica kaže da postoji mogućnost takvih situacija u kojima literatura ne može biti oslobođena obaveze da bude *sva* programska i propagandistička: građanski rat. Ristić time naznačuje slojevitost lijeve literature: svaki tip ili sloj imao bi opravdanje prema situaciji u kojoj se revolucionarni pokret našao. Taj je Ristićev stav izraz lucidnosti do koje teoretičari socijalističkog realizma nikada nisu došli: dok je Ristić spreman da žrtvuje kompleksnost literature u ime pokreta, oni hipokritski žele u svakoj situaciji spasiti i literaturu i propagandu. To je sasvim razumljivo. Izvan literature njima ne ostaje ništa, a Ristiću ostaje poezija. Ima još jedan dublji razlog. Oni doista identificiraju klasnu borbu i građanski rat, odnosno tvrde da klasna borba *jest* rat. Ponovo smo u ishodištu: iz različitih procjena revolucije i konkretne revolucionarne borbe slijede različite procjene smisla i uloge literature. Ristiću njegov kompromis nije koristio. Lijeva

je literatura odbacila njegove stavove i postavila zahtjev za takvom literarnom orijentacijom koja neće dopustiti nikakvu koegzistenciju s poezijom. S novim realizmom rodila se literarna doktrina koja je svoje isključujuće stavove vezala za jednu konkretnu društvenu revolucionarnu snagu te im tako dala društvenu težinu koju oni prije nisu imali. Vrijeme diskusija je prošlo. Lijeva literatura sada nastupa agresivno i krajnje samouvjereno. Više se nije imalo što raspravljati o smislu literature, trebalo se braniti od tog penetrirajućeg dogmatizma. Tu ćemo dijalektiku dakle ubuduće ispitivati. Oblici dogmatizma odredili su oblike i taktiku obrane. Započeo je proces u kojem neće biti pobjednika: pobjeda teza »Podravske motive« značit će, historijski, i njihov kraj. Od Ljubljane počinje novi put, koji vodi na prostore na kojima te teze više nisu bile dovoljne. Bogatstvo tih prostora tražit će nove sinteze. Vrijeme strastvenog sjeđinjavanja s apsolutom bit će umnogome zamijenjeno tjeskobnim vremenom upitanosti.

TREĆI DIO

O PARTIJNOSTI UMJETNOSTI

»Partijnost, klasni karakter teorije jedan je od kamena temeljaca u učenju najvećih predstavnika napredne teorije.

Iz jedinstvenog položaja radnika u proizvodnji proizlazi i njihova jedinstvena linija borbe, njihova jedinstvena teorija. Jedinstvena radnička organizacija predstavlja oličanje jedinstva teorije i prakse. Samo njena linija sjedinjava u sebi strogu, najvišu naučnost i djelotvornu praksu. Svako odstupanje od te linije vodi u neprijateljski tabor. Svako suprostavljanje toj liniji je u osnovi i objektivno suprostavljanje klasnog neprijatelja.« (Edvard Kardelj: »Književne sveske«, 1940, str. 293)

»Besklasna, nepartijna umjetnost ostvariće se samo preko sve punije, sve svjesnije, sve strasnije partijnosti savremene napredne umjetnosti. Samo napredno-partijna umjetnost današnjice sadrži u sebi elemente objektivno lijepog i istinitog, sveljudskog, budućeg.« (Radovan Žogović: »Na poprištu«, 1947, str. 92)

Sipajući drvlje i kamenje na Krležu, optužujući ga za kolebljivost i konjunkturu, egocentričnost i desperaterstvo, ABC je priznao Krleži hrabrost: bila je to hrabrost nastupiti tako protiv socijalne literature. Hrabar je zapravo bio ABC. Krleža je bio velik autoritet na ljevici i smionost ABC-a je u tome što je on mogao računati i na oštru

reakciju iz vlastitih redova: njega je podržavalo nekoliko istomišljenika, on je govorio u ime jedne raširene tendencije, ali on nema ni teoretskog ni organizacionog apsolutnog podnožja. Takav rizik više ne poznaju teoretičari i apologeti novog i socijalističkog realizma. Socijalna je literatura nastupala arogantno, ona je sebe smatrala oružjem revolucionarne borbe, ali još nije postala sektorom revolucionarne partije. Crpila je snagu iz svoje revolucionarne misije, no nije bila faktor neke konkretne strategije i taktike. Socijalna literatura nosi u sebi stanovitu spontanost, nespretnost, pa čak i stoičku trpkost, sve je još bilo neodređeno i u znaku nastojanja. Socijalni su literati u diskusijama oštri, otvoreni i ponekad zajedljivi, oni su napisali teških riječi koje su izraz tvrdog stava, ali struktura dogmatike kojoj oni pripadaju nespojiva je s ovakvim riječima i ovakvim govorom:

»Ako nam daroviti čovjek, koji želi da svoju darovitost ostvari kao umjetničku darovitost, kaže da nema nikakve inspiracije na temu čudnog stvaranja novog svijeta, na temu bratske solidarnosti boraca za slobodu, na temu nepobjedivosti naprednih društvenih snaga itd., — mi se nećemo dati učutkati i nećemo reći: šta da se radi, slikajte žute bundeve ili crveni ogrtač svoje žene, možda vi i time vršite itd. Ne, mi ćemo ga zapitati: a zašto nemate nikakve inspiracije na te teme, zar smatrate inspiraciju darom tajanstvenih viših sila, jeste li se ikad zapitali: zar sama činjenica što nemam inspiracije na te teme nije dokaz da sam samo prividno, ili samo nedovoljno, vezan za oslobodilačku teoriju i praksu, za žive osloboditelje? Mi ćemo ga upitati: zar inspiracija nije i pitanje volje, i pitanje svijesti dovedene do strasti, pitanje učešća u borbi? Mi ćemo mu reći: čovječe, vi imate umjetnički talenat u mogućnosti, put ostvarenja, punog i časnog ostvarenja te mogućnosti u pravi umjetnički talenat, nemoguć je bez punog i organskog slivanja s narodom, njegovom oslobodilačkom društvenom i kulturnom praksom, — slijep je bez njegove oslobodilačke teorije.« (Radovan Zogović: »Biologizam i subjektivizam pod maskom naprednosti« — »Život i rad«, sv. 32—39, prosinac 1940, str. 171)

Socijalni su literati retorički zanosni, oni opominju i upućuju, oni nikada ovako ne *prijete*. Ovako može govoriti jedino čovjek koji pripada jednoj velikoj porodici koju

smatra samom inkarnacijom historije. Socijalni literati tvrde da je umjetnost klasno determinirana, do ovog stupnja politizacije umjetnosti oni ipak nikada nisu došli. Kakav osjećaj pravедnosti izbija iz tog diskursa?! Optužba i osuda, istovremeno. Zogović uzima kao pretekst pisanje nekog zagrebačkog studentskog recenzenta da bi se sada — poslije »Književnih sveski« — oborio na teze Krležina članka »O tendenciji u umjetnosti«. On te teze smatra subjektivističkom, biologističkom, metafizičkom i reakcionarnom podlogom na kojoj se »hrani« sva naša revizionistička estetička i filozofska misao: razmišljanja zagrebačkog studenta najbolja su ilustracija do kojih konzekvencija vode Krležine teze, a posebno ona o specifičnosti i ograničenosti sfera svake talentirane individualnosti:

»Jer onaj pjesnik, koji je (po unutarnjim sklonostima svoje prirode) ograničio svoj svijet na tri nijanse tihog života na tanjiru, gdje leži jedna šljiva obasjana suncem i još jedna šljiva isto tako obasjana suncem, taj i takav pjesnik može da ushtjedne stvarati tendenciozno ili socijalno po receptu koliko god hoće, no on ne će moći da se izrazi, ne zato, što ne će, nego zato, što ne može! Bitke, konji i junaci, virgilovski zveket oružja, daleki vidici, strojevi i zastave, gomile u beskrajnim množinama zanosa i pokreti masa, svi ti motivi traže danas umjetnike, ali ne takve, koji ne znaju, kako bi se trebali izraziti uza svu najbolju volju, nego takve, koji su se s tom umjetničkom tematikom suvremene stvarnosti toliko saživjeli, da im problem forme ne će biti nikakvim otvorenim pitanjem.« (Miroslav Krleža: »O tendenciji i umjetnosti« — »Eseji«, I — »Zora«, 1961, str. 230)

Znamo da je ta teza samo dio koncepcije razrađene u »Podravskim motivima«. Prešampavajući sedam godina kasnije ovaj članak, Zogović — dakako — nije spominjao Krležu, ali je svima onima koji su znali »Podravske motive« bilo jasno na koga se to Zogović zapravo obara. Zadovoljan i nezadovoljan »Književnim sveskama« (o tome opširno kasnije), Zogović je ovim svojim člankom želio pridonijeti razobličavanju Krležine estetike i svih onih koji je slijede. Zamislimo malo tog zagrebačkog antifašističkog studentskog recenzenta na kojega se 1940. sručila ovakva kanonada s PITANJEM SVIMA: kako to da nemate inspiracije za one teme za koje biste trebali imati inspiracije? Jer Zogović to ne piše samo u svoje

ime, on je predstavnik duha jednog vremena, odnosno strukture jedne prakse. Moglo bi nam se prigovoriti: pa Zogović samo ponavlja ABC-a, teze koje on ovdje zastupa već je razradio ABC. To je točno. I ABC tvrdi protiv Krleže da je književnost stvar volje i rada, pa se i talenat može usmjeriti u željenom pravcu; da je književnost klasna i da treba služiti klasnoj borbi te se i umjetnik mora staviti u tu frontu želi li ostati vjeran svojoj revolucionarnoj misiji, itd. Samo — ABC to tumači, a Zogović naređuje. ABC se bezobrazno ruga smušenim glavama kao što je Krleža (ne sluteći da će mu »Proleter« nekoliko godina kasnije — ožujka 1937. — upravo to ruganje upisati u listu njegovih trockističkih grijehova). Zogoviću nedostaje svaka ironična relativnost, on je stravično neumoljiv (ne sluteći da će ga upravo ta neumoljivost odvesti od procesa humanizacije socijalizma). ABC emfatično pita, Zogović prijeti batinama. ABC govori u ime jedne ideje, Zogović poziva pred katedru u ime materijalizirane ideje: u ime avangarde koja je asimilirala totalitet historijskog kretanja, pa umjetnost zato nije samo klasna već i partijna. Nećemo ići tako daleko pa reći da individualnosti pri tom nisu važne. Jesu. Ali su mnogo važniji *tipovi* dogmatizma kojima oni pripadaju. Socijalna literatura i novi realizam nisu identične strukture iako se prožimaju i isprepleću. Struktura se novog i socijalističkog realizma *u osnovi* nije mijenjala, ali nas Zogovićevo pisanje iz 1940. odmah upućuje da je ta struktura prošla *kroz razne faze* i u raznim fazama upotrebljavala razne metode: iako začetke takva pisanja nalazimo i u nekim Zogovićevim člancima prije 1940, ipak on ne bi mogao ovako pisati prije 1937. ili 1938, to ne bi bilo razumno. Tada je, na primjer, o istom pitanju trebalo pisati ovako:

»Talenat koji pesnik ima nije opravdanje ili izvina za njegovu neodgovornost ili neuračunljivost, nego obaveza, obaveza da će ispuniti ono što njegovo vreme postavlja njegovom talentu. Taj zahtev ne postavlja neka pesnička škola, nego istorija čovečanstva. Pesnik je uvek pevao »Legende vekova«, danas on treba da peva »Istine veka«. Svakako, i najsnažniji pesnik-borac ima momenata sentimentalnosti, slabosti, sumnje. No dok dekadentni pesnik (iskreno ili neiskreno) mahom ispoveda o svojim sumnjama, slabostima, željama, pa čak, kakve originalnosti, i o perverznostima, borbeni pesnik današnjice neće udariti na sva zvona svoja momentalna klonuća, svoje

zamore. Ispovedanje i lirika nisu nerazdvojne stvari. Gorki je od jednog svog velikog prijatelja dobio stroge prekore zbog intimnih sumnja što ih književnik iznosi pred javnost. Gorki ni najmanje nije osiromašio duhom što je uvideo da je prekor tačan.« (Jovan Popović: »Sumrak lirike« — »Naša stvarnost«, 1938, br. 13—14, str. 148)

Postoji li bolji citat u kojem tako jasno dolazi do izražaja kako novi, socijalistički realizam nije uopće sebe smatrao nekom »pjesničkom školom«, već samom Historijom? Jovan Popović ne batina poput Zogovića, njegova pisanija nije zato manje konzekventna: on traži od pisca da se podredi *istini borbe* i u tom je zahtjevu beskompromisan. Što je najvažnije: smiren. Siguran. To je ono što prvenstveno frapira u novom realizmu: smirena sigurnost. Samouvjerenost socijalne literature *podignuta na viši nivo*. Ta samouvjerenost i sigurnost imaju svoj korijen u metaliterarnoj zasnovanosti. Bez obzira na sve vanjske oslonce postojala je u socijalnoj literaturi neka unutarinja, čisto literarna, rezistencija koja nije dopuštala da se socijalna literatura raspline i pod jakim udarcima. Bila je tučena, ali ne i uništena: svaki put se pojavljivala nekako regenerirana. Međutim, preko novog i socijalističkog realizma ta orijentacija *prerasta u novu kvalitetu*, koja će se pokazati izvanredno snažnom dok bude imala podršku izvana i izvanredno neotpornom kad joj ta podrška bude samo djelomično uskraćena. Raspast će se kao kuća od karata.

Pred nama je dakle jedna *nova struktura*. Novi realizam nadilazi socijalnu literaturu u hegelovskom smislu te riječi: uključuje ju u svoj sadržaj. I površni promatrač može zapaziti da novi realizam u pogledu *opće doktrine* donosi vrlo malo novoga u odnosu na socijalnu literaturu. Ali će taj isti površni promatrač lako uočiti da ta opća doktrina više nije doktrina socijalne literature, već nešto drugo, nešto specifično novo. Te iste kategorije i teze *nisu više iste*. Izvršeno je pročišćavanje i sistematiziranje prethodnih pojmova. U kojem pravcu? To je ključno pitanje.

Glavna kategorija socijalne literature jest kategorija klasne tendenciznosti ili revolucionarne angažiranosti. Da je umjetnost vid ideologije, da postoje samo dvije ideologije (nazadna i napredna, »desna« i »lijeva«), da je natkla-

sna ideologija floskula reakcionara — te je teze socijalne literature preuzeo i novi realizam. I dodao: *tek je ona umjetnost napredna koja je partijna*. Drugim riječima: klasna tendencioznost je sužena i konkretizirana. Time je sporna kategorija klasne tendencioznosti socijalne literature tako precizirana da više nema sumnje što je »lijevo«, a što »desno«. Potencijalni, a velikim dijelom i stvarni manikeizam socijalne literature ovdje je konzekventno i definitivno proveden. Dok je u socijalnoj literaturi još moglo biti kolebanja i sumnje u »dobro« i »zlo« u literaturi, ovdje tog kolebanja i sumnje više nema. Političko-praktičnom manikeizmu odgovara idejni manikeizam. Novi realizam samo je aplikacija idejnog manikeizma na jedno posebno područje »nadgradnje«. U odnosu na socijalnu literaturu to je značilo:

a) Kategorijalni sistem postao je rigorozno čist i sređen. O fundamentalnim kategorijama više se ne raspravlja, na njima se inzistira: svaka je kompleksnost eliminirana, sistem je krajnje jednostavan i jasan.

b) Estetska doktrina samo je element (ili »vid«) totaliteta zvanog marksistička ideologija. Ta je ideologija svedena na bitne »crte«. Sve što je neusklađeno i neusklađivo s tim »crtama« bit će odbačeno.

c) Idejno jedinstvo preduvjet je organizacionog i akcionog jedinstva. Zato je idejno jedinstvo »zjenica« partije. Budući da se idejno jedinstvo smatralo glavnim uvjetom realizacije historijske misije pokreta, to će sve ono što šteti idejnom jedinstvu — ili njenu sastavnom dijelu: književnosti, na primjer — biti odstranjeno; metode određuje konkretna situacija, ali je na tim zadacima uvijek angažirana partija u cjelini.

Doktrina novog i socijalističkog realizma ima dakle u odnosu na socijalnu literaturu prednost koja je neprocjenjiva — ta doktrina ima neprikosnovenog jamca: *jedinu revolucionarnu partiju u danoj situaciji*. U tome je i njena snaga i njena slabost. Dok je taj *metaliterarni* faktor koncipirao jedinstvo na staljinističko-manikeistički način, dotle je ta doktrina nešto u književnosti i značila. Čim je započeo proces dezagregacije tog tipa partije i konstruiranje novog tipa revolucionarne organizacije, socijalistički se realizam našao na brisanom prostoru: nestao je a da nije uspio gotovo ni reći riječ obrane.

Podređivanje umjetnosti idejnoj i političkoj strategiji i taktici revolucionarne partije — tj. uspostavljanje principa partijnosti umjetnosti — sasvim je opravdano u

nekim revolucionarnim situacijama pod pretpostavkom jasne spoznaje da se tu radi o trenutačnoj *izdaji* umjetnosti. Ta je misao isto toliko daleka od teoretičara novog i socijalističkog realizma koliko i misao da bi njihova djelatnost mogla, paradoksalno, biti antipartijna, a ne partijna. Oni ni u jednom času nisu pomislili da bi njihov stav mogao biti stav trenutačno opravdane izdaje umjetnosti, stav opovrgavanja umjetnosti kao beskorisne za ovo revolucionarno kretanje, stav privremene negacije kulture kao suvišnosti u *ovom* natčovječnom rvanju. Takva im je lucidnost strana. Oni nepokolebivo smatraju da je stav partijnosti umjetnosti istinska *obrana* umjetnosti. Dvostruka obrana: obrana sadašnje umjetnosti od svih sumnjivih, trulih, antihumanih devijacija; obrana buduće umjetnosti: jedino ova, partijna umjetnost vodi k onom stanju u kojem neće više biti partijne umjetnosti, već će se umjetnost realizirati u svojoj univerzalnoj biti. Ne treba da nas nimalo zbunjuje što oni do 1945. malo upotrebljavaju termin »partijnost«. To je razumljivo uzmemo li u obzir prilike u kojima su djelovali. Osnovno je da su oni i u teoriji i u praksi slijedili princip partijne umjetnosti, tj. umjetnosti kojoj je izvor u ideologiji i politici revolucionarne partije.

Idealni je cilj: postići na literarnom i umjetničkom planu onu jedinstvenost i čistoću koja karakterizira akcioni i organizacioni plan pokreta. Taj će cilj biti permanentno pred očima svih onih koji se bave tim sektorom »superstrukture«, bili oni literati po pozivu ili literati po zaduženju. Taj je cilj ona konstanta koju možemo smatrati *dubinskim razlogom* borbe protiv svih mogućih »skretanja«. U tome naime vidimo specifičnu težnju k bitku. Žeđ za bitkom nije ugašena ni na tako kompleksnom duhovnom planu kakav je artistska kreacija: ovaj *monolitni blok* — stvoren tezom partijne umjetnosti — savršen je *zaklon*. Kao da je nestalo tjeskobe i besmisla. S novim realizmom počinje dakle dvostruko nastojanje:

— s jedne strane teži se preciziranju i razradi takva književnoteoretskog koncepta u kojem bi se najpotpunije i najadekvatnije realizirali opći principi idejnog i političkog jedinstva revolucionarnog pokreta;

— s druge strane nastoje se pronaći najefikasnije metode pomoću kojih će taj književnoteoretski koncept postati univerzalnim konceptom književne ljevice uopće.

Učinili bismo ipak tešku pogrešku kad bismo mislili da se nalazimo pred procesom u kojem pojedini momenti

imaju relativnu, statičnu čvrstinu. Nije prvo fiksiran teoretski stav pa onda izabrana metoda kojom će se on najbolje primijeniti, već do preciziranja i specificiranja teoretskog stava dolazi kroz njegovu primjenu, tj. u sudarima. Naravno, ovom je kretanju aprioran *opći književnoteoretski okvir*, tj. struktura nove doktrine. Tu strukturu formira princip partijnosti, koji na specifičan način sintetizira: prvo, teze socijalne literature, drugo, opće idejne stavove pokreta zasnovane na staljiniziranom dijalektičkom materijalizmu. Ali taj će se opći književnoteoretski okvir upotpuniti, precizirati i mijenjati u samoj realizaciji, a to znači u ostrim sukobima. Doktrina se u svojoj punoći nije konstituirala odjednom, njeni se principi jasno formuliraju *tek u procesu*. A taj proces ide od početnog traženja doktrinarnog jedinstva do njegova vrhunca i zatim naglo pada. Novi realizam o kojem govori Đorđe Jovanović u raspravi »Književnost i novi realizam« *jednak je i nije jednak* novom realizmu Otokara Keršovanija iz polemičkog odgovora »San i istina Marka Ristića« ili socijalističkom realizmu Marina Franičevića iz studije »O nekim negativnim pojavama u savremenoj poeziji«. Teoretski stavovi iz 1937, 1938. imaju snagu apodiktičkih teza, ali još nemaju snagu tabua. Što njihova primjena bude postajala stroža i rigoroznija, to će se i oni »čistiti« od svih suvišnosti koje bi mogle postati opasne po njihovu monolitnost. Kad prevlada metoda etatističke prinude, književnoteoretski pojmovi i teze pretvorit će se u prazne sheme čije ponavljanje nalikuje na monotono brujanje kojem je često cilj prikrivanje hirovitih subjektivnih osuda. Jedna je od specifičnosti sukoba na jugoslavenskoj književnoj ljevici upravo u tome što se sav teoretski napor oko konstituiranja, konsolidiranja i sistematiziranja doktrine odvija u *nasilnom opovrgavanju protivnika*: otpori su bili jači nego što se mislilo. *Razbijanje tih uporišta* značilo je istovremeno i *učvršćivanje vlastite podloge*. Jugoslavenski novi i socijalistički realizam nije imao ni vremena ni snaga da se potpuno posveti samom sebi. Samospoznaja je ovdje gotovo isključivo rezultat poništavanja drugog. Dva su tome razloga. Prvi, centar doktrine nije ovdje, već u Metropoli: svi su jugoslavenski teoretičari novog i socijalističkog realizma crveni ultramontanci, da ne kažem: prepisivači. Drugi, doktrina nije imala sreće, historija joj zapravo nije bila sklona: kad je svanulo vrijeme u kojem se ta doktrina mogla staviti nad samu sebe i pokušati izvršiti barem historijsko fundira-

nje, ako ne i temeljito teoretsko preispitivanje, tada je izgubila svoj historijski smisao i razlog. Više je nego karakteristično da je gotovo jedini isključivo teoretski rad o socijalističkom realizmu napisao Ervin Šinko, čovjek koji ga je intimno opovrgavao (o toj kontradikciji opširno kasnije), a da su svi ostali radovi posljedica negiranja protivničke teorije i prakse. Za nas je ta spoznaja neobično važna: PROCES IMPLICIRA I DOKTRINU NOVOG I SOCIJALISTIČKOG REALIZMA I PROTIVNIČKI STAV. Ako dakle analiziramo proces, mi ćemo analizirati:

— »ponašanje« doktrine u pojedinoj situaciji; modus u kojem se opći teoretski principi realiziraju; smjer u kojem je izvršeno pročišćavanje općeteoretskog stava, tj. pravac dogmatiziranja doktrine;

— »ponašanje« protivnika: izbor njegovih argumenata i pozicija; oblike njegove obrane, metode otpora.

Analizirajući proces, mi prođiremo u sam centar sukoba na književnoj ljevici od 1937. do 1952, a izbjegavamo ponavljanje onoga što je relevantno za sukob u cjelini, ali što se najpotpunije izrazilo u razdoblju od 1928. do 1936. Time slijedimo crvenu nit koja će nas spasiti od gomilanja nepotrebnog i ispitivanja kontingentnog. Proces međutim ne izvještava samo o specifičnim oblicima novog dogmatizma već i o tom dogmatizmu u cjelini: spoznavajući proces kroz koji se taj dogmatizam realizirao, mi spoznajemo i varijante (ili oblike) tog dogmatizma i njegov totalitet. Doktrina se kroz tih dvanaest godina ostvarila u *tri varijante* kojima odgovaraju *tri faze* novog i socijalističkog realizma:

1. faza konstituiranja novog realizma: 1937, 1938;
2. faza moralnopolitičkog pritiska: 1939, 1940, 1941;
3. faza etatističke prinude i njen poraz: 1945—1952.

I. FAZA KONSTITUIRANJA NOVOG REALIZMA: 1937, 1938.

To su *prije svega* godine okupljanja svih onih snaga koje novi realizam smatraju najpogodnijom formulom sinteze umjetnosti i revolucije. Već je doduše 1935. i 1936. došlo do raslojavanja unutar socijalne literature, ali se tek sada vrše definitivna pregrupiranja. Svojom obranom Krleže protiv ABC-a Vaso Bogdanov neopozivo se odvojio od bivšeg »kartela socijalne literature«: on nikada neće prihvatiti novi realizam. Milan Durman, taj nekadašnji

gorljivi branilac socijalnih literata i teza socijalne literature, postao je pomirljiv zastupajući neku srednju liniju. Magdić, Štedimlija i Adžija potpuno se razilaze: Štedimlija i Magdić otplovit će u protivničke vode, a Adžija će postati jedan od lidera nove ljevice. I u »kartelu« nema jedinstva: neki će otpasti s ljevice (npr. Herman), većina će prijeći u novi realizam i sačinjavati njegovu okosnicu: Keršovani, Masleša, Jovan Popović, Galogaža. Tu će se naći i nekadašnji »mladi«: Zogović, Đilas, pa i neki bivši nadrealisti: Đorđe Jovanović, Koča Popović i dr.

— To su *zatim* godine pokretanja novih časopisa koji postaju organizaciona i idejna jezgra novog realizma. U 1935. i dijelom 1936. raspršeni suradnici časopisa socijalne literature nalaze »sklonište« u Berkovićevim »Savremenim pogledima«, koji izlaze u Slavskom Brodu od 15. siječnja 1935. do listopada 1936. Ali već se u veljači 1936. pojavljuje u Zagrebu »Književni savremenik«. Časopis je pod direktnim utjecajem KPJ. U njemu nalazimo nekoliko neobično značajnih rasprava u kojima su izloženi glavni pravci buduće aktivnosti novog realizma. »Književni savremenik« osnovao je stjecište nove idejne i književne grupacije koja upravo u tom časopisu počinje izgrađivati svoju fizionomiju. U prosinacskom je broju rečeno da će »Književni savremenik« i u idućoj godini izlaziti kao i dosada na 40 strana, ali se umjesto njega (tj. kao njegov nastavak) pojavila »Kultura«, koja od 15. kolovoza 1937. izlazi kao polumjesečnik. U 1938. »Kultura« je željela pre-rasti u nedjeljni književni list. Ta se ambicija realizirala samo u prva tri broja, a nakon toga časopis je ponovo postao polumjesečnik i ubrzo zatim mjesečni književni list, koji će se ugasiti sredinom 1938. U Beogradu pak potkraj 1936. izlazi »Naša stvarnost«. Na širokoj platformi progresivnog okupljanja časopis je u početku uspio okupiti gotovo sve što je u Srbiji napredno mislilo. Tu nalazimo uz bivše socijalne literate i sve nadrealiste, pa i stanovit broj novih, mlađih pisaca. Posebnu vrijednost časopisu daju centralni tematski prilozi, npr. »Obrana kulture u Španiji« (br. 9—10), »Današnjica na Dalekom istoku« (br. 11—12), »Današnjica u Engleskoj« (br. 15—16), itd. Sredinom 1937. pokrenut je u Zagrebu časopis za popularizaciju nauke »Znanost i život«. Časopis je važan zbog toga što će u njemu doći do prvog okršaja između Price i Podhorskog i Richtmanna. Dakle, u 1937. i 1938. nova idejna i književna orijentacija realizira se kroz tri časopisa, koji se gase 1938. ili početkom 1939. To su »Knji-

ževni savremenik-Kultura«, »Naša stvarnost«, »Znanost i život«. Na margini toga kretanja pojavljuje se »ARS 37«, zagrebačka revija za kritiku, teoriju i historiju umjetnosti. Na žalost, časopis će biti vrlo kratka vijeka.

To su *napokon* godine preciziranja spornih problema oko kojih će se dvije godine kasnije rasplamsati velika bitka. Ti su problemi već naznačeni u drugoj polovini 1936. člancima »Književnost i novi realizam« Đorđa Jovanovića, »Evolucija i dijalektika« Ognjena Price, »Problemi naše književnosti« Milovana Đilasa. Time su određene tri *fronte* na kojima će nastupati nova ljevica. *Prva fronta* jeste fronta usmjerena protiv »umjetničkih i književnih petljavina proizašlih iz larpurlartističkih zanovetanja« (Đ. Jovanovića). *Druga fronta* jeste fronta borbe protiv idejnih devijacija koje idu za tim da pokopaju dijalektički materijalizam kao ontologiju supstituirajući mu neopozitivizam. *Treća fronta* jeste fronta osvajanja kulturnog nasljeđa i naših naroda i čovječanstva uopće: oslanjanje na napredne tekovine prošlosti u borbi protiv fašizma.

Od tog naznačivanja pravaca nastupanja pa do prvog sukoba u ljeto 1937. proći će ipak stanovito »smireno« vrijeme, u kojem se početkom 1937, kao neka enklava, pojavljuje »ARS 37«. Izašla su svega četiri broja. Taj izvrsno uređivani časopis (kojem je odgovorni urednik bio rano preminuli Zdenko Vojnović) nije direktno povezan sa sukobom na književnoj ljevici. Ne bi ga možda ni trebalo posebno spominjati kad se u njemu ne bi nalazila dva eseja antologijske vrijednosti čitave lijeve književnosti u godinama pred rat. Ne mislim tu na Krupićev članak »Problemi umjetničke kritike«, u kojem Krupić poput Ristića nastoji opravdati harkovsku liniju kao »nužan moment u razvoju umjetnosti izvjesne epohe« i u kojem skicira na zanimljiv (ali doista samo skicozan i ponešto nesređen) način metodu umjetničke kritike: dje-lo-pisac-društvena i kulturna osnova. Ne mislim nadalje ni na Gamulinov esej »Naše retrospektive« iako je u njemu Gamulin uočio Ristićev kompromisni stav i pozicije na kojima bi se mogla nastaviti diskusija. Gamulin je osim toga naslutio mogućnost da se teoretska diskusija izrodi u sukob ambicija. Nema sumnje da su sitne strasti, taštine i ambicije i u ovom sukobu (kao u svakom sukobu) igrale čak i važnu ulogu. Naravno, danas lako uočavamo da je to bio sukob dviju kompletnih koncepcija svijeta, a nikako ne sukob ozlojeđenih ambicija. Tada, unutar historije

koju je stvarao i koja ga je stvarala, Gamulin sluti opasnost, ali ne vidi totalitet zbivanja i zato svoju slutnju preobražava u ovu želju:

»I to je ono, što bi nam bilo najviše potrebno: da u našem budućem koračenju i uspinjanju odbacimo sve lične momente, koji mogu samo smetati osvjetljavanju objektivnih istina i da se u budućim teoretskim borbama, u budućem zveketu mačeva ne budu čuli prizvuci subjektivnih antipatija, ambicija i interesa, tih tereta koje, kao nemili izraz prošlosti, još uvijek nosimo na svojim leđima.« (A. Galin: »Naše retrospektive« — »ARS 37«, br. 1, str. 9)

Ne mislim, na kraju, ni na izvrstan kratki članak Šime Vučetića o sudbini beogradskog nadrealizma, već mislim na Ristićev esej o Picassu i Krupićev esej o Gideu. I jedan i drugi pregnatno zahvaćaju cjelokupno stvaralaštvo te dvojice umjetnika nastojeći pronaći unutarnju logiku njihova kretanja. I jedan i drugi otvoreni su prema problemu dana — prema estetskom angažmanu. I jedan i drugi odbacuju uproščavanje ističući probleme koje bi trebalo temeljitije raspraviti. I, napokon, i jednom i drugom stran je konformizam: Ristić smatra Picassa kvintensencijom modernog slikarstva, Krupić Gidea velikim istraživačem i umjetnikom, i to poslije »Povratka iz SSSR-a«, koji će Krupić blago knjižiti na Gideovo nepoznavanje realnih društvenih odnosa. Ti su stavovi očita heterodoksija i novi će ih realizam odbaciti: obazrivo i indirektno. Đilas će ukoriti »našeg prijatelja« Ristića što je pokušao opovrgnuti značenje novog realizma u slikarstvu (»Nepotrebne koncesije nadrealizmu« — »Znanost i život«, br. 5, 6, 1937). Đorđe Jovanović odgovorit će Krupiću u »Našoj stvarnosti« (br. 13—14, veljača 1938) prikazujući Gidea kao glorifikatora imoralizma, nazadnjaštva i antihumanizma iako je o njemu godinu i po dana ranije pisao kao o »velikom borcu protiv fašizma i rata i jednom od najvećih humanista našeg veka« (»Savremeni pogledi«, 8—9, 1936).

Vrijeme je bilo da »ARS 37« prestane izlaziti. Taj »sazveznik« bio je suviše nepouzdan: u drugoj polovini 1937. doći će do prvog sukoba na dvije fronte — protiv neopozitivizma i protiv nadrealizma. U 1937. najoštrije će se razgovarati s jugoslavenskim »mahistima« i »neopozitivistima« Podhorskim i Richtmannom. Prica će ih prvo indirektno, a zatim direktno optužiti za dokidanje dijalektike

u prirodnim naukama i za uvođenje neopozitivizma u marksizam. Pricini su sugovornici bili neosjetljivi prema njegovim argumentima i zato će ti argumenti postati još krući i dogmatskiji. Vezani uz brojne aluzije, insinucije i diskvalifikacije. Već je potkraj 1937. Prica aludirao na sličnost naših popravljča Marksa s ideolozima fašizma Gentileom i Mussolinijem. I protiv nadrealizma nova doktrina nastupa energično, ali u 1937. to još uvijek razgovaraju prijatelji i drugovi. Osim toga još se nije posve iskristalizirao stav prema nadrealizmu kao historijskom fenomenu. Jasno je bilo da je novi realizam (a ne nadrealizam) pravac kojim treba da se razvija suvremena umjetnost. Nejasno je međutim bilo kako se postaviti prema rezultatima nadrealističkog eksperimenta. Povod raspravljanju tog problema bijahu Davičove pjesme objavljene u »Našoj stvarnosti« 1937. Prica je mislio da »nadrealizam nije imao samo negativne strane«, to se vidi upravo iz najnovijih Davičovih pjesama objavljenih po dolasku s petogodišnje robije (O. P.: »Naša stvarnost« — »Znanost i život«, 2—3, 1937, str. 143—144). I Zogović je u to vrijeme sudio vrlo pozitivno o tim Davičovim pjesmama smatrajući da je Davičo uglavnom izbjegao rdave šablone socijalne lirike i da ima »uslova da se brzo razvije do vrlo lijepe visine« ako se oslobodi »nadrealističke bizarnosti i ujevićevskog šablona« (»Jedno novo književno ime« — »Kultura«, br. 5, 1937). Iako je Zogović bio odlučan u negiranju nadrealizma (tvrdeći da ono što su nekad nadrealisti radili nema nikakve veze s književnošću), ipak će mu u »Kulturi« prigovoriti neki Davičov prijatelj ističući da je Zogović suviše pozitivno ocijenio Daviča jer je Davičo te pjesme »pisao u ono vrijeme kada još nije pročistio sam sa sobom« (S. L.: »Književno pismo« — »Kultura«, 8—9, 1937). Kapitalan članak o problemu nadrealizma iz tog razdoblja jeste Đilasov odgovor Ognjenu Prici: »Nepotrebne koncesije nadrealizmu«. Prica je — kaže Đilas — vrlo dobro pokazao kako s pozicija dijalektike treba demaskirati otvoreni i prikriveni neopozitivizam, ali je učinio propust smatrajući da novi realizam prisvaja ono što je bilo pozitivno kod nadrealizma. Nadrealizam je međutim završna forma buržoaske umjetnosti i on posebno konvenira buržoaziji jer negira svaku umjetnost — pa prema tome i novu realističku umjetnost, koja naoružava mase znanjem i oduševljenjem. Novi realizam nema što da preuzme od nadrealizma, ni u formi ni u sadržaju:

»Nadrealizam ne znači napredak, već dekadansu umjetnosti, duboku i kritičnu. Rušeći forme, ne stvarajući nove (ukoliko gomilanje riječi ne znači neku formu), mutan sadržajno, nadrealizam ne znači razvoj već truljenje i stagnaciju, čak presijecanje daljeg razvitka umjetnosti. Time se nadrealizam lišio mogućnosti stvaranja umjetničkih djela, a ukoliko je kod pojedinih nadrealista djelomično i bilo umjetničkih realizacija, to se nadrealistima pod silinom realnosti života nesvjesno omaklo, uprkos njihovih svijesnih težnji da »nesvijesno« stvaraju umjetnost. Zato se u ime novog realizma ne može kumovati sa nadrealizmom, niti se može priznati nadrealizmu i sličnim pokretima da mogu dati makar i »elemente stvarnog pjesničkog djela«. (Milovan Đilas: »Nepotrebne koncesije nadrealizmu« — »Znanost i život«, br. 5—6, studeni-prosinac 1937, str. 244)

No ako novi realizam ne daje i ne smije davati nikakvih koncesija nadrealizmu kao pravcu i doktrini, pripadnici novog realizma mogu naći dodirnih točaka s nadrealistima u obrani kulture. Ta Đilasova teza neće biti duga vijeka. Prije svega, poslije Bretonove suradnje s Trockim i Riverom u 1938, opća je linija Kominterne bila linija totalne negacije nadrealizma. S druge strane, 1938. je otkrila da onaj dio nadrealista koji nije *potpuno* prihvatio novi realizam ostaje skeptičan prema samom principu partijnosti kulture. Međutim, 1937. situacija je još posve drugačija. Novi realisti čine zajedno s nadrealistima frontu za obranu kulture. Ta je fronta najjasnije došla do izražaja u »Našoj stvarnosti«. Tu je sredinom 1937. Marko Ristić iznio svoje dalje kompromisne stavove, koji su se još više ublažili jer je Ristić i na području poetske eksperimentacije oduzeo *apsolutnost* »čistom psihičkom automatizmu« dajući mu samo *primat* (sve sam ja potcrtao):

»Iz cele te dosadne disertacije ili priče o jasnosti i nerazumljivosti, jedino što jasno proizlazi to je totalno nerazumevanje poezije, neshvatanje da poezija nikada nije bila školska disertacija ili sentimentalna priča u stihu i da to danas manje no ikada može da bude, jer poezija, uslovljena društvenim faktorima doba u kome se razvija, uslovljena je s druge strane i svojim sopstvenim razvojem, to jest svim onim što je u tom razvoju prethodilo. Od romantizma do nadrealizma prošlo je više od sto godina, i kroz sve simptomatične momente tog svog posljednjeg, stogodišnjeg perioda, poezija je na delu

pokazala da njenim izražavanjem *ne upravljaju prvenstveno* zakoni racionalne, diskurzivne misli, da njeni najdublji psihički izvori i utoke leže izvan razuma (osobito u uskom, malograđanskom smislu).« (Marko Ristić: »Zbirka najlepših primeraka posleratne srpskohrvatske lirike« — »Naša stvarnost«, 7—8, srpanj 1937, str. 39)

Sličan stav imaju i Dušan Matić i Koča Popović kada tumače Dedinčevu poemu »Jedan čovjek na prozoru«, objavljenu u »Našoj stvarnosti« (br. 9—10, rujan 1937). Nema nikakve sumnje da su oni potpuno prihvatili liniju revolucionarnog pokreta, ali istovremeno žele ostati otvoreni prema poetskim eksperimentacijama smatrajući da svaki istinski pjesnički pothvat vodi pjesnika traženju puta oslobođenja čovjeka. Oni su pisali:

»Pesnička dela, kao što je *Jedan čovek na prozoru*, iako svojom tematikom i svojim načinom izražavanja ne govore jezikom neposredne današnjice, govore nam ipak o današnjem čoveku, i to o onom koji je, u krajnjoj liniji, i pored sveg isključivog preokupiranja sobom i sve svoje sublimiranosti u izražavanju, okrenut *novom* čoveku.

Smatramo da prilog Milana Dedinca sadrži elemente jednog stvarnog pesničkog dela, jer osvetljavajući celu jednu stranu savremene osećajnosti, on pruža podatke za njeno upoznavanje, a time i za upoznavanje današnjeg čoveka.« (Dušan Matić i Koča Popović: »Povodom poeme Jedan čovek na prozoru« — »Naša stvarnost«, br. 9—10, rujan 1937, str. 148)

Evidentno je: koliko god su i Ristićev i Matićev i Popovićev stav kompromisni stavovi, oni su ipak više na liniji koju je zacrtao nadrealizam negoli na liniji koju je donijela socijalna literatura. Kada dakle Đilas bude pisao o nepotrebним koncesijama nadrealizmu, on neće govoriti samo o Prici već o jednoj generalnoj liniji koja je — po njegovu mišljenju — suprotna novom realizmu, a koja dolazi do izražaja i kod »naših drugova« kao što su Prica, Ristić, Matić, Popović. Ako je Pricu i Ristića direktno spomenuo, Matića i Popovića označio je citatom iz njihova tumačenja Dedinčeve poeme.

Početkom 1938. stavovi i riječi postat će još oštiri, iako je dominantna metoda i dalje »metoda strpljivog uvjeravanja«. Osim u borbi protiv neopozitivizma. Tu će i

Prica i Miloš Popović (Đurin, Orlić) upotrijebiti metodu diskvalifikacije. Prica će optužiti Richtmanna i Podhorskog za »bogotraženje«, hipokriziju i podmuklu akciju, a Miloš Popović za prepisivanje i kratku pamet. *Liniju neo-realizma*, koju je zacrtao Đilas spomenutim magistralnim člankom, najdosljednije će braniti tumači novog realizma Đorđe Jovanović, Jovan Popović i Radovan Zogović. Posebno je u tom smislu karakterističan članak Jovana Popovića »Sumrak lirike«. Jovan Popović prije svega nastoji objasniti snažan utjecaj nadrealizma na jugoslavenske intelektualce i *danas* kad je nadrealizam potpuno deplasiran. On smatra da je nadrealizam uspijevao samo zato što se vješto kamuflirao dijalektičkim materijalizmom:

»Što je kod nas nadrealizam za neke inteligente još uvek otvoren i aktuelan problem, to nije zato što bi on kao stvaralački pokret izražavao težnje našega doba (većina nadrealista je to uvidela i uputila se ususret književnosti nadahnutoj duhom naprednih društvenih snaga), nego što je, manje-više vešto, pokušavao da svoje spekulacije plasira pod plaštom dijalektičkog materijalizma »obogaćenog psihoanalizom«, i što su neki njegovi pretstavnici, u jednom teškom periodu bez mogućnosti slobodne kritike i diskusije, proglašavajući se za jedino ispravne tumače modernog veltanšaunga, uspeli da stvore izvesnu pomutnju pojnova, koja još nije sasvim raščišćena — ne zato što ne bi bilo za to argumenata.« (Jovan Popović: »Sumrak lirike« — »Naša stvarnost«, 1938, br. 13—14, veljača 1938, str. 143)

Očito je da Jovan Popović nije zaboravio »Danas« i da nije prešao preko stavova Miroslava Krleže i Marka Ristića, bez obzira na neke Ristićeve kompromisne tendencije. Ristiću je ovdje očitana lekcija. Baš kao što je prije dvije godine i Krleža bio usput »kvrčnut po nosu« u članku »Dužnost književnika«: nije pravilno citirao i interpretirao Buharinovu tezu o sanjarenju, tezu u kojoj se kaže da »socijalistički realizam sme i treba da sanja«, ali »oslanjajući se na realne tendencije razvitka« (Jovan Popović: »Dužnost književnika« — »Savremeni pogledi«, br. 2—3, 1936, str. 44). U »Dijalektičkom antibarbarusu« Krleža će mu obilno vratiti to kvrcanje po nosu. Uostalom, u ovim Popovićevim riječima već visi naznaka budućih okršaja. Jovan Popović je tako zaokupljen čistoćom nove estetske doktrine da će se u ime te doktrine oboriti i na svoje prijatelje Dušana Matića i Koču Popovića:

»Ali ne odbaciti pokušaje koji su težili za nečim novim u izražavanju ljudske duše ne znači prihvatiti danas, u tako sudbonosne dane čovečanstva, podgrejane rekvizite tih pokušaja. Tako na primer, iako najiskrenije branim kulturno nasleđe, ne mogu da se složim sa Dušanom Matićem i Kočom Popovićem, sa kojima me vezuje i prijateljstvo i istovetnost mišljenja u mnogim pitanjima (...) »Isključivo preokupiranje sobom« danas ne daje pravo na naziv novoga pesnika, ni pored neospornih stilskih i poetsko-tehničkih kvaliteta.« (Jovan Popović: »Sumrak lirike« — »Naša stvarnost«, 1938, br. 13—14, str. 143—144)

On je pozivao pjesnike da kontroliraju svoje slabosti i klonuća te da ih ne ispovijedaju pod pretekstom »slobodnog izražavanja« svog intimnog svijeta, već da svoju poeziju prožmu »Istinom veka.« Nekoliko mjeseci prije toga istu je misao izrazio Stevan Galogaža obraćajući se onim intelektualcima koji se »ljute« zbog »Kulturina« kritičkog stava. Pravi intelektualci ne bi trebali da se ljute zbog tih kritika jer se te kritike — kaže Galogaža — odnose samo na one koji su zaniijekali svoju intelektualnu i revolucionarnu misiju smatrajući sebe elitom. To su oni »koji u potsvjesti smatraju da je manuelac nadležan za, recimo, haps a oni su za »kulturni rad«, to su oni »koji ne mogu, u interesu stvari, nikako »pojesti« one svoje lične momente, koji su reakcionarni i štetni po našu općenitost« (S. Galogaža: »Mi, po milosti božjoj, intelektualci...« — »Kultura«, br. 4 od 1. listopada 1937, str. 1)

Nije teško u ovim stavovima prepoznati stavove koji su apsolutno suprotni Krležinoj i Ristićevoj estetici fundamentalnog ega. Umjesto poziva pjesniku da bude vjieran sebi i svojoj najdubljoj subjektivnosti, ove teze vode pozivu pjesniku da se podvrgne zahtjevima političke revolucionarne pragmatike.

Još je jedan »incident« u 1938. pokazao kako je »čišćenje« i sistematiziranje doktrine postalo primaran zadatak novog realizma. To je sukob Đilas-Davičo oko najnovijih Davičovih pjesama, objavljenih u »Našoj stvarnosti« 1938. U članku »O poeziji, povodom jedne knjige« (»Kultura«, br. 6 od 1. travnja 1938) Đilas će prema svom prijatelju biti mnogo oštriji nego prije nekoliko mjeseci. Davičo mu je odgovorio s bolom čovjeka koji žali što je do takva razgovora došlo. Ali on ne može a da ne brani realizam od Đilasove uskoće:

»Bilo je časova kad sam osećao da bi mi bilo lakše da se odrekнем svih svojih pesama nego li da javno ustanem u odbranu realizma, da ga branim od Đilasa, od prijatelja. Teško mi je i sad, a nema drugog izlaza. Ne mogu dozvoliti da prevladaju shvaćanja koja vade oči realizmu, koja ga suzuju do nakaznosti, do smrti.« (Oskar Davičo: »Realizam i umjetnost« — »Kultura«, br. 7 od 1. svibnja 1938, str. 9)

Međutim, ono što je Davičo označio kao Đilasov primitivizam i pucanje iz lažne busije realizma i narodnjaštva nije bilo neko Đilasovo pogrešno interpretiranje novog realizma, nego upravo sama doktrina novog realizma. Davičov potresni odgovor otkriva tragiku umjetnika u revolucionarnom pokretu koji se »boljševizira«. Jer osnovna je Đilasova optužba bila u ovome: Davičo izbacuje tendenciju i politiku iz poezije, prepušta se kompromisima s građanskim ideologijama, ne uviđa opasnost građanske dekadencije, izražava pojavnost svijeta, a ne realnost svijeta. Nasuprot tim zahtjevima služenja ideološkoj pragmatiki — dakle nasuprot principu partijnosti umjetnosti ili principu novog realizma — Davičo je istakao realizam bez obala. Njegov je realizam nešto sasvim drugo od onoga što je zahtijevao novi realizam. Davičo govori o realizmu, ali za njega je to *sinonim* umjetnosti. Završne riječi njegove obrane najavljuju »Pečat« i njegovu najvehementniju apologiju umjetnosti — »Dijalektički antibarbarus«; na pitanje neorealista dokle ide njegov realizam on kaže:

»Odgovaram: Ne znam dokle ide. Znam da je realistički postupak jedino pravilan, jedino sračunat na realnost sveta i čoveka, sračunat za njihovu realnost. Nećete me uveriti da se u osvajanju realnosti došlo do kraja. Nećete me uveriti da ne treba tražiti još savršenija oruđa shvaćanja realnosti od današnjih. Nećete me uveriti da svaki umetnik nije dužan da uradi sve što može kako bi njegov odnos sa stvarnošću bio što intimniji, što zaljubljeniji. A zbog toga, a zato treba ići još dalje, napred, jer su tereni stvarnosti beskrajni, još dublje, jer njene dubine još nisu sagledane.« (Oskar Davičo: »Realizam i umjetnost« — »Kultura«, br. 7 od 1. svibnja 1938, str. 11)

Treba reći da se u 1938. naročito osjeća *nastojanje nove književne ljevice da prisvoji pozitivnu književnu baštinu*, da stvori — kako je to govorio Đilas — *svog Branka, svog*

Njogoša, *svog Matoša*. Taj je stav revizije prošlosti i tradicije sasvim razumljiv i opravdan: svaka doktrina stvara svoju dijahroniju unutar tradicije. Socijalna literatura nije marila za tradiciju jugoslavenskih književnosti, ona se oslanjala samo na nekoliko velikih prethodnika: Krleža, Cankar, Cesarec. Novi realizam tu donosi radikalnan preokret. On želi oteti nacionalizmima njihovo, tako reći, povlašćeno područje. Samo, u političkom i idejnom sudaru s raznim nacionalizmima novi realizam taj svoj zadatak prekomjerno politizira, pa se revizija tradicije često pretvara u prisvajanje pod svaku cijenu. Tako je bilo s Nušićem, tim neposrednim povodom polemike s »Pečatom«. I na tom sektoru dominirala je pragmatika, a ne istinsko proučavanje. To je shvatljivo. Nijedna temeljna interpretacija ne izlučuje iz prošlosti ono što je pozitivno, već nastoji shvatiti totalitet. A pojava u svom totalitetu rijetko može biti neposredno upotrebljiva protiv tuđih svojatanja. U svakom slučaju, taj će sektor ostati stalna briga nove književne ljevice i »sektaški« odnos prema kulturnoj baštini bit će najenergičnije odbačen. U tom je smislu instruktivan članak Radovana Zogovića protiv nekadašnjeg suradnika »Kulture« Žarka Plamenca: »Osude bez priziva« (»Naša stvarnost«, 1938). Zogović opširno analizira Plamenčeve teze i osuđuje njegovo »podivljalo ljevičarstvo, koje poriče najveće književne vrijednosti naših naroda«. Članak svršava »ubojitim« riječima koje prilično pregnatno sintetiziraju sva bitna nastojanja novog realizma:

»Ne dekadentni književni pravci prošlosti, još manje današnjice, nego realizam književnih djela prošlosti. Ne savremeni gospodski anarhizam, frivolni »realizam«, neljudski »polunadrealizam« slika i činjenica bez čovjeka, nego novi realizam. Ne tipično po mnogobrojnosti, po banalnosti, nego tipično u smislu istoriskog razvoja: ono može danas biti »izuzetak«, ali ono je tipično kao početak jedne istoriski nužne pojave. Ne površna, malograđanski pojednostavljena tendenca, nego 'ona velika istoriska razvojna tendenca koja je svojstvena prikazanom predmetu, u uskoj vezi sa društvenom praksom, sa istoriskim naprednim opredijeljenjem pisca za te velike društveno-istoriske borbe' (L-č). Potrebno je suprotstaviti velikane prošlosti, književnim kepecima građanske današnjice. Puno razumijevanje i poštovanje prema velikim djelima prošlosti, ali i prkosno nepoštovanje prema današnjem izrođavanju književnosti, pojavljivalo se ono

na desnici ili na drainčevskoj ljevici koja je 'lijevo od lijevoga'.« (Radovan Zogović: »Osude bez priziva« — »Naša stvarnost«, br. 15—16, 1938, str. 38)

Sve bi se ove polemičke rasprave u 1937. i 1938. mogle činiti kao čarke literata i teoretičara, a ne kao jedinstveno nastupanje revolucionarnog pokreta kad se u svim tim sudarima ne bi jasno uočavala *težnja konstituiranju doktrine* koja će efikasno suzbiti sve »devijacije« i tako revolucionarnom pokretu dati solidnu idejnu podlogu. Sredinom 1938. taj je proces završen i u trenutku kad se pojavi »Pečat« kao eksplicitna i implicitna negacija ove doktrine, ta će doktrina već biti obogaćena iskustvom koje će joj omogućiti oštro zauzimanje stava prema tom neočekivanom novom protivniku. »Pečat« je išao u napad na sve tri fronte o kojima je ovdje bilo riječi. Ipak, iako je esej »San i istina Don Kihota« osupnuo novu ljevicu, ona je najviše bila zaprepaštena Richtmannovim prisustvom u »Pečatu«. Ništa normalnije. U godinama konstituiranja novog realizma sukob na filozofskom i prirodoznanstvenom planu bio je najoštriji i najdecidiraniji. Upravo zato moramo detaljnije analizirati teze i izvode koji su se sudarili na tom »sektoru« idejne borbe.

U našem dosadašnjem razmatranju sukoba na književnoj ljevici ostavljali smo po strani kontroverze koje su se javile početkom tridesetih godina na temu odnosa filozofije i prirodnih znanosti. To je bilo potpuno opravdano jer su se te diskusije vodile izvan sukoba na književnoj ljevici. U radovima iz tog razdoblja dominiraju rasprave Podhorskog i Richtmanna, posebno knjižica Podhorskog i Brihte »Nauka, život, tehnika« (1932) i Richtmannovi članci u »Almanahu savremenih problema« 1932. i 1933. Kad je »Kronika« napala Richtmanna, uzeo ga je u obranu Podhorski napisavši u »Kulturi« (1933) oštru kritiku Machova filozofskog stanovišta. Sve te diskusije međutim nemaju karakter kontinuirane polemike, a ponajmanje karakter dogmatske neprikosновенosti. Sukob oko dijalektičkog materijalizma, koji počinje Pricinim člankom »Savremena filozofija i prirodne znanosti« (»Znanost i život«, br. 1, srpanj 1937), nešto je sasvim drugo. Stanovište koje je zastupao Prica uklapa se u *opći napor revolucionarne partije za idejnim jedinstvom*. Obrana dijalektičkog materijalizma i negacija neopozitivizma teku usporedo s borbom za novi realizam. Sada je sukob na književnoj ljevici integralan idejni sukob u kojem odnos filozofije i znanosti

dobiva primarno značenje. Ako se u fazi sukoba s »Pečatom« nadrealizam i posebno Marko Ristić ukazuju jednako opasni kao i Richtmannov neopozitivizam, u ovoj se prvoj fazi neopozitivizam iskazuje opasnijim od nadrealizma: Ristić je tendirao kompromisu, Davičo je ipak govorio o realizmu, neki su nadrealisti upravo postajali najvjerniji pobornici novog realizma, a neki su pak pristali na suradnju. Kod Podhorskog i Richtmanna ni traga kompromisu. Trebalo ih je dakle idejno dokraja razobličiti, negirati i odbaciti. Ta će se diskusija nastaviti i u idućoj fazi, ali ni jedna ni druga strana neće unijeti ništa novo u teoretske stavove; razlike će biti jedino u intenzitetu već oprobano opovrgavanja protivnika. Zato ćemo u analizi ove prve faze sukoba nastojati uočiti *bit* teoretskih razilaženja i naznačiti *metodu* kojom se protivnici služe.

Sve je zapravo počelo vrlo »pitomo«. U članku »Savremena filozofija i prirodne znanosti« Prica nigdje ne spominje ni Richtmanna ni Podhorskog, ali ističe da bečki neopozitivizam predstavlja treći pokušaj spasavanja građanskog idealizma, koji je u dekadansi poslije Hegela: tek dijalektički materijalizam ukida građansku filozofiju i diže filozofiju na stupanj znanstvene filozofije. Ni Podhorski i Richtmann neće u svom odgovoru spomenuti Pricu. Ali ono što su iznijeli u članku »Utjecaj prirodnih znanosti na filozofiju« (»Znanost i život«, br. 2—3, kolovoz-rujan 1937) negira Pricine stavove. Oni ističu da je današnja prirodna nauka izbacila na površinu posebnu granu nauke — tzv. »naučnu filozofiju« — koju su osobito razradili »naučni filozofi« i fizičari Bečkoga kruga. Dijalektički materijalizam ili marksistička naučna filozofija mora računati s rezultatima »naučne filozofije« i uvrstiti ih u svoj sistem. Filozofija kao nauka nad naukama ukinuta je, rješenje svih smislenih problema preuzela je sama nauka i naučna filozofija. Sada više nije bilo šale: Prica napada izravno u članku »Takozvana naučna filozofija« (»Znanost i život«, br. 5—6, studeni-prosinac 1937). On konstatira da Podhorski i Richtmann propovijedaju logistički empirizam Bečkoga kruga, a to je zapravo samo varijanta mahizma: polazna im je točka ista — svijest. Podhorski i Richtmann nisu tako dosljedni kao otvoreni idealisti Bečkoga kruga, oni nude suptilnije teze koje znače ujedinjavanje idealizma i materijalizma, u krajnjoj liniji oni zajedno s mahizmom i neopozitivizmom vode fideizmu i teologiji. Prikrivaju se ističući prednost dijalektičkog materijalizma na području društvenih znanosti, ali zaboravljaju da je svođenje mark-

sizma na historijski materijalizam gruba povreda ontološkog principa, marksističke filozofije. Nude nekakvu jedinstvenu frontu u filozofiji ne shvaćajući da proletarijat nikada ne čini teoretske ustupke. Na to se javio Miloš Popović (M. Đurin: »Jedinstveni front« ili revizija dijalektike» — »Kultura«, br. 1. od 15. siječnja 1938) podržavajući Pricine stavove i ističući da su Podhorski i Richtmann zagrebačka varijanta neopozitivizma; dijalektički materijalizam nije nikakva posebna grana nauke, već »nauka o najopćijim zakonima kretanja i razvitka prirode, društva i ljudskog mišljenja«. Podhorski i Richtmann odgovorit će na te objede raspravom »Nauka i dogmatika«. Oni prije svega karakteriziraju Pricinu kritiku kao tipičan izraz dogmatskog duha: ne bi odgovarali da nije u pitanju čitalačka publika, koju ovakav dogmatizam i frazerska ispraznost može temeljito iskvariti i fatalno udaljiti od kritičkog mišljenja:

»Na ovom članku mi bismo htjeli otvoriti oči našoj publici, da vidi ispraznost i nezgodnost takvog pisanja, a u nadi da će joj se onda istovremeno otvoriti oči za opasnost u kojoj bismo se našli kad bi materijalistička kritika bila kod nas opet bačena na put dogmatske doktrinarnosti i diletantskog frazerstva.« (B. Pećinac i Z. Ravnikar: »Nauka i dogmatika« — »Znanost i život«, br. 1, siječanj-veljača 1938, str. 57)

Podhorski i Richtmann još uvijek misle da su na početku tridesetih godina. Ne znaju da je gotovo s idilom, marksizam je ušao u svoju staljinističku fazu i pretvorio se u sistem propisa po kojima će čovjek misliti ili će biti odbačen. Oni 1938. žele opovrgnuti »diletantsko frazerstvo« kao da ga je izmislio Prica, a ne Staljin. No oni su konzekventni pa minuciozno analiziraju Pricinu metodu diskusije odgovarajući istovremeno na sve optužbe i zamjerke. Ponavljaju svoje prijašnje argumente i inzistiraju na tom da je »naučna filozofija« činjenica preko koje se ne može prijeći; stvar je diskusije da se odredi u kojoj se mjeri rezultati te filozofije mogu smatrati granom materijalističke prirodne nauke. Marks i Engels smatraju svaku filozofiju nad naukama bespredmetnom, a Prica grubo podmeće kad kaže da oni žele Marksa nadopuniti Frankom. Nisu oni ni za kakve filozofske kompromise, ali drže da bi bilo politički mudrije isticati ono što je u antifašističkih građanskih filozofa napredno.

»Naš bi interes svakako bio da šutimo, jer je vrlo nezahvalna stvar naći se takoreći među dvije fronte, od kojih nas jedna punim pravom smatra protivnicima, dok nas neki članovi druge, naše fronte hoće da proglašavaju štetočinjama, doduše »dobronamjernim«, ali ipak takvima koji u krajnjoj liniji dokazuju postojanje boga i propagiraju shvaćanja kao Mussolini i Gentile. Ako smo progovorili, učinili smo to protiv ličnog interesa i samo iz osjećaja odgovornosti prema stvari koju branimo.« (B. Pećinac i Z. Ravnikar: »Nauka i dogmatika« — »Znanost i život«, br. 1, siječanj-veljača 1938, str. 73)

U istom broju časopisa »Znanost i život«, a *ispred* ovog članka, Prica je štampao svoj odgovor »Još o neopozitivizmu kod nas«. Prije svega, Prica upozorava kako ne tvrdi samo on da je logistički empirizam varijanta mahizma već to tvrde i Mitin i drugi dijalektički materijalisti. Iz odgovora Podhorskog i Richtmanna jasno je — kaže Prica — da oni tu varijantu mahizma nastoje uvući u marksizam. Očito je da se tu radi o izbacivanju dijalektike iz prirodnih nauka. Podhorski i Richtmann žele međutim pokazati kao da je to u suglasju s dijalektičkim materijalizmom. Njihova je metoda diskutiranja etiketiranje: frazer, neznalica, dogmatik. Logistički empiristi — a s njima i Podhorski i Richtmann — negiraju teoriju odraza, a negirati teoriju odraza znači negirati dijalektički materijalizam. Na kraju Prica potcrtava dvojnost njihova djelovanja: kad pišu — taktiziraju; inače otvoreno napadaju dijalektički materijalizam (sve sam ja potcrtao):

»Svagdje osim u svojim štampanim stvarima oni otvoreno izbacuju dijalektiku iz prirodnih nauka i zamjenjuju je metafizičkom logistikom, — oni nastoje na konkretnim pitanjima da pokažu kako se sa dijalektikom ništa ne može postići u prirodnim naukama i razumije se otvoreno zauzimaju stav protiv »Engelsovštine« i teorije odraza.« (O. P.: »Još o neopozitivizmu kod nas« — »Znanost i život«, br. 1, siječanj-veljača 1938, str. 50)

Iz tih redaka naslućujemo da se borba nije vodila samo na osnovi onog što su Podhorski i Richtmann pisali. Oni su vjerojatno imali velik utjecaj među studentima; držali su brojna predavanja na kojima su iznosili (možda otvoreniije) teze o neophodnosti ukidanja dijalektičkog

materijalizma kao specifične metafizike. Oni su sigurno radikalno negirali nedoučena naklapanja mladih »dijalektičkih materijalista«. U članku »Nauka ili dogmatika« sami iznose jedan takav primjer: zar je trebalo šutjeti kad je jedan student, oslanjajući se na Engelsove analize, tvrdio da je kvantna teorija reakcionarni izum buržoazije? Lako je naslutiti kako je idejna problematika na taj način postajala izrazito političkom problematikom. Jedinstvo pokreta trebalo je da bude očuvano, monolitnost je bila preduvjet uspješne akcije. Trebalo je ukloniti to žarište ideološke, a time i političke diverzije, pa je »Proleter« zato i pisao ovako (sve sam ja potcrtao):

»Na Zagrebačkom sveučilištu je stanje tako loše za napredni omladinski pokret baš zbog toga što je posljednjih godina vrlo uspješno djelovala jedna mala ali dosta aktivna, antipartijska grupa, koja se pokrivala part. imenom i ne samo kočila, nego i direktno otvoreno radila protiv linije Partije. Ona je sabotirala svaki konstruktivni rad među studentima. Ona je organizovala otpor i protiv opće partijske linije. Pomoću tih nezdravih i sumnjivih elemenata na sveučilištu počeli su se priređivati referati raznih nadri-teoretičara i revizionista kao što je Rihrtman itd.« (T. T.: »Za čistoću i boljševizaciju partije« — »Proleter«, travanj-svibanj 1940, br. 3—4, str. 8)

Možemo s priličnom sigurnošću zaključiti da je struktura sukoba između Richtmannova djelovanja na Sveučilištu i partijske linije ona ista struktura koja se očitovala u sukobu Richtmann-Prica: Richtmann se nije mogao pomiriti s konceptom dijalektičkog materijalizma kao apriorne ontologije, a partijska je linija fundirana Staljinovim »Dijalektičkim i historijskim materijalizmom«, u kojem upravo ta ontološka koncepcija kulminira. U tom smislu postaje osobito važnim detaljno ispitivanje Richtmannova udjela u idejnim i političkim sukobima na Zagrebačkom sveučilištu. Taj je aspekt revolucionarne borbe na Zagrebačkom sveučilištu ostao dosada neproučen. A princip partijnosti filozofije, nauke i umjetnosti nije baš bilo lako proturiti i nametnuti lijevim, progresivnim, pa i izrazito revolucionarnim intelektualcima. Boljševizacija revolucionarnog pokreta tu je išla mnogo teže nego na drugim područjima. Ona je ostavila brojne traume. Smaknuće Richtmanna 1941. pokazuje tragičnost osame odbačenih.

»Drugovi, otpočne David s težinom, — prije nego naša redakcija prijeđe na posao, treba da vam saopćim odluku Komiteta o Borisu. Vi znate, kakav je on stav zauzeo prema dijalektičkom materijalizmu. Pozvan, da sa svojim znanjem matematike i fizike pomogne borbu protiv neopozitivističke klike, zakukuljene u »prosvijećeni« marksizam, on je sam stao da podriava naše filozofske pozicije. O političkom učinku takve harange uoči fašističke agresije, i suvišno je govoriti. Filozofska literatura, koja je stigla iz Sovjetskog Saveza, razotkriva čitavu Kopenhagensku školu, iza koje se on zaklanja, kao najreakcionarniji pravac u suvremenim idealističkim strujama. Drugu Borisu bit će dana prilika, da s dvojicom naših najstarijih teoretika, prirodoslovaca-marksista, prouči te dokumente i ispravi svoje gledište. Međutim, do konačnog razjašnjenja tog slučaja, prestaješ biti član redakcije i pozivam te, da napustiš naš sastanak.« (Ivan Supek: »Dvoje između ratnih linija«, 1959, str. 183—84)

Mislili mi o Supekovu romanu što god hoćemo, njemu pripada primat da je u hrvatsku romanesknu literaturu uveo ovaj tako osjetljiv problem. Pokušao ga je osvijetliti i dati mu dimenziju tragike. Dakako, vrijednost romana bila bi mnogo veća da je pisac bio konzekventniji u tematskom pročišćavanju i rigorozniji u kompoziciji i izgradnji likova. Temeljna historijska istraživanja revolucionarnog gibanja na hrvatskom sveučilištu u godinama pred rat donijet će sigurno niz novih podataka, a i nova tumačenja. Ona će konkretnije objasniti i ulogu Podhorskog i Richtmanna. Na nama je da sada — na osnovi ovoga kratkog prikaza toka sukoba — istaknemo teoretski problem i metode kojima su se autori služili. (Izostavili smo namjerno Popovićev članak »Slučaj Pećinca i Ravnikara« jer ne donosi ništa novo osim nove gomile epiteta: šizofreničko bulažnjenje Franka, itd.)

Teoretski problem sukoba svodi se na pitanje dijalektike prirode, tj. na pitanje da li je marksizam nauka o najopćijim zakonima kretanja i razvitka prirode, društva i ljudskog mišljenja ili je marksizam čovjekova specifična totalizacija historije. Drugim riječima: postoji li marksizam kao ontologija zvana dijalektički materijalizam ili je marksizam historijski materijalizam: ljudski projekt (totalizacija), koji izrasta iz dane situacije i nju »ukida«. Poznato je da su na to fundamentalno pitanje marksizma

dosada dana tri odgovora (koja, uostalom, znače i tri jedino moguća odgovora):

a) Marksizam je sveobuhvatna filozofija prirode i društva. Njime su formulirani najopćiji zakoni bitka; u svojoj su općenitosti ti zakoni nepromjenljivi, iako se mijenja njihova »forma«. Ti dijalektički zakoni (kojih prema Engelsu ima tri, a prema Staljinu četiri) vrijede i za ljudsku historiju i za prirodu. Ne postoji nikakva principijelna razlika između spoznaje prirode i spoznaje historije, kao što ne postoji nikakva principijelna razlika između totalizacije u prirodi i ljudske totalizacije. Zato naučna istraživanja mogu samo potvrditi dijalektičke zakone, a rezultati naučnih ispitivanja mogu biti sintetizirani i teoretski objašnjeni jedino unutar sveobuhvatne dijalektikomaterijalističke koncepcije. Spoznavanje je održavanje, svijest je odraz bitka. Ne postoje dvije vrste spoznaje, već — kao što je bitak jedinstven — jedinstveno je i znanje. Sve se filozofske koncepcije dijele na materijalizam i idealizam: između njih nije moguć nikakav kompromis. Izbaciti dijalektiku iz prirode značilo bi — prema tom stavu — rascijepiti jedinstvenu zgradu znanja i uspostaviti dvije vrste predmetnosti: eksteriornu (prirodu) i interijornu (historiju). A to bi neminovno vodilo — na jednom području: prirodi — u nepremostiv dualitet (svijest-predmet), čime bi bio otvoren put u pozitivistički konstruktivizam, »varijantu idealizma«.

Hegel je u ishodištu filozofske koncepcije koja historijsku dijalektiku širi na prirodu. »Dijalektika prirode«, »Materijalizam i empiriokriticizam«, »Dijalektički i historijski materijalizam« — tri su etape u kojima se marksizam otuđuje od svoje biti i pretvara u specifičnu metafizičku doktrinu: jedan subjektivni koncept svijeta zamišlja sebe objektivnim pogledom u kojem se priroda odražava takvom kakva jest. Ali, da bi se to iskazalo izvjesnim, svijest bi morala biti istovremeno unutar procesa spoznaje i izvan njega jer se samo tako može verificirati da li nešto nečem odgovara: teorija odraza implicira antinomiju. Dijalektički materijalizam (ili: filozofija prirode, dijalektika prirode) diže suponiranu tezu, induktivan model ili heurističku shemu na nivo izvjesnosti. Ono što u najboljem slučaju može biti heuristička metoda postaje tu apriornim zakonom prirode: novom teologijom, u kojoj je bog zamjenjen Zakonom. Taj problem više ne postoji u »historijskom bitku i misli tog bitka« jer je svaki ljudski čin

finalitet (totalizacija) kojem je inherentan vlastiti inteligibilitet.

Prica — kao i svi ostali: od Mitina, Pavlova i Rozentala do Vigiera i Garaudyja — stoji na stanovištu Staljinova dijalektičkog materijalizma, u kojem je teološki aspekt dijalektikomaterijalističke doktrine posebno naglašen. Sistematiziran i pojednostavnjen kao nikada prije. U sukobu s neopozitivizmom Bečkoga kruga i nastojanjima Podhorskog i Richtmanna Prica ima samo jedan izlaz: on mora en bloc odbaciti rezultate »nauče filozofije« ili epistemologije prirodnih nauka (kako je kasnije sam Richtmann nazvao »naučnu filozofiju«). »Naučna filozofija« ne pita o tom kakav svijet jest, već ona sintetizira spoznaje prirodnih nauka u najsmisleniju shemu. Kompleksnija i obuhvatnija shema integrira ostale kao svoje granične slučajeve: Einsteinova teorija Newtonovu. Nema isključive sheme, već prema razvoju nauke postoji povlaštena shema primijenjena na strogo određeno područje. Za iskustva na doseg Zemlje najpodesnija je euklidska geometrija, za iskustvo o gibanjima nebeskih tijela Riemannova geometrija. Ne postoji više jedan svijet, već postoje svjetovi, ne postoji vrijeme, već postoje vremena; ne postoji jedna geometrija, već postoje geometrije, ne postoji jedna logika, već postoje logike. Iz aspekta transcendentnog dijalektičkog materijalizma takav je stav neminovno varijanta solipsizma, koji se može različito imenovati: mahizam, neopozitivizam, subjektivni idealizam, misticizam, itd. Rigorozni dijalektički materijalizam ne može dopustiti nikakvu drugu konstrukciju svijeta osim one koju on daje. Dijalektika prirode kao ontologija osuđena je na ponavljanje nekoliko banalnih fraza: da svijet objektivno postoji izvan svijesti, da se sve kreće, da je sve međusobno povezano, da se sve odvija kroz suprotnosti, itd. I naravno: na totalnu negaciju drugih heurističkih modela. U krajnjoj konzekvenciji to je zaustavljanje razvoja nauke. Ni jedan državni pragmatizam — pa ni sovjetski — ne može sebi dopustiti taj »luksuz«, pa smo zato imali i imamo ovaj paradoks: prirodne znanosti i njihove teorije (ili »naučne filozofije«) razvijaju se nezavisno od dijalektikomaterijalističke doktrine, a dijalektičko-materijalistička se doktrina okreće unutar svojih praznih shema verbalno sintetizirajući rezultate prirodnih nauka, ali faktički ostajući izvan prirodnih znanosti, nemajući čak ni dignitet relevantne epistemologije.

b) Marksizam je filozofija otuđena čovjeka, tj. filozofija historije klasnog čovjeka. Ne postoji univerzalna dijalektika sa svojim zakonima, koji se poput kantovskih kategorija nameću cjelokupnoj stvarnosti, već dijalektika postoji samo na ovom sektoru materijalnosti koji se iskazuje kao čin, praksa, totalizacija. Marksizam nadmašuje svoju transcendentalnost (tj. dogmatski idealizam: dijalektika shvaćena kao apriorni transcendentalni zakon Prirode) jedino ako pođe od stava istovremenog postojanja dijalektike historijskog bitka i spoznaje bitka. Marksizam je istovremeno monistički i dualistički: on želi eksplicirati totalizaciju historijskog bitka i totalizaciju misli, nesvodivost prvoga na drugo, njihovu korelaciju. Njegova centralna i fundamentalna kategorija stoga i jeste *totalizacija* koja je nezamisliva bez vlastita inteligibiliteta: čovjek sebi daje svoj »zakon«, ali ga i podnosi. Ljudski projekt »ukida« situaciju jer se ostvaruje kao negacija te situacije: čovjek podnosi dijalektiku kao stranu silu koju on sam stvara. Da parafraziramo: čovjek pretrpljuje dijalektiku u onoj mjeri u kojoj je čini, on je čini u onoj mjeri u kojoj je pretrpljuje. *Dijalektika je struktura bitka za sebe* (čovjeka): ona je slobodna. Bitak za sebe ne može a da ne bude slobodan, totalizirajući, dijalektičan. Ali on ne može a da i ne pretrpi dijalektiku Drugog: totalizirajući Drugog, on trpi totalizaciju Drugog. Dijalektičko ili totalizirajuće biće — čovjek — spoznaje sebe jedino *dijalektičkim razumom*, tj. razumom koji čovjeka shvaća kao totalizirajuću strukturu. Marksizam je dijalektički razum klasnog čovjeka. Dijalektički materijalizam postoji dakle samo kao historijski materijalizam ili kao »materijalizam iznutra«. Ta koncepcija ima svoj korijen u Hegelu iz »Fenomenologije duha«, ali nju fundira tek Marks (iako je i on — kao što to niz istraživača zapaža — katkada dvosmislen). U suvremenom marksizmu ta je koncepcija najoštrije istaknuta u Lukácsa iz etape »Historije i klasne svijesti«, a i u Sartreovim djelima, počev od prvih naznaka u raspravi »Materijalizam i revolucija« (1946) preko »Kritike dijalektičkog uma« (1960) do najnovije studije o Flaubertu (ulomci iz 1966).

Za nas je ovdje od bitne važnosti spoznaja da takav koncept marksizma neminovno vodi dvojnosti istraživanja:

— s jedne strane imamo pozitivistički ili analitički razum, koji se iscrpljuje u postavljanju hipoteza i heurističkih modela jer mu je implicitan nepremostiv dualitet između svijesti i predmeta;

— s druge strane imamo dijalektički razum, koji želi dijalektiku (čovjeka) shvatiti totalno, tj. spoznati istinu ili barem »totalizirajuće istine«.

Dijalektički razum ograničen je na »sektor« dijalektičkog kretanja, analitički razum pruža se na cjelokupnu stvarnost. Primijenjen na prirodne nauke, analitički razum uspostavlja znanstvene zakone, tj. eksperimentalne hipoteze verificirane činjenicama, iskustvom; pošavši od tih »prirodnih zakona«, on postiže dalje sinteze *jedino* u daljem »čišćenju« smislenih izreka, u kritičkoj analizi vlastitih fundamentalnih kategorija, tj. u teoriji nauke ili epistemologiji: znanosti su »ukinute« u svojim teorijama (ili u jedinstvenoj teoriji), a ne u nekom sveobuhvatnom ontološkom modelu, bio on Hegelov ili Engelsov. Primijenjen na antropološke znanosti, analitički se razum može također kretati na način prirodnoznanstvene racionalne konstrukcije (tada dolazi do pokušaja da se ostvari jedinstvo nauke — o kojem govore i Podhorski-Richtmann), ali on može biti i nadmašen u dijalektičkom razumu, koji rezultatima analitičkog razuma *jedino* i može dati pravu smislenost. U diskusiji na jugoslavenskoj književnoj ljevici ni jedan autor nije koncipirao takav tip marksizma i takav odnos između znanosti i filozofije. A ipak, to je bio jedini način da se iziđe iz onih kontradikcija u koje su upadali i Prica, koncipirajući dijalektički materijalizam kao apriorni idealistički sistem, i Podhorski-Richtmann, želeći spojiti neopozitivističku epistemologiju s dijalektičkim materijalizmom.

c) Tako smo došli do trećeg pokušaja, koji je dosta čest i ima razne varijante, a sastoji se u kompromisnom stavu pomirenja marksizma kao transcendentalnog dijalektičkog materijalizma i marksizma kao dijalektike historijskog bitka i misli tog bitka. Autori međutim obično nisu sposobni da detaljno pokažu na koji se način može spasiti dijalektički materijalizam, pa se ističe da koncepcija marksizma kao dijalektike historijskog bitka ide predaleko, da dijalektički materijalizam ipak ima univerzalno pružanje, da postoje ograničene dijalektike u prirodi, itd.

Podhorski i Richtmann nalaze se u toj grupi. Njima je strana podjela spoznaje na analitičku i dijalektičku, oni ne shvaćaju historiju kao totalizaciju: marksizam za njih dakle nije filozofija otuđena čovjeka. Ali oni odbacuju i dijalektički materijalizam kao apriorni sistem zakona. Oni prema tome ne koncipiraju marksizam ni na način prvog ni na način drugog stava. Međutim, odbacujući dijalektički

materijalizam kao idealizam i metafiziku, oni ne daju prirodnoj znanosti i njenoj teoriji (tj. analitičkom razumu) *potpunu autonomiju*, već vjeruju da se može fundirati specifična dijalektikomaterijalistička epistemologija prirodnih nauka i nauke uopće. Oni negiraju teoriju odraza smatrajući je fundamentom idealističkog dijalektičkog materijalizma, ali ne pokazuju u čemu bi se »marksistička naučna filozofija« razlikovala od »građanske naučne filozofije«. Njihova razmišljanja polaze od ukidanja filozofije kao nauke *nad* naukama i svođenja filozofije na »formalno ispitivanje naučnih pojmova i njihovih kombinacija«; time filozofija nadmašuje svoju metafizičnost i dobiva dignitet znanosti. Postaje *grana* znanosti: prirodna je nauka »za logičkokritičku analizu svojih osnovnih pojmova izbacila jednu svoju posebnu granu« nazvanu (kako sami Richtmann i Podhorski kažu) »dosta nezgodno« — »naučnom filozofijom«. Naučna je filozofija dio nauke, a bavi se općim teoretskim pitanjima konkretne nauke (ili nauke uopće) te je Richtmann kasnije i zove »teorijom nauke«, »naukom o naukama«, epistemologijom. Ali kako je ta »naučna filozofija« rođena unutar nastojanja građanskih fizičara i znanstvenika, ona je »građanska nauka« i kao takva »ograničena« te ne zadovoljava marksističke zahtjeve. Javlja se — kažu Podhorski i Richtmann — potreba da se konstituiraju »marksistička naučna filozofija«, koja će nove rezultate prirodnih (i društvenih) znanosti — pa prema tome i rezultate naučne filozofije — uvrstiti u »sistem materijalističke nauke«. Nova dostignuća prirodnih nauka i nove spoznaje naučne filozofije moraju ući u »dijalektički materijalizam kao njegov ograničen dio«.

Ove teze sačinjavaju bit eksplikacije Podhorskog i Richtmanna i nije teško uočiti da nerješive teškoće proizlaze upravo iz *njihova nastojanja* da održe jedinstvo ljudske spoznaje i iz *njihova uviđanja* da se ljudska spoznaja ipak dijeli na »lijevu« i »desnu«, »marksističku« i »građansku«. Oni ističu autonomiju teoretske djelatnosti prirodnih nauka, a zatim tu autonomiju poništavaju uvođeći u nju postulate dijalektičkog materijalizma. Oni kažu: »teorija nauke« (ili »naučna filozofija«) konstituiraju se iz rezultata znanstvenih istraživanja i iz logičkokritičke analize fundamentalnih pojmova. Ona se prema tome iscrpljuje u sebi, slijedi svoje metode i eksperimentacije, sve što postiže samo je heuristička shema koja omogućuje dalja istraživanja. Teorije nauke mogu voditi jednoj jedinstvenoj općoj teoriji u kojoj se iskazuje jedinstvo nauke.

Iz tog bi stava logično moralo proizaći odbacivanje neke *posebne* »teorije nauke«, koja bi bila dijalektikomaterijalistička, za razliku od jedne druge, koja je »metafizička« ili »građanska«. *Tu* je nedosljednost Podhorskog i Richtmanna. Naime, ako je teoretsko znanstveno mišljenje jedinstveno mišljenje, onda se ono ne može dijeliti na »marksističko« i »nemarksističko«, već samo na »ispravno« i »neispravno«, ili još bolje: »efikasno« i »neefikasno« (ili kako kaže Richtmann: »potpuno« ili »manjkavo«). Ako pak »ispravnom« teoretskom znanstvenom mišljenju dodamo epitet »marksističko«, onda stvaramo konfuziju, jer »ispravno« teoretsko znanstveno mišljenje ne crpi svoju ispravnost iz neke doktrine, nego iz neprekidnog korigiranja sebe sama, iz svog vlastitog autonomnog kretanja. Logičan je dakle Frank (i ostali) kad odbacuje dijalektički materijalizam kao nepotreban za teoretsku i analitičku djelatnost na području prirodnih nauka, nelogični su Podhorski i Richtmann kad pod svaku cijenu žele sačuvati neku specifičnu marksističku teoriju nauke kao »istinsku« teoriju nauke. U njihovoj nelogičnosti ima dubine. Oni uviđaju da »građanska naučna filozofija« nije od naročite koristi na području društvenih ili humanističkih nauka (ili »duhovnih nauka«) i da na tom »sektoru« tek marksizam vodi pravim sintezama. Ali umjesto da učine odlučan korak prema dualitetu ljudske spoznaje, oni stavljaju znak jednakosti između analitičkog i dijalektičkog razuma te time nepovratno gube šansu da izbace dijalektički materijalizam iz prirodnoznanstvene epistemologije (ili da ga tu eventualno zadrže kao jednu od mogućih hipotetičkih heurističkih shema) i da ga ukorijene na onom sektoru materijalnosti gdje dijalektički materijalizam može biti koncipiran kao totalizacija i svijest o totalizaciji. To je razlog njihova ambigviteta: oni stalno i *uporno ponavljaju* da marksistička naučna filozofija mora asimilirati rezultate nauke i rezultate građanske naučne filozofije, ali *uopće ne obrazlažu* na koji to način i kojim to sredstvima marksistička naučna filozofija čini. Oni sami uviđaju taj ambigvitet pa priznaju da nisu pokazali u kojoj se mjeri rezultati građanske naučne filozofije mogu uklopiti u marksističku naučnu filozofiju. Oni taj svoj nedostatak opravdavaju pozivom da se u tom pravcu učini napor, da se taj problem prostudira. Oni ne uviđaju da je kontradikcija u koju su upali anti-nomična.

Sve njihove kontradikcije može riješiti tek koncept dvostrukosti ljudske spoznaje koji proizlazi iz dvije bitno

različite predmetnosti: jednoj je »zakon« eksteriornost, drugoj je »zakon« totalizacija, prvoj je adekvatan analitički razum, a drugoj dijalektički. Analitički razum karakterizira hipotetičnost i racionalna interpretativnost, formalni disponibilitet razuma. Njegova je *apsolutna* domena prirodno-znanstveno istraživanje, njegova je *relativna* domena ljudska historija. Analitički se razum naime može »širiti« i na historiju, pretvarajući time historiju u sheme, odnosno odgovarajući onim momentima historije u kojima se historija pretvara u ukrućeni totalitet ili u »praktično-interno«, kako bi rekao Sartre. Dijalektički razum fundira sebe u apodiktičkoj evidentnosti: on sebe spoznaje iznutra; totalizacija koja je u toku sebe shvaća i određuje jer je sama sebi dala svoj zakon — svoj cilj. Dijalektičko ili totalizirajuće biće (bitak za sebe: čovjek) ne može a da nema svijest o sebi kao o totalizirajućem biću (kao o slobodi): dijalektički je razum neposredna svijest o totalizaciji: totalizacija. Zato je dijalektički razum totalna ili filozofska spoznaja. Njegova je *apsolutna* domena čovjek. Marksizam je filozofija alijeniranog, klasnog čovjeka. Šireći se na prirodu, dijalektički razum gubi svoju *apsolutnu* opravdanost jer totalizaciju analoški primjenjuje na predmet čiji je zakon eksteriornost, a ne sloboda (praksa). U tom slučaju dijalektički razum može služiti samo kao hipotetička konstrukcija ili jedna od heurističkih metoda, koja se mora verificirati unutar principa analitičkog znanstvenog istraživanja. Kao da je Richtmann u svom drugom članku u »Pečatu« (»Savremena naučna misao nije idealistička«) naslutio mogućnost postojanja dvije kvalitetno različite spoznaje i time nazreo izlaz iz kontradikcija u koje se zapleo: teze o četiri koncepcije filozofije. Ali on nije imao ni dovoljno znanja o marksizmu, a ni dovoljno hrabrosti da tu svoju slutnju konzekventno provede. Ostao je i dalje na poziciji odbacivanja dijalektičkog materijalizma kao univerzalnog apriornog sistema, ali je primijenio zakone dijalektike i na epistemologiju i na društveni razvoj. Time je ograničio epistemologiju, tj. ostao u onoj početnoj sintezi transcendentnog dijalektičkog materijalizma i epistemologije, sintezi koja se zove »marksistička« epistemologija.

Ova nam je analiza pokazala da oba protivnička stava (i Pricin i Podhorski-Richtmannov) nisu imala izgleda da riješe odnos filozofije i znanosti. Oni se ipak bitno razlikuju. Pricu sama njegova doktrina tjera na dogmatizam i na upotrebljavanje *TAKVIH METODA RASPRAVLJANJA*

u kojima će protivnik biti idejno i politički diskvalificiran. Od prvog su časa Podhorski i Richtmann stavljeni u poziciju da se brane i da dokazuju svoju pravovjernost. Vidjeli smo da oni pokušavaju sjediniti epistemologiju s dijalektičkim materijalizmom i da u tome ne uspijevaju jer ne mogu uspjeti. Prica pokazuje njihove nedostatke, ali s pozicija jedne specifične metafizike koja ima imprimatur revolucionarne partije. Dok oni misle i nešto pokušavaju, dotle Prica varira svojih pet-šest formula etiketirajući iz članka u članak sve obilnije i grublje. Taj čovjek, poznat kao srdačan, pristupačan, blag i dobar drug, odjednom se deformira u mehanizmu sistema kojeg bespogovorno prihvaća. Svako ukazivanje na njegovu pogrešnu polaznu točku — na idealizam teorije odraza — odbačeno je citatima klasika i zasoljeno prijetnjama.

Podhorski i Richtmann pokušavali su zadržati raspravu u okvirima samog predmeta, Prica je prvi počeo kvalificiranjem koje je moralo uzbuditi svakog mislioca. Bolnije su od tih »karakterizacija« bile ipak Pricine »analize«: u njima je zapravo *srž metode* koja će kulminirati u borbi protiv »Pečata« i u poslijeratnim socijalističkorealističkim kritikama. Tu bismo metodu mogli nazvati *metodom apsolutnog ključa*: za svaki problem postoji unaprijed skovano rješenje. U prisustvu smo sveznažućeg uma, koji ne osjeća potrebu da živi u stalnoj upitanosti, već se realizira kao **DIJELJENJE LEKCIJA**. Prica se prema Podhorskom i Richtmannu ponaša kao svemogućí učitelj u čijoj je glavi sve znanje sistematizirano u pučkoškolski »jedanputjedan«. Ova karikatura nije nimalo pretjerana, jer se ta metoda doista ostvaruje na učiteljski način: pokroviteljski blaga u prvom uvjeravanju (s ponekim naznakama moguće srđžbe) — tvrdi i neumoljiva ako »savjet« nije poslušan. Toj je metodi inherentno odsustvo razmišljanja i samoupitanosti. *Ona se iscrpljuje u simplificiranoj komparaciji*: vlastiti se model komparira s nekom datošću, i što god nije u skladu s modelom, biva odbačeno. Ni jedna činjenica — na primjer ona o kojoj stalno govore Podhorski i Richtmann: da »naučna filozofija« postoji kao činjenica — neće dovesti model u pitanje: on je apsolutan. Prica barata pomalo nespretno s tim apsolutnim modelom-ključem, ali on zna da je učenik Velikog učitelja. Boreći se za taj model, on se bori za partijnost u filozofiji. To je ono što toj metodi oduzima njenu komičnost a daje moralno-političku težinu. Svako odstupanje od stavova-modela implicira udaljavanje od revolucionarnog pokreta. Pod-

horski i Richtmann svjesni su te činjenice i ne udaraju toliko protiv Price (koga smatraju nedoučenim i nespособnim za bilo kakvu polemiku o problemima suvremene prirodne znanosti i epistemologije), već protiv duha dogme i fraze koji može biti koban za napredni pokret: kritičko mišljenje ni pod koju cijenu ne bi smjelo biti zamijenjeno novim vjerovanjem jer je vjerovanje negacija kulture i znanosti. Ljudi tipa Ognjena Price, koji »čiste« napredni pokret od pozitivističkog kukolja, mogu »očistiti« napredni pokret od intelektualaca. Tu poruku oni šalju revolucionarnoj partiji nadajući se da će njihov glas biti saslušan.

»Ako oni koji takvo »čišćenje« provode imaju dovoljno autoriteta, oni mogu zaista uspjeti da temeljito očiste napredni pokret od saradnje svih onih intelektualaca koji slijepo ne prihvaćaju sva mišljenja tih papa i dalaj-lama. Ali pojmovi se time neće nimalo očistiti, jer pojmovi se čiste samo argumentovanom kritikom, a ne bjesomučnim napadanjima i razbacivanjem fraza. A stalno čišćenje pojmova treba da nam bude životna potreba kao čisti zrak.« (B. Pećinac i Z. Ravnikar: »Nauka ili dogmatika« — »Znanost i život«, 1938, br. 1, str. 75)

Još će mnogo vremena proći dok jugoslavenski revolucionarni pokret postane osjetljiv na ovakve riječi. U doba kad su ih Podhorski i Richtmann napisali one su imale suprotan efekt: bile su znak napada na prijeko potrebno jedinstvo. Iz aspekta Staljinova dijalektičkog materijalizma oni su doista rušili filozofsku, tj. idejnu osnovu pokreta. A s takvom se »rabotom« nije imalo što razgovarati, nju je trebalo likvidirati. Neće proći ni godina dana a »proročanstvo« Podhorskog i Richtmanna će se obistinuti: s »Pečatom« će od naprednog pokreta otpasti nova grupa jugoslavenskih intelektualaca, koja se nije mogla pomiriti s koncepcijom partijnosti filozofije, nauke i umjetnosti. Podhorski i Richtmann bili su uvod u veliku dramu našeg revolucionarnog pokreta. Činilo se da mu je ta drama samo škodila. Nama se međutim čini da mu je godine 1948. ta drama umnogome pomogla da izmijeni svoj karakter i krene u traganje za svojom humanističkom biti. Ona je novoj generaciji jugoslavenskih intelektualaca (ili barem jednom njenu dijelu) pomogla u rušenju motiva koji su je sapinjali. Ta je drama zračila iz naslaga prošlosti i onda kad se mislilo da je zaboravljena. U jugoslavenskoj intelektualnoj historiji ona stoji kao jedan od najsvjetlijih trenutaka borbe za osnovni princip čovjeka: pravo na sumnju i herezu. Pravo čovjeka da bude Zlo.

II. FAZA MORALNOPOLITIČKOG PRITISKA: 1939—1941.

Ulazimo u kulminacijsku fazu sukoba na književnoj ljevici. Po intenzitetu i po posljedicama ta je faza najpotesnija. Ona je maksimalno angažirala sve sudionike sukoba. U središtu i dalje nalazimo Miroslava Krležu, ali je pogrešno svoditi sve otpore na »Dijalektički antibarbarus«, kao što je pogrešno vezati novu idejnu i književnu ljevicu isključivo za »Književne sveske«. »Antibarbarus« i »Sveske« samo su ključni momenti procesa u kojem obje strane beskompromisno slijede svoje ciljeve. »Pečata« i »Umetnost i kritika« međusobno se isključuju. Na ljevici više nije moglo biti koegzistencije: jedna je doktrina sebe smatrala objektivnom istinom, inkarnacijom Misli, druga ju je kvalificirala kao primitivan pragmatički dogmatizam pledirajući za slobodu artističkog i naučnog istraživanja, postavljajući kao osnovni kriterij traganje za istinom. Duboki se idejni sukob međutim realizira kompleksno i postepeno. Pojava »Pečata« stavila je novu književnu ljevicu pred »vrijednosni ispit«. Sukob se nije mogao izbjeći jer nije bilo nikakvih šansi da se kontroverzni stavovi ublaže; ali novoj je ljevici bilo stalo do Krleže. Tu je ishodište raznih taktika koje će novi realisti upotrijebiti. Taj mnogostruki proces — teoretski jasno postavljen već u samom početku — nije pravolinijski. On je pun zastanaka, okuka, ultimatum, povlačenja, iznenadnih prepada. Tek će temeljita historija sukoba na književnoj ljevici detaljno istražiti svaku pojedinu akciju i protuakciju, njihov splet i njihovu korelaciju. Takvu historiju zasada nije moguće napisati jer bi tome morala prethoditi široka anketa, koja bi ispitala ono što nikada ni u kakvim dokumentima nije zabilježeno. Moguće je međutim na osnovi dosada poznatih spisa, rasprava i dokumenata *rekonstruirati* proces u njegovu bitnom kretanju te unutar te rekonstrukcije pokazati kako je rastao moralnopolitički pritisak koji će kulminirati u »Književnim sveskama« i u akcijama što ih prate. Taj se moralnopolitički pritisak izvršio u tri etape:

- a) od »Svrhe Pečata i o njojzi besjede« do »Izjave Miroslava Krleže« (veljača-lipanj 1939);
- b) od »Recepta, propisa i dogmi« do »Nesavremenih razmatranja« (listopad 1939 — travanj 1940);
- c) od »Za čistoću i boljševizaciju partije« do strijeljanja Price i drugova (svibanj 1940 — 9. srpnja 1941).

a) Od »Svrhe Pečata i o njojzi besjede« do »Izjave Miroslava Krleže« (veljača-lipanj 1939)

U veljači 1939. pojavljuju se u Zagrebu dva lijeva časopisa: »Pečat« i »Izraz«. Prvi je uređivao urednički odbor od šest članova (Slavko Batušić, Drago Galić, Krsto Hegedušić, Miroslav Krleža, Mijo Mirković, Marko Ristić) s glavnim urednikom inž. arh. Dragom Iblerom; drugom na čelu stoji urednički odbor od tri člana (J. Pavičić, V. Svečnjak, A. Škatarić). Ništa nije indiciralo da bi jednoga dana ta dva časopisa mogla biti u sukobu. U prvom broju »Izraza« nalazimo članak Vase Bogdanova »Početci nesporazuma između Hrvata i Srba«, novelu Hasana Kikića, crteže Krste Hegedušića, Ernesta Tomaševića — činilo se da isti ljudi surađuju i u jednom i u drugom časopisu. Drugi broj »Izraza« reklamira »Pečat«, donosi sadržaj veljačkog dvobroja. Vilim Svečnjak piše »Marginaliju uz Krležin roman Banket u Blitvi«, u kojoj prikazuje Krležu kao našu najjaču književnu snagu, a »Banket u Blitvi« kao jedno od najsavršenijih i najzrelijih Krležinih djela. Nasuprot raznim šuškanjima o slabljenju Krležina talenta i nasuprot predavanjima Jovana Popovića u Kolarčevu univerzitetu o malograđanskim literarnim zastranjanjima s aluzijama na Krležu, Svečnjak je pisao da je Krleža »praktički pokazao kakova u stvari treba da bude i kakova jest socijalna književnost« (str. 121). Ali u *svibnju 1939.* (prvi put susrećemo se s tim presudnim datumom sukoba na književnoj ljevici) »Izraz« prestaje voditi stara redakcija, Svečnjak i Škatarić napuštaju časopis, koji formalno uređuje Josip Pavičić. »Izraz« postaje glasilo pod neposrednim utjecajem KPJ. Gotovo da je sporedno da li je Svečnjak izbačen iz redakcije jer se usudio napisati da Krležina beletristika može biti putokazom (kako je tvrdio Krleža u »Antibarbarusu«) ili »iz posve drugih razloga« (kako je u odgovoru Krleži tvrdila redakcija »Izraza«) — jedno je naime izvan sumnje: po Svečnjakovu izlasku iz redakcije časopis se ponašao kao da u Zagrebu ne živi i ne radi Miroslav Krleža i kao da u veljači nije napisao vehementan programatski članak o socijalnoj literaturi kao o lijevoj frazi. Taj je stav »opreznog« iščekivanja, a zapravo prešutnog bojkota Krleže i »Pečata« prekinut u listopadu Pricinim člankom »Recepti, propisi i dogme«. Tako se »Izraz« pretvorio od jedinog simpatizera »Pečata« u časopis koji stoji u istoj fronti s časopisima »Mlada

kultura« i »Umetnost i kritika«. Poslije svibnja 1939. »Pečat« je posve sam.

Veljački dvobroj »Pečata« donio je tri »sporna« priloga: esej Marka Ristića »San i istina Don Kihota«, prvi dio Richtmannove rasprave »Prevrat u naučnoj slici o svijetu« i Krležin »uvodnik«, objavljen na kraju časopisa: »Svrha Pečata i o njojzi besjeda«. Krleža je svrhu »Pečata« vidio u njegovoj antidiluvijalnoj liniji: istinska lijeva književnost dobiva svoj smisao u angažmanu za dosljednu dijalektičku estetiku, a u borbi protiv svih onih — slijevajalne spilje. Istinska lijeva književnost zato nastupa na dvije fronte: protiv lijevog kiča i nazovilijevih frazera, tj. protiv nazovilijeve literature, koja književnosti samo šteti, a lijevu sramoti; protiv katoličke i nacionalističke desne literature, koja smatra da izvan njene prodike i korizme ništa ne postoji. Krleža je udario ne birajući riječi i ne štedeći protivnike. Jednakom žestinom negirani su propisi i teorije i Ljubomira Marakovića i Jovana Popovića. Veći dio članaka posvećen je ipak lijevoj književnosti, a posebno se Krleža oborio na Tiljka, Galogažu, Jovana Popovića i »Našu stvarnost«. Tiljkov odlazak u »Paviljon« proglašavaju sada nekadašnji njegovi drugovi i prijatelji nevažnom sitnicom, ali ta »gospoda muhe« ne vide da naš književni život i nije drugo do zvrndanje takvih sitnica-muha te i »Pečat« zato ne može bez »mlatimuhe«. Jovan Popović piše loše pjesmice, koje hvale lijevi časopisi držeći ih programatskim književnim uzorom. Taj isti čovjek »sebi samozvano prisvaja ulogu nogometnog suca na našim takozvanolijevim književnim utakmicama« (str. 121—122) Na »lijevoj fronti« još se nitko nije našao da Galogaži sugerira da prestane s objavljivanjem svojih izazovnih drskosti: on denunciira sve one koji nisu pali u zatvor za svoju literaturu poput njega. A »Naša stvarnost« stvara od Nušića lik ljevičarske ideologije! Te negativne pojave ne bi bile važne da ih ne iskorišćuje desna ideologija kako bi pokazala da je naša lijeva knjiga laž i prijevara. »Pečat« će se stoga dosljedno boriti i protiv jednih i protiv drugih:

»Raznovrsne šeprtlje i kenjkala i kvarizanatlije i mrčiknjige, ljudi koje bi mogli da nazovemo kvarišima, jer u našem sveopćem kvarišiku pišu kariške najobičnijih kerefeka, takva sumnjiva lica šepire se danas po lijevom i po desnom smilju i kovilju

našega papirišta, a za sve to smeće naš časopis bit će vjetar. Tko nema padobrana, neka ne leti s nama!« (str. 125)

Nikada dotada Krleža nije ovako govorio o protagonistima lijeve književnosti. Sve što je bilo napisano u »Podravskim motivima« i kasnije u časopisu »Danas« ticalo se pretežno teza socijalne literature; sada je Krleža izravno napao pokretače i nosioce tih teza. Od »Svrhe Pečata« preko »Izjave« do »Antibarbarusa« linija je ista: dosta je bilo glađenja i pažljivih upozorenja, ti su megalomani opasni po ljudsku misao i književni rad uopće, njih treba direktno optužiti i smatrati odgovornim za stanje do kojeg je došlo.

Krleža je — vidimo — odmah udario beskompromisno, silovito i konkretno. Ristić je u svojim početnim člancima u »Pečatu« ostao na nivou općenitih razmišljanja. Isto tako Richtmann, koji u raspravi »Prevrat u naučnoj slici o svijetu« proširuje i parafrazira članak »Utjecaj prirodnih znanosti na filozofiju«, objavljen u »Znanosti i životu«. Pa ipak, novi će realizam samo usput okrnuti Krležu a sav svoj napad koncentrirati na Ristića i Richtmanna. To je sastavni dio izabrane taktike, koju ćemo detaljno analizirati. Richtmannovu raspravu nećemo posebno ispitivati jer je Richtmann u njoj razradio one teze koje je zastupao zajedno s Podhorskim, a koje smo temeljito razmotrili u prethodnom poglavlju. Nije ista stvar s Ristićevim esejima. Ristić doduše ponavlja brojne misli i tvrdnje iz svojih prijašnjih radova, ali pretežno je zaokupljen novim pitanjima, koja su mu se nametnula te zime i proljeća 1939. Nadalje, kao i uvijek, Ristić želi biti lucidan i imati punu svijest o svom razvoju. »San i istina Don Kihota« komplementaran je esej »Muzika i smisao«, objavljenom u trećem broju »Pečata«. I jedan i drugi esej predstavljaju pokušaj sagledavanja vlastita puta u cilju što preciznijeg određivanja pozicije do koje ga je dovela poetska avantura. U esej »Muzika i smisao« Ristić želi prije svega ispitati svoje vraćanje humanizmu. On svoj razvoj promatra na način hegelovske trijade vraćanja sebi: od polazne afirmacije ili afirmacije po sebi Ristić se preko poezije vraća na polaznu poziciju, koja jest i nije ista jer je sada afirmacija ispunjena svojom negacijom, svojim bogatstvom, afirmacija po sebi i za sebe. Od humanizma tipa Romaina Rollanda Ristić se razvijao u smjeru negacije, tj. u smjeru nihilizma:

Ali, u to vreme, ja sam se polako počinjao udaljavati od onoga što nam je, u doba našega druženja, bilo zajedničko, i što se donekle može obuhvatiti pojmom tadanjeg Rolland-ovog humanitarizma. Od France-a do Gourmont-a, od Gourmont-a do Mallarmé-a, do Rimbaud-a, do Apollinaire-a, udaljavao sam se stazom koja bi se u isti mah mogla označiti kao staza izvesnog nihilističkog skepticizma i kao staza onog modernog poetizma, koji se danas obično kvalifikuje kao »dekadentan«, ali za koji se pokazalo da ne mora neminovno da vodi estetizmu, da može da vodi i poeziji«. (»Muzika i smisao« — »Pečat«, br. 3, str. 133)

Poezija ga je u prvom momentu dovela do totalnog besmisla jer se san i stvarnost, ljudskost i neljudskost, čine definitivno odijeljenim i nespojivim. Ali upravo ga poezija vodi do spoznaje da besmisao nije fatalan jer san može biti ostvaren: revolucionarna akcija je smisao u kojem je besmisao nadvladan, vraćanje humanizmu znači nadvladavanje nihilizma u revolucionarnom činu:

»Gubio sam se u nihilističkoj bezbrižnosti nemarnog subjektivizma, po sebi bezizlaznog, ali koji za mene nije ostao bez izlaza. Ta ista poezija, kada sam se preko nje, kroz nju i njom vezao za život, izvela me je, snagom svoje sopstvene logike, iz solipsističkog vrtloga, povela me je sa bespuća, i pokazala mi je u čemu je besmisao i u čemu može da bude smisao ljudskog života, društvenog života. To je ono što sam nazvao moralnim i socijalnim smislom poezije. Promenio sam se? U suštini, nisam se menjao, nisam imao da se promenim. To vidim iz ovih pisama. Vratio sam se, i u isti mah nisam se vratio na mesto odakle sam pošao. Na to isto mesto koje više nije isto. I čitav taj put nalazi svoj smisao u tome produbljanju, u tome prevazilaženju, kroz poricanje, one polazne afirmacije. Afirmacije ljudskog bratstva, nastale usred pakla mržnjom zapaljene Evrope i tome paklu uprkos (...)« (»Muzika i smisao« — »Pečat«, br. 3, str. 138)

Slijedi li pjesnik logiku poezije, on će biti vraćen humanizmu koji ga je bio doveo poeziji. Humanizam kojem se pjesnik vraća nije više apstraktan humanizam, već humanizam borbe, revolucionarni humanizam. Pjesnik postaje borac. On s puškom u ruci treba da potvrdi svoju vjernost poeziji. To je ono što danas znaju španjolski

pjesnici, a s njima i svi pjesnici svijeta: oni uviđaju da se protiv čelika i plamena treba boriti čelikom i plamenom, jer dok postoji mogućnost uništenja duha i ljepote, pjesnik ne može ostati u svojoj izolaciji. Sudbina naroda je sudbina pjesnika. To je dominantna misao eseja »San i istina Don Kihota«, eseja, o kojem će biti napisana — kako reče Krleža — »čitava, agitski-neskromnom glupošću obilato dokumentirana literatura« (»Antibarbarus«, str. 83). Španjolski je narod poput pjesnika »lud od ideala«, njihov je zajednički princip: ne moći prihvatiti da stvarnost ne odgovara idealu. Zato je njihov najvjerniji simbol don Kihot. Na tom je mjestu Ristić stavio onu bilješku koja je izazvala bijes Radovana Zogovića (i tako omogućila Krleži da u »Antibarbarusu« pokaže na konkretnom i vrlo zahvalnom primjeru to siromaštvo »partijnog« duha koje je sebe smatralo samo inkarnacijom istine). Ristić je pisao:

»Nazvati Don Kihota »krvožednom ludom« i »plaćenim ubicom«, i staviti ga u Francov bombarder, kao što je to nedavno dobronamerno ali nespretno učinio jedan crnogorski socialni pesnik, znak je potpunog nerazumevanja Cervantesovog dela, i posledica jednog (kobnog i rasprostranjenog) shematičnog shvatanja (što znači neshvatanja) kulturno-istoriskih vrednosti i simbola«. (»San i istina Don Kihota« — »Pečat«, 1—2, str. 38)

Pošto je don Kihota učinio simbolom španjolskog naroda i pjesnika, Ristić je odmah istakao razliku između don Kihota i španjolskog naroda. Iz postavke identiteta prešao je u postavku razlike. Dok don Kihot ostaje u svijetu svojih subjektivnih halucinacija (a pjesnik u tome »prepoznaje simboličnu sliku svog bespomoćnog sanjarstva«) i iz njega izlazi samo na vrata »razuma«, tj. na »vrata smrti« — dotle španjolski narod nalazi spas u svijesti koja je čin kojim se »stvarnost preobražava, da ne bude više neprimljiva i lažljiva, da bude na visini ludila i ideala« (str. 39). Ristić je na taj način faktički ukinuo identitet koji je bio postavio: španjolski narod time prestaje biti don Kihot, a postaje sanjar koji je svjestan sebe, svojih mogućnosti, svog položaja i svoje spasonosne akcije: svog oslobođenja. To više nije don Kihot u onom smislu u kojem ga je *sam Ristić* u početnoj postavci definirao (sanjar djelotvoran unutar svojih himera) i identificirao sa španjolskim narodom (»olićenje

španjolskog naroda«). Ristić nije u dovoljnoj mjeri istakao negaciju momenta identiteta u dijalektici kojom je želio pokazati da španjolski narod *jest i nije* don Kihot: on jest don Kihot jer poput don Kihota sanja svoj viteški ludi san, jer se poput don Kihota predaje svojim buntovnim himerama, svom »noćnom« delirijumu, svojoj plemenitoj i neugasivoj žeđi za čovjekom; on nije don Kihot jer razbija bespomoćnost subjektivizma svjesnom i stvarnom djelotvornošću: akcijom u kojoj ludilo POSTAJE stvarnost. Moment identiteta — jako naglašen u »Snu i istini Don Kihota« — poslužio je Ristićevim kritičarima za najteže optužbe. Ali to još uvijek nije bila ona najdublja hereza ovoga eseja. Oprostite bi se Ristiću njegove literarnohistorijske komparacije i eventualne nejasnoće da Ristić u tom eseju doista nije doveo u pitanje i zatim negirao (implicitno i eksplicitno) način revolucionarnog i poetskog angažiranja novog realizma, a to je značilo: komunističkog pokreta kojem je sam pripadao. Poslije »Moralnog i socijalnog smisla poezije« nije više moguće postaviti pitanje mora li pjesnik biti direktno angažiran u revolucionarnoj akciji. Nakon spoznaje da poezija mora svršiti u revolucionarnom činu jedino je relevantno pitanje: *kako* pjesnik treba da se angažira a da ne izda svoj poziv sanjara? Još konkretnije: može li se pjesnik otuđiti od moralnog principa nepokornosti, bunta i sumnje koji ga je doveo do revolucije? I dalje: može li se pjesnik odreći svog prava da pita o samim principima revolucionarne akcije, dakle da pita da li je *ovaj* revolucionarni izbor *pravi* izbor? Ne! — kaže Ristić. I time se radikalno suprotstavlja principu partijnosti umjetnosti. Sve što iza toga slijedi samo je posljedica ovog fundamentalnog razilaženja.

Ristić ne istražuje da li revolucionarna akcija i poetska kreacija smjeraju u istom pravcu. Za njega je to aksiom koji smo nazvali apsolutnom sintezom umjetnosti i revolucije. Zato ga ništa i ne može uputiti prema konkretnom ispitivanju kompleksnog i kontradiktornog odnosa poezije i revolucije. U njegovoj se antropološkoj koncepciji ta dva principa (princip revolucionarne prakse i princip poetske prakse) moraju skladno prožimati, inače bi čovjeku bio oduzet jedinstveni smisao postojanja: umjesto jednog spasa bila bi moguća dva, to znači: nijedan. Ali, nije li poezija takva kreacija u čijoj se strukturi i u čijem se duhu revolucija uvijek otkriva i kao neostvarenje čovjeka? U kojoj mjeri i kako? Kakve to

posljedice ima u praktičnoj revolucionarnoj djelatnosti? Nije li revolucija takva kreacija u kojoj se poezija iskazuje suvišnom, ako ne štetnom? Zašto? Sva ta pitanja Ristić zna, ali ih ne želi temeljito ispitati, već ih »ukida« osnovnom tezom koja poeziju upućuje na revoluciju, a revoluciju na poeziju: jedinstvo revolucije i poezije osmišljava čovjeka i daje mu dignitet opravdanog i smisaonog bića. Naime, kad bi priznao da u nekim revolucionarnim situacijama poezija može korozivno podrivati revolucionarni elan i podgrizati revolucionarnu svijest, morao bi prihvatiti stav da poezija nije apsolutno opravdana, već da je zavisna od revolucionarne situacije. Odnosno stav traženja, nalaženja i gubljenja sinteze poezije i revolucije. Ristić naravno ne tvrdi da je poezija neposredno korisna revolucionarnoj akciji i svijesti; ona se ne poklapa direktno i na površini s revolucionarnim zadacima i ciljevima, ali samim svojim postojanjem uvijek jača i osnažuje svijest i djelo revolucije. Postoji *dubinsko* jedinstvo u kojem se neizbježno sastaju putovi revolucije i poezije, iako poezija otkriva relativnost revolucije, a revolucija relativnost poezije; to je jedinstvo njihova istina i njihov smisao. A time i smisao čovjeka. Ristić zna: pjesnik je tragično biće (»i pomalo stidno, i prilično glupo, i smešno svakako«) koje je njegov san doveo do revolucionarne borbe te ono juriša s puškom u ruci, a istovremeno otkriva svojom fundamentalnom aktivnošću, svojim poetskim buntom sav onaj jaz koji se pruža između konkretne akcije i poetskog sna. Ali on vjeruje da je pjesnik *upravo zbog toga* koristan (i samo koristan) revoluciji. Da! Ristić ima pravo: koristan (i samo koristan) onom tipu revolucije kojem on *želi* pripadati. A taj je tip revolucije jedan mit: revolucija kojoj Ristić faktički pripada, revolucija kojom se svijet u krvi i ognju mijenja *nije* praksa koja se s poezijom (tj. svojom stalnom afirmacijom i *negacijom*) sjedinjuje skladno i apsolutno, već je to praksa koja s poezijom stoji u jedinstvu i *sukobu*. Kontradiktorno jedinstvo koje je daleko od Ristićeve apstraktnog totaliteta, te skladne sinteze umjetnosti i revolucije. Ristić, dakle, uviđa da poezija otkriva relativnost revolucionarne borbe, da je ona PRINCIP SUMNJE u akciji, ali smatra da ona time *samo koristi* revoluciji. Za njega se neposredna revolucionarna djelatnost i životna opravdanost poezije neminovno sastaju u jednoj idealnoj točki: one ostvaruju čovjeka. Dualitet revolucije i poezije uvijek je prevladan u jednom višem

identitetu. Taj je identitet upravo ono što ga približava i definitivno udaljuje od novog realizma. Naime, ni novi realizam ne može podnijeti kontradiktorno jedinstvo poezije i revolucije, već taj *nesvodivi* dualitet poezije i revolucije nastoji nadvladati u identitetu, koji je međutim upravo kontranran Ristićevu, a zove se partijska poezija. Zato će sve Ristićeve teze i biti na suprotnom polu od teza novog realizma. Posebno one tri teze na kojima je Ristić inzistirao u »Snu i istini Don Kihota«, a koje ćemo sada ukratko analizirati. Njegova je osnovna misao u ovome: pjesnik ne može a da ne bude revolucionar, ali kao revolucionar on ne smije zaboraviti na svoju misiju, mora ostati vjeran poeziji; drugim riječima: pjesnik danas mora uzeti oružje u ruke i s oružjem se u ruci boriti za svoj san, ali on ne smije prestati sanjati i na javi živjeti sa svojim himerama. To za Ristića znači:

1. Pjesnik mora ostati vjeran svom moralnom principu: sačuvati nezavisnost svoje poetske meditacije, tj. stvarati iz unutarnje nužde, koja ne pita za političke i druge ciljeve. Iako su najpuniji izraz pobune puka i drame ljudske borbe dali upravo oni pjesnici koji »svoju misiju umetnika nisu žrtvovali, ni podredili svojoj ulozi društvenog čovjeka ili svojoj funkciji socialnog barda« (str. 42) — ipak biti pjesnikom znači biti kihotski osamljenim. Tamo na Zapadu, a ovdje kod nas, na Balkanu, biti pjesnikom doista znači biti »cvrčak koji peva u pissoiru jedne periferijske krčme« (str. 43). Pjesnik slijedi svoj san, svoju iskonsku melankoliju, koja mu na trenutke otkriva besmislenost vlastite egzistencije. Osamljenost pjesnika počinje čuđenjem, koje je prvi stupanj »u onom procesu osećanja otuđenosti, sve gorče, sve neizdržljivije nostalgije, koje se katkada ne može logičnije završiti no onako kao su ga završili Jesenjin, Majakovski i René Crevel: samoubistvom« (str. 47). Pjesnik piše pisanja radi. On se pokorava tom larpurlartističkom principu — »toj skoro obeščašćujućoj formuli« — jer na taj način zaranja u svoju vlastitu noć i u svoj san, da bi time izrazio samu dramu čovjeka. Poetsko stvaralaštvo dohvaća svoj pravi cilj jedino ako ostane vjerno svojoj vlastitoj autonomiji, koja nije ništa drugo do autonomija životnog totaliteta. Poetsko bi stvaralaštvo doživjelo žalosnu sudbinu kad bi trebalo uvijek »tražiti 'dialektički pasoš', nalaziti društvenog opravdanja i razloga (skoro dozvole) da postoji« (str. 44). Pjesnik prema tome mora slušati svoj unutarnji glas, njemu se pokoravati, njegove

akcente izraziti. »Jer ti akcenti dolaze od srca, i samo od srca, a ne po odluci razuma, po receptu, po uputstvu, po propisu« (str. 42).

Sve su ove Ristićeve postavke dijametralno suprotne tezama novog realizma i Ristićevi će se kritičari oboriti na njih s posebnom žestinom. Prica će čak iz navedenog citata napraviti naslov onog njegova presudnog članka: »Recepti, propisi i dogme«.

2. Pjesnik ne smije nikada — pa ni sada »u ovim danima trogloditskog primata političkih okršaja« — svesti čovjeka na njegovo društveno biće: čovjek je nesvodiva jedinka koja se ne iscrpljuje u političkom aktivitetu, već živi i kao kozmičko biće, okruženo svemirom i njegovom tajnom, prožet svojom svemirskom pustolovinom, obuzet svojim boravkom u toj Galaktičkoj Maglici. To se kozmičko ili »metafizičko« pitanje ne može prezrivo odbaciti jer je ono sastavni dio meditacije o smislu i značenju ljudske egzistencije. Još više: to je pitanje »usvrdlano u ljudsko biće« kao glad, kao strast, kao krv, kao seksualni nagon i zato ono ostaje otvorenim i zamršenim problemom koji nijedna gnoseologija ne može iscrpsti. Tom će se problemu — »oštrom i zaista punom kosmičke zebnje« — Ristić vratiti u posebnom eseju, objavljenom u lipanjskom dvobroju »Pečata«: »Galaktička sanjarija«. U tom je sanjarenju o svemiru Ristić izvanredno discipliniran želeći što egzaktnije i u skladu s tadašnjim naučnim saznanjima progovoriti o tom beskraju što čovjeka okružuje, o toj vječnosti koja mu neprestano postavlja nova pitanja (a zapravo samo jedno te isto pitanje: odakle, čemu, zašto), ali koja ga ne oslobađa — to saznanje o vječnosti i vlastitoj neznatnosti — odgovornosti u njegovu sadašnjem trenutku. Suprotno: »U svetlosti kosmičkog zračenja ne rađa se obeshrabrenje, ni pomirenost. U takvoj svetlosti svaki čin dobija oštre, stroge konture, koje ga režu, sude« (»Galaktička sanjarija« — »Pečata«, br. 5—6 str. 296).

Ristić je u svim svojim esejima u »Pečatu« naročito inzistirao na toj »kozmičkoj prirodi« čovjeka i time indirektno opovrgavao smirenu savjest novog realizma, u čijoj viziji čovjek prestaje biti tajna, nesvodivi misterij, i postaje društveno biće koje adekvatna spoznaja iscrpljuje. To je pledoaje za polivalentnog, beskonačnog čovjeka. Pledoaje za nesvršenost, za otvorenost. Staljinistička je metafizika konstruirala međutim čovjeka kao definitivno

i determinirano biće: čovjek se pretvorio u sistem kategorija koje su ga iz postojanja privede u postojanje. Inzistiranjem na »metafizičkom« pitanju, koje je permanentno i neuklonjivo bez obzira na društvene situacije i oblike, Ristić ukida bitak koji je staljinistička dogmatika uspostavila: površnom i transparentnom antropološkom konceptu Ristić suprotstavlja fundamentalno čovjekovo »ja«, koje je bezdan i totalitet. Spoznavajući kozmički beskraj, živeći ga i sagledavajući sebe u toj vječnosti, čovjek dobiva jednu dimenziju koja ga čini neiscrpivim i nesvodivim. Takvo koncipiranje čovjeka moralo je izazvati prigovore teoretičara novog realizma jer je ono potkopavalo temelje teorije odraza uopće i teorije artističkog adekvatnog odslikavanja posebno.

3. Te su dvije teze neosporno značile oštro suprotstavljanje estetiци novog realizma i nova ljevica ni u kom slučaju ne bi mogla prijeći preko njih šutke; one još uvijek nisu pružale dovoljno razloga za onu najtežu optužbu: optužbu za kontrarevolucionarni čin. Prica će Ristića moći optužiti za »logiku kontrarevolucije« tek nakon treće Ristićeve teze. Ona naime glasi: i u discipliniranom revolucionarnom pokretu, tamo gdje se svi pokoravaju neumoljivoj i opravdanoj strogosti i stezi revolucionarne borbe, **PJESNIK NE SMIJE SPUSTITI GLAVU, VEĆ MORA OSTATI VJERAN SVOM ISHODIŠNOM PRINCIPU SUMNJE I SNA.** Ristić doduše nije posve otvoreno napao novi tip revolucionarne partije u kojoj je princip subordinacije i boljševičke monolitnosti postajao dominantnim, ali je govorio: boriti se za slobodu znači istovremeno učiti se biti slobodnim. Nasuprot vjeri Ristić je istakao vjeru i sumnju. On je prozirnomo simbolikom upozoravao da je pjesnik krenuo na put revolucionarne borbe zbog nepokoravanja, sna i sumnje i da se ni sada — u tom približavanju k Čovjeku — ne odriče Čovjeka, već da svoj ideal drži neokaljanim pitajući se uvijek da li je izabrani revolucionarni put onaj *pravi* put: pjesnici se ne mogu pomiriti s nužnošću tegobnog puta k svijetloj visoravni, »njihovo grozničavo nestrpljenje rađa sumnju«. Oni idu pokorno, ali osjećaju da to njihovo pokorno uspinjanje postaje **BESMISLENO**, da se u tome gubi onaj **IDEAL** zbog kojega su pošli na taj put. Oni su se naime na tom putu i našli upravo zato što su (prije no što su pošli) posumnjali u opravdanost sputavanja čovjeka, u »nužnost«. Što da čine kad se *nove* nužnosti (u onoj mjeri u kojoj one sputavaju subjekt) ukazuju paralelne

i slične *starima*? Zar je mjesečarstvo posljednja živa kontrola? Ni na tom putu pjesnici ne smiju zaboraviti zvezdano nebo koje ih je na taj put dovelo: oni ne smiju disciplinirano spustiti glave.

»Treba li ići baš ovom stazom, pitaju se nesigurni mesečari, mora li se baš tuda proći? Oni znaju i ipak ne znaju kuda mora da prođe istorija, i na zmijskom dnu svoje sumnje, sumnjaju da li to iko zna... Oni nisu sigurni da je taj uski i krivudavi put onaj pravi, onaj jedini; kako da od srca idu njim? Idući njim u striktnoj pokornosti, gledajući samo oprezno u njegove zavoje i krivine a ne više pred sebe u visine, pazeći da ne pogreše, da ne preseku put, da ne pođu kraticom ili stranputicom, oni osećaju da to njihovo sporo uspinjanje, po svima propisima, postaje polako besmisleno, da se gubi smisao i razlog, onaj *doziv visinâ*, zbog koga su uopšte i pošli tom stazom koja se zove »malo po malo, zajednički, disciplinovano«. Griža sumnje raste u njima. Ali baš zato što su jednom, pre no što su pošli, iz osnova posumnjali u opravdanost, u neizbežnost povinovanja izvesnim sputavajućim parolama, zato su se i našli na tom putu. Princip sumnje i nepokornosti koji ih je tu doveo ne može da umre, da iščezne po nalogu. Naučili su da se neminovno treba povinovati nužnostima, jer bez toga bi njihova sumnja i njihova pobuna ostale jalove, ali što da čine kada se te nužnosti, ukoliko su sputavanje subjekta, ukazuju i ovde tako nesrećno paralelne i slične onim tamo, sa one strane puta? Zar mesečarstvo postaje tako poslednja živa kontrola, na ovim tesnim liticama neslobodnog osvajanja slobode? Sanjari i mesečari, »fantomi i pustolovi, vitezi lutalice, zvezdoznaci«... na putu ka slobodi, tu gde se svi moraju povinovati, spustiti glave, tu gde su se i oni konačno morali naći, ne mogu da spuste glave, ne smeju da zaborave zvezdano nebo, bezgranične dubine prostora u čijoj nepojmljivo strogoj zakonitosti čovek tako slobodno diše«. (»San i istina Don Kihota« — »Pečat«, br. 1—2, str. 48—49)

Evo, tu su te najspornije i najheretičnije misli Ristićeve eseja. Tragične prije svega zbog toga što se u njima naslućuje Ristićeve sumnja u vlastiti apsolut: u skladnu sintezu poezije i revolucije. Kao da iza tih izvoda čujemo glas koji se pita: postoji li ona idealna točka u kojoj se revolucija i poezija neminovno sastaju? Nije li to samo

jedna iluzija više? Nisu li poezija i revolucija dvije aktivnosti koje se traže, nalaze, gube i protivreče? To je bio Ristićev rub i on nije htio učiniti korak dalje: vratio se poeziji, koja je uvijek (mora da je uvijek) u skladu s revolucijom. Tragične zatim jer je takvo razmišljanje bilo inkompatibilno s revolucionarnim pokretom kojem je Ristić pripadao. Ristićev način mišljenja i sadržaj tog mišljenja nalaze se izvan kategorija u kojima je tadašnji jugoslavenski revolucionarni pokret sebe mislio. Ostaje uostalom otvorenim pitanje kada i u kojim situacijama revolucionarna partija može podnijeti poetsku (duhovnu, sanjarsku) negaciju. Izvan sumnje je međutim da onaj revolucionarni pokret koji je tu negaciju ugušio živi u smrtnoj opasnosti. Jugoslavenski se komunizam danas vratio ili vraća toj stvarajućoj i djelujućoj sumnji, ali u vrijeme kad je Ristić govorio o jedinstvu vjere i sumnje jugoslavenski je komunizam bio gluh za te riječi: njega je logika borbe vodila vjeri, kao što će ga upravo sama logika borbe vratiti sumnji.

OŽUJAK 1939: osim Krležinih, Ristićevih i Richtmannovih rasprava i eseja »Pečat« je u prva tri broja objavio priloge širokog kruga suradnika: Mije Mirkovića, Slavka Batušića, Ljube Babića, Vase Bogdanova, Drage Iblera, Dobriše Cesarića, Hasana Kikića, Oskara Davića, Milana Dedinca, Petra Kružića (Šegedina), Smiljana Hegedušića; likovne priloge Krste Hegedušića, Fedora Vaića, Vanje Radauša, Jerolima Miše, Ernesta Tomaševića, Petra Dobrovića, Ede Kovačevića, Vilima Svečnjaka, Jožeka Vreska. Prije travnja 1939. oko »Pečata« je na ljevici vladala šutnja. Naravno, uzmemo li u obzir samo ono što je napisano. Jer postoje neke indicije koje ukazuju da se oko »Pečata« već prije »travanjske lekcije« plelo klupko optužbi i prijetećih pitanja. Ristić je to u travanjskim »Nesavremenim razmatranjima« indirektno spomenuo navodeći jedno Zogovićevo predavanje održano potkraj veljače ili na početku ožujka i ističući da se druga strana više voli služiti »drugim metodama no javnom kritikom javno štampanih stvari« (str. 270). Nešto je precizniji Bogdanov, koji kaže da su od ožujka 1939. »gospoda Zogovići i Galogaže još usmeno i 'ispod žita' počela širiti intrige o Krležinim suradnicima kao trockistima« (»Politička i moralna strana lijeve hajke na Krležu«, str. 96). Ali — kako smo rekli — ožujski je broj »Izraza« još uvijek u znaku Svečnjakove marginalije o Krleži, a »Mlada kultura« u svom prvom broju šuti o »Pečatu«, iako rječito

govori o sebi i svojoj budućoj »aktivnosti« pišući o »Našoj poslijeratnoj ljubavnoj lirici od Krkleca do Zogovića«. Slijedeći tezu da se i u ljubavnoj lirici, u najimtimnijim osjećanjima čovjeka, ogleda opći pogled na svijet, Avdo Humo postavlja Zogovića kao kamen-međaš u našoj poslijeratnoj ljubavnoj lirici, iako (kako sam kaže) Zogović baš »nije poznat kao ljubavni lirik«: — ipak! — ono što bi prije njega spada u dekadentni formalistički gnijlež, ono što on donosi jest »moral humanosti i čovječnosti« jer on ne svodi ljubavni život na seksualni nagon:

»Kad radim, kad našu sobu ne vidim,
Ti si bila između zidova i mene;
Ti čitaš tiho po sobi ko po livadi,
Ti šapćeš moje misli, moj potok.

Dok smo ranije kod pjesnika imali sebična, čisto erotska ljubavna osjećanja i dok smo imali grublji odnos žene i muškarca, gdje su bile izbrisane sve duhovne i moralne veze, gdje je ljubav dobijala direktno osjećanje samozadovoljenja, kod Zogovića ova dobija novi način osjećanja i realniju sliku izražavanja«. (Avdo Humo: »Naša poslijeratna ljubavna lirika« — »Mlada kultura«, br. 1 od 3. ožujka 1939, str. 27—28)

Još jedan prilog više za »Dijalektički antibarbarus«. Kako bi to Humino raspredanje o ljubavnoj lirici bilo dražesno kad se Avdo Humo ne bi nakon toga pojavio kao egzekutor vrhovnih arbitara koje je postavio u kamene-međaše. I kako bi to bilo zabavno kad ne bismo znali da je vrhovni organ revolucionarne partije sankcionirao njegove osude koje je napisao zajedno s Mirkom Davičom i Punišom Perovićem. Jer evo, još se tako reći nije osušio otisak prvog broja »Mlade kulture« i ova, Humina meditacija, a već se pojavila »Naša stvarnost« (travanj 1939, br. 17—18) s dva dostojanstvena odgovora »Pečatu«: »Aragon Đorđa Jovanovića i »Nušić i mi« Vuča i Zogovića. To je bio intelektualni i džentlmenški dio »travanjske lekcije«. Ristić je izvrsno uočio zajedništvo inspiracije i podjelu uloga između elite i komsomolaca. Elita je odgovarala uglavnom poštujući norme građanske pristojnosti, komsomolci će biti »iskreno grubi«. Đorđe Jovanović uopće ne govori izravno, on podsjeća čitaoce »Naše stvarnosti« da je Aragon prekinuo s nadrealizmom i prihvatio realnost, realizam, narodnu i revolucionarnu

borbu i da mu je upravo taj zaokret omogućio prodor prema istinskim tendencijama suvremena društva i prema istinskom humanizmu. Ono što je učinio Aragon nisu učinili svi nadrealisti, jedan dio pristupio je neprijateljima kulture. Nadrealizam kao pokret najočitiiji je dokumenat o »totalnoj podivljalošći«, o tonjenju u »društvenu i kulturnu barbariju«. U podtekstu: što onda u tom »lijevom« »Pečatu« traže notorni nadrealisti čija je djela »Turpitudu«, »Jedan čovek na prozoru« i »Detinjstvo« napredni pokret osudio? Vučo i Zogović odbijaju Krležine optužbe povodom nekrologâ Nušiću: Krleža krivo imputira da su oni od Nušićeve ličnosti stvarali »lik ljevičarske ideologije od bronzne trajniji«. Oni čitavim nizom »osnovnih misli« autora koji su u veljačkom broju odali počast Nušiću dokazuju kako reći za Nušića da je »razotkrio i ismijao jednu nerazumnu stvarnost« ne znači praviti od Nušića »ideal lijeve knjige«. Oni objašnjavaju svoju šutnju povodom ABC-ova napada na Krležu željom da se i vremenski odvoje »od zlonamjernog, nepismenog i bretonovski banditskog članka gospodina A. B. Cea«: šutjeli su jer su znali da bi razni Kerubini i Cicvarići knjižili njihove riječi »na štetu lijeve knjige«. Inače nisu šutjeli, već su — suprotno — bili vrlo aktivni na lijevoj i desnoj fronti kulturne borbe. Tako »Naša stvarnost«.

A »Mlada kultura« ide u prvu borbenu liniju. Ona će glavne suradnike »Pečata« optužiti za revizionizam i izdaju, a Krležu pozvati na red. 7. travnja 1939. pojavio se glasoviti pamflet (smješten kao i »Quo vadis Krleža?« na kraj časopisa): »O »Pečatu« i besjedi o njegovoj svrsi«, koji su potpisali Mirko Davičo, Avdo Humo i Puniša Perović. Sve što se ima reći o tom prizemnom paskvilu rekli su Ristić i Krleža. Uostalom, nije bilo teško opovrgnuti i ismijati tu hrpu plitkih objeda i dogmatskog gnjeva. Moramo se na toj optužnici ipak posebno zaustaviti jer ona označuje nov način obračunavanja, prema kojem su i Pricini i Đilasovi i Zogovići i Jovana Popovića *dosađanji* članci mačji kašalj. Ta besjeda najbolje pokazuje novu kvalitetu u koju je prerasla ideologija i estetika nove ljevice. *Odsada* će to biti *tip* diskursa: transcendentalno carstvo izvjesnosti (ili: gorski vijenac lijevih istina) postaje filter na kojem se ispituju životne pojave i *nemilosrdno* odbacuje sve ono što kroz taj filter ne može proći. Taj se dakle kratki spis od četiri strane dijeli na tri dijela. U prvom su dijelu autori optirali za stilski prosede poznat pod imenom pretericija ili paralipsija: oni kao ne žele o

nečem govoriti, »ostavljaju to po strani«, ali ipak o tome govore. O čemu? O činjenici da je Krleža »tri godine ćutao o tragedijama malih naroda i njihovih pesnika (Garcie Lorke, Maçada, Čapeka, Mate Zalka)«, o činjenici da je šutio i o Trockom i o procesima: »ćutao o zločinima velikih zločinaca i njihovih malenih šegrtā (smrt Maksima Gorkog)« (str. 165). A kad je progovorio, što je rekao? Podivljala antiljudska buncanja Milana Dedinca koja unakazuju čovjeka kao srednjovjekovni kompračikosi djecu uzeo je pod svoj skut, a naprednu literaturu nazvao »dijalektičkom jeresi« i bacio je u noćni lonac. Eto, tako je postupio taj vajni lider lijeve književnosti. U drugom dijelu autori se odlučuju na omiljeni »novorealistički« stilski prosede — kontrast ili antitezu: Gorki ovako — Krleža onako. Oprobana antiteza već od ABC-a. Svi će se njome služiti: od Avde Hume do Kardelja. Uostalom, u istom broju »Mlade kulture« tu je antitezu upotrijebio S. Dragojević prikazujući »Na rubu pameti«. (Usput rečeno, ta je recenzija druga opomena Krleži, preuzet će je »Sveske«, a glasi: što to pišeš, Krležo? Kamo to skrećeš? Prvu su opomenu naime već napisali Avdo Humo i Puniša Perović u članku »Poslovanje Branka Teodosića« u prvom broju »Mlade kulture«, a ona je glasila: zašto šutiš, Krležo, kad se na tebe pozivaju tipovi kao Štedimlija, Magdić, Teodosić«). Dakle, prvi kontrast: Gorki nikada nije ponižavao čovjeka, on je bio novi humanist: »čovjek — to gordo zvuči!« — za Krležu su ljudi muhe, noćni lonci, čikovi i cvrčci po pisoarima. Drugi kontrast: Jovan Popović, Stevan Galogaža i drugovi napredni su i poštteni ljudi, makar i ne bili talentirani pisci — za Krležu oni su muhe i kokoške iz »lijevog kokošinjca«. U trećem dijelu autori napokon prelaze u klimaks prožet snažnom redundancijom: Krleža okuplja revizioniste, izdajnike, neprijatelje naroda i kulture, mrtvace, koje je napredni pokret odbacio »manuvši prstom« (čovjek ne može a da se ne sjeti onog Staljinova malog prsta kojim je trebao otpuhnuti Tita): Ristić, Richtmann, Bogdanov, Dobrović. ABC je patetično zapitao: Kamo ideš, Krležo? a ovaj mladenački trio pita: Kome to koristi, Krležo? Međutim, »lav koji se zamorio bacajući se na željezne šipke svog kaveza« (ABC), taj »delija sa papirnatom topuzinom« (Prica) — nije se htio suviše zamarati ovim novim omladinskim »muhama« pa je u travanjskom broju »Pečata« napisao jednu od svojih možda najljepših melankoličnih meditacija:

»Gdje smo i kako smo«. Satanska pojava »Pečata« dočekana je sa svih strana pljuvanjem, trockizmom, proglašavanjem moralne smrtno osude njegovih najboljih suradnika. Smrt drži Evropu u svojim zubima, a mi se »načelno i moralno« koljemo prije no što nas naši bližnji zakolju, oni koji vjeruju da je njihov čas došao. Tijelo današnjeg čovjeka krvari, a kada kažemo da se o tome ne smije frazirati, nas proglašavaju mrtvacima, pesimistima, ljudima koji ne vide da nam se sprema sretna budućnost u dalekim budućim vjekovima. Zapljuskuju nas valovi verbalizma: »Taj verbalizam je najopasnija zapreka svake slobodne misli i svakog napretka, a protiv tog verbalizma u našoj lijevoj knjizi treba da se bori svatko kome je do te knjige stalo« (»Pečat«, br. 4, str. 262).

Dorđu Jovanoviću, Vuču, Zogoviću i omladinskom triju odgovorit će Ristić u tom istom broju »Pečata«: »Nesavremena razmatranja«. Ristić je sada bio neprijatelj broj jedan novog realizma. O njemu se govori samo s pjenom na usnama:

»I ako se pre dvadesetak godina pojavio jedan dekadentni nadrealistički neprijatelj naroda i kulture, jedan od velikih meštara što su divljački i podivljalo raskinuli vezu između naroda i poezije, vrativši poeziju na doba kada su ljudi igrali okovatarā i kličali neartikulisane povike, učinivši poeziju besmislenom, bezosećajnom, — kada se pojavio taj vitez prezira prema narodu i poeziji koju narod razume, kada je dvadeset godina zagađivao sva vrela naše stare poezije, sva vrela poezije, da ih narod ne bi mogao koristiti, da bi se narod na njima otrovao, — kada se taj nadrealistički namesnik pre-dve godine sasvim privoleo Bretonu, poznatom pariskom banditu, poznatom razbijaču svih kulturnih poduhvata, poznatom drugu poznatog Diega Rivera, sa kojim je pre nekoliko meseci izdao manifest protiv zemlje kulture, poznatom barjaktaru minhenske predaje, — kada se taj nadrealistički popečatelj pokajao za svoj napad na Žida, kada je izdao svoju sramnu perverziju »Turpitudu«, — narodni pokret je morao da mane svojim prstom i da uništi ovog pesnika, ovog neizlečivog pesnika, koji je proklamovao svoju nadrealističku popečateljsku mudrost: »Biti pesnik, neizlečivo, uprkos svemu i svima, to je danas tako starinski, i pomalo stidno, i prilično glupo, i smešno svakako« (zašto Krleža ne vidi kako i Marko Ristić, i Svečnjak, i Vasa Bogdanov, i ostali

citiroši, po strukturi krležijanske rečenice lepe svoje nadrealističke i revizionističke pečatanije?!). I Marko Ristić je bio mrtvac.

I oživeti sada tog mrtvaca time što se štampa u časopisu čiji je urednik i Miroslav Krleža — kome to koristi? («O »Pečatu« i besjedi o njegovoj svrsi» — »Mlada kultura«, br. 2, 1939, str. 167)

»Nesavremena razmatranja« Ristić počinje meditacijom o dominantnom sukobu koji prožima današnjeg intelektualca: želja da se prepusti ljepoti trenutka i svijesti da živi društvenu i političku nuždu; ne treba imati iluzija: književnost ne može direktno utjecati na tok predstojećih događaja. Nakon toga on daje osnovnu karakteristiku kritičara novog realizma — oni sebe smatraju nepogrešivim arbitrima. To objašnjava sve njihove postupke. Vučo i Zogović žele dokazati Krleži da su nepogrešivi, ali, citirajući ponovo i vrlo opširno izjave o Nušiću, oni ne vide da ih upravo te same izjave pobijaju. Posebno je Matićev pogrebni govor najbolji dokaz ispravnosti Krležine dijagnoze o pretvaranju Nušića u »ideal lijeve knjige«. Oni rade neodgovorno, a svoj su »književni i izdavački rad apodiktički identificirali sa samim načelom progressa i kulture« (str. 269). »Pečat« ih je teško pogodio, uplašili su se, za njih je to bio kraj neodgovornosti. Dočekali su ga zato panikom i mržnjom jer je on mogao ugroziti »književni i progresivni monopol onih o kojima je dopušteno samo panegirike pevati« (str. 270). Prešli su u jedinstven napad na »Pečat« podijelivši uloge. Tvrde »da sam se ja, »nadrealistički namesnik«, pre dve godine sasvim privoleo Bretonu (kome sam se, međutim, privoleo, ima sedamnaest godina i toga se nikada zastideo nisam)« (str. 271). Najpliće je ipak Vučino i Zogovićevo tumačenje njihove šutnje nakon ABC-ova članka: ne zna se što tu prevladava — perfidija ili zbrka. Istina je da je njihov položaj dosta nezgodan: oni moraju smatrati ABC-ov članak »banditskim«, a sadržinski se s njim slažu. Jer od časopisa »Danas« Jovan Popović i drugovi osjećaju se kao Neosvećeno Kosovo.

Ristić je imao pravo, ali je mislio da će »Pečat« pokazati tom Neosvećenom Kosovu da nije došao njegov čas. Neosvećeno se Kosovo međutim *sada* dobro pripremila. Ristić je još govorio, a već su se okretali rotacioni strojevi da bi izbacili prvi, svibanjski broj »Umetnosti i kritike«: časopis je trebao dati opću teoretsku podlogu

borbe protiv svake idejne i estetske devijacije, a posebno protiv one revizije koja je bliza trockizmu. To je značilo u prvom redu protiv »Pečata«. Pojavu prvog dvobroja pratili su talambasi »Mlade kulture« upućujući svoje čitaoce na uvodni članak »Teorija odraza i umetnička literatura«, koji »treba čitati i naučiti« ističući pionirsku ulogu časopisa u cjelini:

»Umetnost i kritika« je zaplamtjela kao buktinja i raščistila atmosferu naše književno-kulturne današnjice, u momentu kada mnogi pokušavaju da u nju unesu zbrku i pometnju«. (P. Ranković: »Umetnost i kritika« — »Mlada kultura«, br. 3—4, 1939, str. 263)

U toj »buktnji« našu pažnju doista privlači nekoliko vrlo važnih članaka koji znače implicitnu i eksplicitnu negaciju »Pečata«. Gligorić i Zogović ograničili su se na implicitnu negaciju jer u programatskom članku »Teorija odraza i umetnička literatura« ne spominju »Pečat«, ali sve ono što iznose opovrgava estetske koncepcije »Pečatovih« suradnika. Oni će tim uvodnim člancima nastaviti, pa ćemo u trećem broju imati poziv »Za novi umetnički realizam«, a u četvrtom-petom odgovor na »ključno« pitanje »Šta je umetnost«. Nije teško dešifrirati njihove neposredne učitelje: Pavlov i Rozental. Pavlovljeve i Rozentalove teze tu su dovedene do krajnje rigoroznosti i čistoće; ti članci nalikuju na *niz uputstava* kojima se svaki pripadnik novog realizma mora uvijek vraćati i na njima provjeravati vlastite misli. To nas vodi izvoru Gligorićeve i Zogovićeve inspiracije: Staljin. Oni žele na planu estetske doktrine postići onu jasnoću, prozirnost i jednostavnost koja je karakterizirala Staljinovu misao.

Problemi tretirani ovdje poznati su otprije, ali ih uređništvo »Umetnosti i kritike« želi ozakoniti. Ti nepotpisani uvodnici imat će snagu propisa koje treba »naučiti«. U člancima koje autori potpisuju moguća je »individualna temperatura«: Zogovićeve »Nešto kao izjava« različita je od Pricinih »Recepata, propisa i dogmi«. Ovdje međutim sve treba da je podvrgnuto strukturi prozračnog reda. Zogović je prije godinu dana u već citiranom odlomku iz »Osude bez priziva« ovako pisao:

»Ne dekadentni književni pravci prošlosti, još manje današnjice, nego realizam književnih djela prošlosti. Ne savremeni gospodski anarhizam, fri-

volni »realizam«, neljudski »polunadrealizam« slika i činjenica bez čovjeka, nego novi realizam. Ne tipično po mnogobrojnosti, po banalnosti, nego tipično u smislu istoriskog razvoja: ovo može danas biti »izuzetak«, ali ono je tipično kao početak jedne istoriski nužne pojave. Ne površna, malograđanski pojednostavljena tendenca, nego »ona velika istoriska razvojna tendenca koja je svojstvena prikazanom predmetu, u uskoj vezi sa društvenom praksom, sa istoriskim naprednim opredijeljenjem pisca za te velike društveno-istoriske borbe« (L-č.) (Radovan Zogović: »Osude bez priziva« — »Naša stvarnost«, br. 15—16, 1938, str. 38)

On će sada u ovim uvodnicima tu istu misao ovako izraziti:

»Novi umetnički realizam ima dva osnovna izbora: kritičko osvajanje književnog nasleđa prošlosti — prvo; savremenu društvenu praksu i stvaranje nove kulture — drugo.

Novi realizam, pre svega, prima kao naslednik i produžava najbolje tradicije književnog realističkog pravca, kao i borbenog romantizma.« (»Umetnost i kritika«, br. 3, 1939, str. 97)

Na tome dakle inzistiramo: jedan subjektivni stav, jedan ljudski koncept traži načina da sebe postavi kao racionalno, tj. stvarno. Nikada ni prije ni kasnije ova estetska orijentacija nije postigla taj stupanj transformacije u totalitet koji je iscrpio sve, jer je sve. Taj se transcendentizam najbolje izražava u strukturi svog postavljanja: on se iskazuje kao harmonična i sređena cjelina. U svakom detalju, kao i u cjelini, suočeni smo i sudareni s REDOM. Taj je red sam po sebi (bez obzira na sadržaj koji je u njemu dat, a koji je adekvatan tom formalnom strukturalnom redu) značio NADVLADAVANJE RIZIKA. »Mlada kultura« napokon je dobila najveći poklon: bitak. Njen je ushit bio dubok i iskren: u tom je bitku »demonizam« i »nered« »Pečata« bio ukinut.

»Umetnost i kritika« oborila se i direktno na »Pečat«. Zogović je odgovorio i na Krležin i na Ristićev ubod. Krleži je rekao da laže jer da Jovan Popović nikada nije ni grmio ni govorio s Kolarčeve tribine, ali je to činio Richtmann udarajući protiv dijalektike (»Rihtmannova zvona na Kolarčevoj zadužbini«). Marku Ristiću odgovara u članku »Nešto kao izjava«. Prije dvije godine — kaže

Zogović — Ristić i on pisali su o postupcima Teodosića, a sada on mora da piše o nekim Ristićevim postupcima koji su slični Teodosićevim. Najuvredljivija je u Ristićevoj fusnoti ona tvrdnja da je on don Kihota dobronamjerno stavio u Frankov bombarder; tko je Ristić i u ime čega on prosuđuje da li su njegovi postupci bili dobronamjerni? Što se tiče njegova odnosa prema Ristiću, on prema njemu nema nikakvih dobrih namjera. Kad je 1937. štampana njegova pjesma »Don Kihot na bombarderu«, on je tada poznao Cervantesov roman samo po »nekim skraćenim i osakaćenim izdanjima«. Jovan Popović, Đilas i on podeli su tada diskusiju o tom problemu i

»kao posljedica te diskusije i moje prorade same pjesme i pitanja koja su stajala sa njom u vezi, došao sam do zaključka da pjesmu treba osloboditi onih protivurečja, one hromosti koju joj je dao momenat, momentano raspoloženje u kojem je pjesma bila napisana, — koju joj je dalo izvjesno uživanje u zvonosti rima i neočekivanosti slika. Pjesmu treba uvijek očistiti i zaoštriti kao strijelju; naravno, bolje je da se to uradi prije, nego poslije, ali i bolje je ikad nego nikad! Pjesmu treba raditi i raditi! — kako je to rekao Majakovski.« (»Umetnost i kritika«, br. 1—2, str. 80)

Ta je nova varijanta već štampana i zašto se Ristić nije oborio na tu završnu formu njegova rada?

»U knjižici, zbirci skoro svih dotadanih pjesama, ta pjesma se zove »Crna sramota« i Don Kihot, kojega je Marko Ristić osramotio svojim nadrealističkim »snom«, kao i španski narod, kao i Vladimira Majakovskog, ne pominje se ni u jednom stihu.« (ibid, str. 80)

U ovoj »izjavi« već nalazimo cijelog poslijeratnog Zogovića, onog koga ćemo imati prilike поближе upoznati na njegovu najkarakterističnijem tekstu: »Primjer kako ne treba praviti »Primjere književnosti«.

Dok se tako Zogović obrušava na Krležu i Ristića, Jovan Popović će u tom istom prvom dvobroju »Umetnosti i kritike« »dohvatiti« svog starog suparnika — Vasu Bogdanova. Člankom »Literatura pod čekićem gospodina Kostina« Jovan Popović je dokazao da je dobro shvatio ulogu koju je odigrao časopis »Danas« u razbijanju socijalne literature. On se tu sveti za ono Kosovo. Konsta-

tira da je kampanja časopisa »Danas« protiv socijalne literature bila inspirirana vulgarnom sociologijom, a ne dijalektikomaterijalističkom estetikom! Protiv Krleže Jovan Popović se indirektno služi argumentima ABC-a, a Bogdanova karakterizira kao vulgarnog sociologa koji krivo tumači ulogu Srba u revoluciji 1848. i u vezi s tim daje pogrešne ocjene Jakšića i Zmaja. Nikakve kontradikcije ne vidi J. Popović u Bogdanovljevoj »najnovijoj fazi« zblženja s »dekadentima«: logično je što je Bogdanov »došao do afirmacije dekadentne poezije besmisla i ciničkog pesimizma (M. Ristić, M. Dedinac i dr.)« (str. 66). Tako svršavaju svi vulgarni sociolozi! Na taj se dekadentni svijet modernih kompračikosa odnosi i mala bilješka »Kompračikosi«, a o njemu i o socijalnoj literaturi govori i članak Pavla Bihaljija »Između dva realizma«. Bihalji konstatira da je nadrealizam najmanje ljudski od svih »izama« i da se pokušavao spasiti raznim ideološkim spekulacijama. Nadrealizam i subjektivizam mogu nanijeti teške štete i talentiranim pjesnicima: primjer Daviča. Tu se Bihalji osvrće na onu Zogovićevu recenziju iz 1937. konstatirajući da se Zogović prenagliu u ocjeni Daviča i da »njegovi zanosni superlativi podižu, i pored ograda, osrednje do genijalnog« (str. 42). Karakteristično je da je Zogović kao urednik tolerirao ovu Bihaljijevu zamjerku. S prozirnim ciljem. On nas upozorava: vidite, nisam ja nikakav arogantni ekskluzivni dogmatik, kako to tvrde moji protivnici, ja sam za kritiku i samokritiku kad netko nastupa s »ispravne linije«. A zapravo: njemu ta Bihaljijeva kritika sada maksimalno konvenira, Davičo je jedan od najaktivnijih suradnika »Pečata« — trebalo je pod svaku cijenu talentirano svesti na osrednje.

Najpotpuniji i najozbiljniji odgovor koji je novi realizam dao na neke Ristićeve teze iz »Sna i istine Don Kihota« predstavlja članak Eli Fincija »Beda i pobjeda savremene poezije«, objavljen u tom istom svibanjskom dvobroju »Umetnosti i kritike«. Finci oštro osuđuje »dekadentnu poeziju« koja je izneverila »najpre stvarnost, onda čovjeka, pa najzad i samu sebe« (str. 31). Istovremeno on joj priznaje i veličinu koja je u njenu »autentičnom psihičkom podatku o tragičnom bektvu iz života, u njenom nemirenju sa sramotnim redom stvari« (str. 30). To je osnovna kontradikcija Fincijeve analize. Ali samim tim što je jednim dijelom dopustio da se zaplete u kontradikciju (u kojoj osuda dekadentne poezije ipak dominira jer Finci toj poeziji oduzima svaku budućnost koja je na

strani socijalne poezije), Finci se spasio Zogovićeve i Popovićeve shematičnog manikeizma te njegov esej ima elemente plodne meditacije. Može se naslutiti da je Finci uočio najveću slabost svake teorije angažirane umjetnosti (a posebno one novog realizma) pa je naročito inzistirao na onoj komponenti koja teoriju artistskog angažmana može (prividno) spasiti: premještanje ideologije iz sfere misli i prakse u sferu srca i sna pjesnika:

»kao što se dekadentni pesnik predaje neodoljivo, samo burama svojih izvitoperenih slutnji, izvitoperenih jer je u njemu iznevereno pravo biće čoveka, slutnji jer ona ne ume doći do saznanja, tako se napredni pesnik prepušta, u neodoljivoj groznici stvaranja, krvnom toku uzbuđenja koja ga potresa, ali koja tresu i vreme u kome on živi. Njegova zasluga u tome je što pesmu koju narod peva svojim životom autentično pretače u pesmu koju narod može da pročita. Pa ako je cilj dekadentne poezije anarhistički: »Biti pesnik uprkos svemu i svima«, cilj napredne poezije je duboko, univerzalno human: biti pesnik u narodu i za narod!« (Eli Finci: »Beda i pobjeda savremene poezije« — »Umetnost i kritika«, br. 1—2, 1939, str. 33)

Vjerojatno se glavnom štabu novog realizma Fincijeve esej nije osobito svidio pa će u ulozi egzekutora nad Ristićem i don Kihotom nastupiti Otokar Keršovani. U trećem, lipanjskom broju »Umetnosti i kritike« pojavio se oduži Keršovanijev članak »San i istina Marka Ristića«. Keršovani je metodički analizirao sve bitne Ristićeve teze negirajući ih kompletno i zaključujući da se Ristić nalazi na drugoj strani barikade. Ponajprije Keršovani konstatira da Ristić određuje don Kihota apstraktno, a ne konkretno historijski. Ali ako ga i sagledamo kao općeljudski lik, ne dobivamo ono što hoće Ristić, već figuru koja utjelovljuje komičnost i tragičnost čovjeka: don Kihot ne umire jer se vratio razumu, već jer se razumu vratio suviše kasno. Taj prvi dio Keršovanijeve analize svakako je najozbiljniji i najpotpuniji. Keršovani negira Ristićevo shvaćanje don Kihota izlažući pretežno svoje shvaćanje. To njegovim stavovima daje stanovitu punoću i uvjerljivost te se činilo da će ovaj odgovor biti poticaj za sadržajnu raspravu o načetim problemima. Drugi dio odmah pokazuje da je »naučna analiza« iz prvog dijela bila tek privid. Keršovani je vidio samo moment identifikacije don

Kihota i španjolskog naroda pa je odgovorio Ristiću da bi bilo nedostojno jednog naroda da je pošao tragom don Kihota. Analiza se tu pretvara u pamflet. U trećem dijelu Keršovani pobija Ristićevu »teoriju pjesništva«, za koju kaže da nije opća teorija, kako to misli Ristić, već samo teorija jedne određene vrste poezije koja i nije prava poezija. Keršovani sada poseže za onim starim argumentom socijalne literature i novog realizma (argumentom koji je Finci netom prije njega iskorištavao) pa ističe da napredni pjesnici ne pjevaju ni po kakvu diktatu izvana, već po diktatu iznutra: njihovo je poetsko kazivanje iskreno ali napredno jer su oni dio progresivne stvarnosti. Keršovani (kao i Finci) ovdje simplificira čitav taj problem jer misli da se uspostavljanjem identiteta između individualnog i klasnog subjekta (identitet koji može postojati) rješava problem poetske ekspresije. Time međutim nije ništa riješeno. Taj se »individualno-klasni subjekt« izražava kroz neke artistske strukture, unutar kojih on *izabire* ili *kreira* nove. A novi je realizam zabranio i onemogućio upravo tu slobodu propisujući jednu strukturu kao jedino ispravnu i pravu strukturu i odbacujući sve ostalo u prostore subjektivizma i fideizma. Keršovani zatim ocjenjuje Ristićevo »metafizičko pitanje« kao bespredmetnu besposlicu, a pravo pjesnika na sumnju kao stav koji napredno čovječanstvo odbacuje. Sumirajući sve svoje misli, on ovako zaključuje:

»Mi odlučno odbijamo njegovu koncepciju Don Kihota kao neistinitu, antiistorijsku i reakcionarnu. Mi odbijamo i njegovo shvatanje smisla borbe španjskog naroda, jer ono — objektivno — predstavlja uvredu za taj divni i napaćeni narod. Mi odbijamo njegovo shvatanje poezije, uloge i zadatka pjesnika kao iracionalističko, idealističko i antisocijalno. Mi odbijamo njegove sumnje u realni progres čovječanstva, i to ne samo uopšte (zbog Ristićeve unutrašnje truleži), nego, napose, i zbog bretonovskih i židovskih tendencija koje se u njima i iza njih kriju.

Mi vjerujemo u veliku, istorijsku, socijalnu funkciju umjetnosti (poezije) ne odričući njene specifičnosti. Mi vjerujemo u one realne snage koje su bile, jesu i biće garant stalnog uspona čovječanstva — ne ka himerama, nego ka realnom savladavanju unutrašnjih protivurečnosti.« (V. Dragin: »San i istina Marka Ristića« — »Umetnost i kritika«, br. 3, lipanj 1939, str. 128)

U tom istom broju časopisa javio se Todor Pavlov da obračuna s »filosofstvajušćim fizičarima« Podhorskim i Richtmannom. Taj prvi dio velike rasprave, koja je dobila (kao i Keršovanijev članak) svoje mjesto i u »Književnim sveskama«, nosi naslov »Filosofija i fizika« a sadrži gomilu fraza koje čak ni sam Richtmann nije želio analizirati. Todor Pavlov je ocijenio gledište Podhorskog i Richtmanna kao najgori neopozitivizam »sa jakim agnostičkim relativističko-subjektivističkim primesama« (str. 138). Zato bi bilo neoprostivo kad im se ne bi dala lekcija. Ta se Pavlovljeva lekcija sastoji od tvrdjenja da je viša matematika kao samocijlj besmislena, a da se apsolutna istina dobiva sumom relativnih istina. I naravno, od stalnog ponavljanja da svijet postoji kao objektivna stvarnost i da je filozofija — kao nauka o sadržajnom mišljenju — metodološka osnova fizike. Pavlov nije dodao ništa novo Pricinim stavovima, tj. koncepciji transcendentnog dijalektičkog materijalizma. Ništa novo osim nekih karakteristika svog stila, od kojih je dominantna ona koju bismo mogli nazvati »ubitačno ponavljanje«: da bi ispunio strane i raspredao onih svojih pet-šest misli u više poglavlja, Pavlov poseže za najgorom tautologijom. Kao da mu je redundancija najomiljenije sredstvo kojim će prikriti prazninu misli. Evo kako jedno hegelovsko opće mjesto izgleda u Pavlovljevoj interpretaciji:

»Svako *opšte*, koje nije povezano sa pojedinačnim i osobenim, koje ne prelazi u njih, koje se ne konkretizuje u njima, koje ne postoji u njima i kroz njih (i, razume se, obratno i za svako pojedinačno i osobeno) nerealno je, prazno, apstraktno, subjektivno i mrtvo *opšte*.« (Dr T. Pavlov: »O filosofstvajušćim fizičarima« — »Umetnost i kritika«, br. 3, lipanj 1939, str. 115)

Napadima »Umetnosti i kritike« pridružila se u lipnju i »Mlada kultura«, koja je »iščupala« ono Ristićevo priznanje da se nikada nije zastidio što je već prije sedamnaest godina »privoleo« Bretonu, pa je podsjetila da je Breton travnja 1938. potpisao apel protiv Aragona, koji je pozvao francuske književnike na nacionalno jedinstvo, a da sada u Meksiku redigira apele protiv SSSR-a. I tog čovjeka Ristić uzima u obranu i »nedvosmisleno se slaže sa njegovim radom i delima!« (»Marko Ristić i njegovo sedamnaestogodišnje prijateljstvovanje« — »Mlada kultura«, br. 3—4, 14. lipnja 1939, str. 287).

Koncentrirani napad u svibnju i lipnju 1939. sa stranica »Umetnosti i kritike« i »Mlade kulture« nije bilo neko bezazleno piskaranje zabrinutih literata, koji jedini odgovaraju za svoj čin jer je to njihovo »privatno mišljenje«, *već je to bila smišljena i razrađena idejna i politička akcija* koja je trebala postići (kako je to istaknuto u »Izvještaju« na Petom kongresu KPJ 1948) dvostruki cilj: prvo, »izvojevati pobjedu u borbi za idejno učvršćenje Partije«, i drugo, »ideološki obračunati s grupom oko 'Pečata'«, čime se postiže »završni udarac u borbi za idejno-političko jedinstvo Partije i radničkog pokreta«. Borba protiv »Pečata« bila je zapravo sastavni dio borbe protiv trockizma u Jugoslaviji. Ako članci »literarnih« časopisa još i mogu izazvati stanovitu sumnju da je borba protiv »Pečata« bila planirana u najvišem vrhu KPJ, Titov članak u »Proleteru« svibnja 1939. »Trockizam i njegovi pomagači« jasno otkriva da je tadašnji CK KPJ smatrao »pečatovske« teorije velikom idejnom i političkom opasnošću, opasnošću koju treba likvidirati unutar KPJ, a radničkom pokretu pokazati da su to saveznički smrtnog neprijatelja: trockizma. »Proleter« je pisao ovako:

»Ali trockisti djeluju i literarno. Oni tobože sa nekog »naučnog« stanovišta sa svojim piskaranjem izazivaju zbrku u glavama osobito mladih intelektualaca i nekih radnika. Kod nas trockisti sada nastupaju pod znakom revizije marksizma i lenjinizma. Nekakav Richtmann i kompanija nastoje sada da ponovo uskrise propalu teoriju Macha, koju je Lenin u svojoj knjizi »Empiriokriticizam« razbio u prah. Neki naši časopisi pružaju svoje gostoprinstvo takvim tipovima kao što je nadrealista Marko Ristić, intimus pariškog trockiste i buržoaskog degenerika Breton-a. Tome Ristiću, koji je htio da »obogati i nadopuni« marksizam nadrealizmom i koji danas potajno kleveće SSSR i njegovu narodnu kulturu, koji javno piše da se španjolski narod borio za san, za izjvljavanje podsvijesti, da su se Majakovski i Jesenjin ubili, jer su se otuđili ruskoj stvarnosti (razočarali) itd. Daje se gostoprinstvo Richtmannu koji je počeo sa »ispravljanjem« Engelsove i Lenjinove dijalektike u prirodi, a završio sa klevetanjem njihovog najboljeg nasljednika Staljina, a brani Hitlerovog špijuna Buharina. Ili, recimo, V. Bogdanovu koji je 1929. godine davao pred policijom i sudom sramne izjave, a sada pokušava da revidira stav Marksa i Engelsa iz 1848. godine, čovjeku koji

neprestano i vrlo vješto vrši svoj razorni rad na štetu radničke klase. Ovi i njima slični ljudi o kojima ćemo prema potrebi još govoriti, vrše vrlo vješto u formi literarnog stvaranja svoju destruktivnu rabotu. Skoro tri godine vodio je herojski španjolski narod borbu za svoju nezavisnost i slobodu. Napredna i demokratska inteligencija čitavog svijeta nastojala je na bilo koji način pomoći tu borbu, a ovi ljudi šutaše čitavo vrijeme, kao da se ta borba njih ne tiče.« (T.: »Trockizam i njegovi pomagači« — »Proleter«, svibanj 1939, god. XV, br. 1, str. 5)

Ovdje su — kao što vidimo — na jednostavan, grub i pregnantan način sumirane sve optužbe i krimeni protuti dotada na glave »Pečatovih« suradnika. Tim je činom CK KPJ dao jasno do znanja da rad Bogdanova, Ristića i Richtmanna smatra neprijateljskim i izdajničkim. Međutim, ako malo bolje pogledamo tu ocjenu, vidjet ćemo da je ona vrlo promišljena i politički vješta. Opća se definicija da trockisti djeluju i literarno fiksira na tri imena. Časopis u kojem oni djeluju nije direktno spomenut, a o ličnosti iza čijeg se autoriteta skrivaju nije rečena ni jedna riječ. Osuda je za sada zaustavljena na tri čovjeka, ostali su upozoreni da paze što čine: »Ovi i njima slični ljudi o kojima ćemo prema potrebi još govoriti«. Očito je da je Centralnom komitetu bilo stalo do Krleže i on ovom osudom Bogdanova, Ristića i Richtmanna ostavlja Krleži mogućnost »časnog povlačenja« iz pothvata koji Partija smatra revizionističkim i destruktivnim. Krleži je ovim člankom rečeno: ostavljamo ti mogućnost napuštanja »Pečata« (likvidiranja časopisa), tj. implicitnog solidiranja s partijskom ocjenom: ne tražimo od tebe da izričito osudiš svoje suradnike, ali tražimo da se pokoriš našoj procjeni situacije. CK KPJ nastoji uvjeriti Krležu da se *sada* mora desolidarizirati (implicitno ili eksplisicito) sa svojim najprisnijim suradnicima: svaki drugačiji stav značit će negaciju principa boljševičke KPJ. Uzaludna će biti Krležina ponavljanja da je ta osuda izrečena na osnovi kleveta, laži, primitivnog neznanja i povrijeđenih taština. Čak da je Titova intimna spoznaja staljinizma u to vrijeme i bila dublja no što je bila (a niz indicija pokazuje da već tada Tito nije bio slijep za zbivanja u SSSR; o tome je poslije 1949. i sam ponešto rekao) — ne vjerujem da bi mogao spasiti Krležu i njegovu orijentaciju. S pozicija staljinističke Treće internacionale sta-

vovi Krleže i »Pečata« bili su revizionistički i blizu trockizmu. Sve što bi jedan generalni sekretar KPJ (koji služi svu dubinu otuđenja staljiniziranog komunizma, ali zna da je to jedini put da se jugoslavenska revolucija ostvari) mogao postići braneci (otvoreno ili zapuklisno) pečatovski revizionizam jeste: *dovesti sebe u opasnost*. U novom CK KPJ vjerojatno jedino Tito ima nekih intimnih rezervi prema staljinizmu, oko njega su mladi — mitskom svijeću prožeti — suradnici. Krleža je rušio idejnu i organizacionu strukturu Partije, morao je biti odstranjen. Da je Tito u to vrijeme i želio otkloniti zogovičevska bjesnila, teško da bi uspio. Krleži nije trebalo posebno govoriti da je »Proleterov« članak ultimativan: bilo je jasno da će svako solidariziranje značiti prekid s KPJ. Od onog časa kad je Krleža izabrao solidarnost sa svojim prijateljima i suradnicima (a to je zapravo značilo solidarnost sa samim sobom), on je prešao onu demarkacionu liniju koja je obavezivala svakog člana KPJ. S njim je otada bio prekinut svaki kontakt.

* U lipanjskom broju »Pečata« Krleža je dakle odgovorio i »Proleteru« i svima ostalima: »Izjava Miroslava Krleže«. On kaže da je hajka protiv Ristića i Bogdanova zapravo uperena protiv njega, da traje od »Quo vadis, Krleža?«, da su joj začetnici Bogumil Herman, Jovan Popović i Pavle Bihalji, nastavljači Gligorić i Zogović, a da joj je cilj politička diskvalifikacija:

»Hajka koja traje danas protiv pečata i pečatovskih saradnika M. Ristića i V. Bogdanova, uperena je protiv mene i smiješne fraze kako su Ristić i Bogdanov moralni i politički mrtvaci, da šire trockizam, da su odrodili, da se nalaze na drugoj strani barikade, da surađuju s agentprovokatorima (kao što je Teodosić), da propovijedaju idealizam i nadrealizam s prikrivenim političkim namjerama — sve te klevete i podvale uperene su direktno i isključivo protiv moje ličnosti i mog književnog djela.

Od bhmovskog »Quo vadis, Krleža« do današnjeg Velibora Gligorića i Radovana Zogovića postoji neprekinuti kontinuitet u metodama isto tako kao i u zlonamjernom izvrtanju činjenica (...) Trik da se moji prijatelji i saradnici pečata moralno usmrte ne bi li ja tako ispao kao politički gangster i da se tako ova rasprava o fotomontažama Pavla Bihalyia ili o Zogovičevoj pjesmi Don Quixote prebaci na trockizam — suviše je djetinjasta i suviše naivna, a da bi mogla imati uspjeha. Glasine koje se usmeno šire o

nekakvim politički-difamantnim izjavama V. Bogdanova pred vlastima, ne odgovaraju istini, kao što nije istina ni to, da je veza između M. Ristića i Brétona ikada bila politička.« (»Pečat«, br. 5—6, 1939, str. 377—378)

Što se tiče Podhorskog i Richtmanna, Krleža ne negira njihovo odstupanje od dijalektičkog materijalizma, ali odbija bilo kakve optužbe za fideizam i empiriokriticizam, a posebno za trockizam, jer je — kako kaže — »grupa Podhorsky-Richtmann apolitička«. Na kraju Krleža indirektno navješćuje »Antibarbarus« i ponovo izjavljuje »svoju solidarnost s napadnutim saradnicima našega časopisa, u uvjerenju da postoji iznad svega jedan jedini dokaz, a to je snaga istine i čistoća uvjerenja« (str. 378).

Izjavom solidarnosti (tim možda najhrabrijim književnim i revolucionarnim činom M. Krleže) završena je prva etapa ove faze sukoba na književnoj ljevici. Svi su napadi samo učvrstili grupu oko »Pečata«, ali novi realizam još nije napustio nadu da će ipak pridobiti Krležu i time definitivno izolirati trojicu inkriminiranih: Bogdanova, Ristića i Richtmanna. Ako je Izjava solidarnosti pokopala nade da će se Krleža pokoriti partijskoj disciplini, ona nije pokolebala partijske teoretičare da će im poći za rukom uvjeriti Krležu kako njegov rad šteti Partiji. »Dijalektički antibarbarus« otkrit će da Izjava solidarnosti nije bila nepromišljena i brzopleta, već da je bila izraz dubokog uvjerenja da se novom realizmu i njegovim metodama treba suprostaviti svim silama.

b) Od »Receptata, propisa i dogmi« do »Nesavremenih razmatranja«
(listopad 1939 — travanj 1940)

Rujanski broj »Pečata« mogli bismo nazvati »neutralnim«, što ne znači da u njemu nema vrijednih priloga, već jedino da nema polemičkih i teoretskih rasprava. Nastalo je u neku ruku »ljetno zatišje«, koje će prekinuti Ognjen Prica. U novu — jesensku — ofenzivu krenuo je »preporođeni« i »ojačani« zagrebački »Izraz«. Prica razrađuje liniju članka »Troćizam i njegovi pomagači«: koncentrirana se na glavne »revizioniste«, a Krležu još uvijek ne identificira s linijom »Pečata«; on doista želi uvjeriti Krležu da je vrijeme da napusti tu frontu i da se

svrsta uz one koji se spremaju za revoluciju. Pricin je članak dakle u stanovitom smislu novi apel Krleži da shvati koliko štetu nanosi pokretu.

Prica počinje općom konstatacijom koja je postala slavna poslije »Antibarbarusa«: da ima epoha u kojima je tok historijskih događaja ubrzan — te su epohe »lokomotive historije«; one ispunjaju energijom onoga tko je shvatio bit historijskog zbivanja, a depresijom i sanjama onoga tko je ne razumije. Ti »pustinjaci« bježe u galaksije, njima su tuđe mase, gadi im se »ratio«. Njihove svijesti tište metafizički pojmovi, oni sve brkaju, najoprečnije proglašavaju identičnim: revolucija i kontrarevolucija za njih je isto »jer, i tamo i ovamo ima npr. discipline ili prisiljavanja ili čega drugog« (452). Ristić je najrazvijeniji tip tog intelektualca. On je izmislio teoriju da poezija dolazi samo od srca, a veliki pjesnik nikada nije »samo veliko srce, nego je i veliki um« (str. 453). Cijela je ta Markova novotarija samo preživjeli larpurlartizam, pad u dvopapkarstvo. Ristićeva logika površnih analogija zapravo je logika kontrarevolucije koja je »naročito razvijena u listu »Quatrième Internationale« u kome saraduje i idol M. Ristića A. Bréton« (str. 456). Pošto je Ristić po starom običaju proglašen kontrarevolucionarom i trockistom, Prica se vraća svojoj omiljenoj žrtvi — Richtmannu. Sve su prethodne optužbe tu ponovljene, samo što je Prica sada prihvatio neke Pavlovljeve argumente. Tumačio je tako Richtmannu da se filozofija ne bavi strukturom materije, već je njen predmet sadržajno mišljenje: »ona promatra materiju kao realnost koja postoji nezavisno od naše svijesti i koja se u svijesti odražava« (str. 459). Richtmann i Ristić spadaju zajedno, oni se tobože bune protiv recepata, propisa i dogmi, a zapravo brane »stare i preživjele reakcionarne propise i dogme« (str. 459). Njihov je dostojan suradnik Miroslav Krleža!« (str. 461). Onaj Krleža koji već dvadeset godina stoji u prvim redovima napredne borbe i koji je uvijek bio neprijatelj plitkog larpurlartizma! Optuživati Nazora što je glasao za Jeftića, a ne priznati da i među suradnicima »Pečata« ima onih koji su to učinili, trpiti u istu vreću Zogovića, Marakovića, Nušića, K. Šegvića, ocijeniti akciju napredne omladine protiv konkordata kao »ripidijadu« Voje Janjića, napadati Tiljka što je izlagao u »Paviljonu«, a ne vidjeti da je suradnik »Pečata« izlagao na Göringovoj lovačkoj izložbi i venecijanskom Bienalu, podupirati takve jalove

pojave kao što su Ristić i Richtmann — »škodi i naprednom pokretu i samom Miroslavu Krleži« (str. 465).

Prica je očito slabo poznavao Krležu kad je vjerovao da će površnim izvrtanjem tuđih stavova, arogantnim etiketiranjem i »von oben« zaključivanjem — uvjeriti Krležu. Možda je upravo *lakoća* kojom je Prica optuživao uvjerila Krležu u suprotno od onoga što je Prica očekivao: to je bio kao neki *posljednji* znak ili neposredni povod Krležinu već stečenom osvjedočenju da se treba suprotstaviti konzekventno i svim sredstvima OVOJ SMRTNOJ OPASNOSTI KULTURE, A TO ZNAČI KOMUNIZMA. Ovim ljudima treba oduzeti pravo da sebe identificiraju s komunizmom, izboriti se da revolucionarni pokret shvati da na njihova usta ne govori »historijski proces«, već da to *pojedinačni* mozgovi lupetaju gluposti! No prije svega Krleža želi u predstojećem sukobu uzeti svu odgovornost na sebe: od 8—9 broja »Pečata« sam preuzima uredništvo časopisa. Dok je u studenom pisao »Antibarbarus«, u Beogradu se pojavio novi dvobroj »Umetnosti i kritike«, koji po svemu nalikuje prethodnima: Todor Pavlov će po tko zna koji put ponoviti da materija objektivno postoji i da u rukama bečkih neopozitivista mahizam postaje još idealističkiji i reakcionarniji; Jovan Popović će ovaj put likvidirati bolesno slikarstvo Save Šumanovića, a Đorđe Jovanović ocijeniti Dedinčeva razmišljanja »U traganju za izgubljenim detinjstvom« (»Pečat«, br. 5—6, 1939) reakcionarnim jer se tu krije »ispod levičarskih termina mračnjačka suština« (»Umetnost i kritika«, br. 4—5, 1939, str. 274). U prosincu 1939. izašao je novi dvobroj »Pečata«, koji sadrži jedan jedini tekst — »Dijalektički antibarbarus«, strastveni pamflet protiv dogmatizma koji je u tom času na književnoj ljevici nastupao pod imenom partijske filozofije, nauke i umjetnosti. Na više od 150 strana (»Pečat«, 8—9, str. 73—232) provalili su dugo suzdržavani Krležin bol i bijes. Da se nismo tako dugo zadržali na analizi svega onoga što je prethodilo »Antibarbarusu«, sigurno bi nas osupnula vedrina, pa čak i neka pomamna radost tog pledoajea slobodi i humanizmu. Da, brojne su tu strane na kojima Krleža govori o mračnom vremenu u kojem živimo, o bezačajnosti individualnih drama u ovoj apokaliptičkoj noći, o klanju koje se približava, o debaklu evropske civilizacije i o bespomoćnosti razuma i poezije. Ali unutar doživljaja historijskog i egzistencijalnog apsurdna, koji Krležu nikada nije napuštao, osjećamo žestinu, strast i ogorčenje *borca*:

taj je govor bliz najboljim Starčevićevim stekliškim tiradama i njegovoj stoičkoj mudrosti. Ta se riječ kreće unutar izabrane dužnosti: Izjave solidarnosti. Bez težine i tjeskobe koju čitamo između redaka Izjave solidarnosti, »Dijalektički antibarbarus« ostaje dobrim dijelom nerazumljiv, jer on sam po sebi ne daje odgovor na ono pitanje koje nam se stalno nameće dok čitamo taj polemički tekst: zar Krleža ne vidi da on time ne udara protiv Price, Zogovića, Jovana Popovića i drugih, već protiv one jedine snage koja ovu zemlju može spasiti? Izjava solidarnosti nam kaže: da, on to zna, ali je odlučio da se bori kako bi jugoslavenski revolucionarni pokret potakao na razmišljanje o sebi. A jedini način da se on pokuša privesti toj autoanalizi (i time, eventualno, upitanosti pred procesom boljševizacije) jest: razobličiti konkretno barbarstvo i glupost ne ulazeći nijednom eksplicite u dubinsku strukturu koja ih omogućuje i stvara, ali govoreći implicite stalno o toj strukturi. Dakle, Izjava solidarnosti je ključna točka: tu je pala odluka. Poslije te odluke pred Krležom se otvorio nov prostor, on je prešao granicu i sada, kada povratka više nema, on se osjetio smirenim i odlučnim da svoj izbor potvrdi. On sada više ne izabire, već djeluje unutar izabranog: umjesto tjeskobe imamo strastvenu želju da dokaže ispravnost svog puta.

Princip koji će Krleža slijediti u cijelom tom polemičkom spisu jest: ne upuštati se s protivnikom u raspravljanje o pojedinim problemima, već pokazati kako protivnik o tim problemima govori, što ipso facto znači — pokazati da sam način protivnikova govora onemogućuje svaki razgovor. Razgovor o nekom predmetu može imati stanovitu vrijednost jedino ako je polazišno stanovište sugovornika otvorenost i upitanost. Ali ako se nasuprot istraživaču i misliocu nalazi takav tip razuma koji se iscrpljuje u jednom apriornom sistemu — tip razuma kojemu je sve jasno, koji za sve ima potpun odgovor — onda nema razmjene misli bilo u cilju produbljivanja predmeta o kojemu je riječ, bilo u cilju pročišćavanja ili verificiranja vlastita ishodišnog stava, već ima samo jedno, a to se zove »situacija vrebavanja«. Taj je tip razuma »vrebajući razum«: razum koji sebe više ne misli niti misli predmet na koji je upućen, već vreba pogreške, bdije nad čistoćom svoje doktrine. »Dijalektički antibarbarus« nije prema tome analiza nekog problema o kojima je bilo riječi u dosadašnjim raspravama i polemikama, već ana-

liza same biti ove borbe na književnoj ljevici: analiza »vrebajućeg razuma«. Prica se u svom »Barbarstvu Krležinog »Antibarbarusa« tužio da Krleža bježi od stvarne diskusije, da mu nije odgovorio ni na jedan od njegovih »prigovora«, a Ristić je u »Nesavremenim razmatranjima« s pravom odgovorio Prici da to Krleži nije bila ni svrha jer Krleža pokazuje kakvim se sredstvima Price služe, a to znači pokazuje i ruši ne samo »prigovore« već i sistem po kojem Price »prigovaraju«. Krleži je naime jasno da nije bitno što oni tvrde (još prije tri godine pozivali su se na Buharina, danas pljuvanjem dokazuju svoju pravovjernost), već je bitno kako oni tvrde. Njega ne zanima predmet tog razuma, već način kako se taj razum saživljava sa svojim predmetom. Krleža je dakle sav okrenut prema ispitivanju i definiranju tog tipa razmišljanja. I utvrđuje da je to tip razmišljanja s kojim prestaje svako razmišljanje. Taj je razum destrukcija razuma. Razum koji se otuđio od svoje prirode i postao barbarstvo. Krleža ne analizira pitanje Zogovićeve i Pavlovljevu teoriju odnosa, njega mnogo ne interesiraju Pricini stavovi o mahizmu, dijalektičkom materijalizmu ili umjetnosti. Njega interesira struktura njihova mišljenja i postupanja. A ta struktura čini svako raspravljanje, razgovor ili diskusiju sasvim suvišnom jer joj je bazični princip dogma, netolerancija, nepogrešivost i zbog toga: imperativna potreba likvidiranja svega onoga što se dogmi suprotstavlja. Omiljena se forma likvidacije zove trockizam: taj razum pokazuje svoju snagu prebacivanjem rasprave na teret političke difamacije. Zato se s tim opasnim »vrebajućim razumom« nema što razgovarati, treba pokazati njegovu prirodu (tj. njegov barbarluk) i nastojati ga likvidirati. No sasvim je razumljivo da je Krleža morao — govoreći o metodi novog realizma (ili kako smo rekli: o strukturi tog razuma) — govoriti i o stvarnim problemima koji su se u diskusijama javljali. To međutim nije — kao u »Podravskim motivima« — ono osnovno, već tek ono usputno. S tog razloga »Dijalektički antibarbarus« ne donosi ništa bitno novo u već poznate Krležine teze. Jedino bismo mogli izdvojiti dva problema na kojima je Krleža nešto sistematskije inzistirao. To je u prvom redu detaljnije objašnjenje onih dubinskih naslaga ljudsku bića iz kojih izbija poetska refleksija. Krleža se koristio proučavanjem i spoznajama Ernesta Kretschmera o takozvanom »sferskom« doživljavanju te je na toj bazi nešto temeljitije eksplicirao kako lirska meditacija dolazi

s tog ruba ljudske svijesti. Drugi problem tiče se odnosa tendencije i nadarenosti. Krleža se na nekoliko mjesta duže zadržao da bi objasnio kako socijalno tendenciozno može stvarati samo onaj pjesnik koji je rođen za tu problematiku, kojega srce i nagon vuku na tu stranu. Pjesnik treba da se prepusti svom instinktu, svom talentu. Talentirani pisac nikada neće podleći tendencioznoj frazi, već će stvarati tendencioznu *umjetnost*. Izopačavanje tendenciozne umjetnosti proizvod je mediokriteta koji stvaraju tendenciozni kič i, stvarajući tendenciozni kič, rube glave svima koji se dižu iznad tog mediokritetskog niveliranja. Bitno je u umjetnosti imati umjetnički senzibilitet, a taj će pravog umjetnika dovesti angažiranoj umjetnosti.

Koncentrirajući se na nekoliko »lidera« nove idejne i književne ljevice, Krleža će dati kompletnu sliku tog tipa mišljenja koji je njih stvorio, odnosno koji su oni stvorili. Krležina riječ teče kao neki potok i slap: pred nama je bujan i uskomešan govor, za koji nam se čini da nas osvaja svojim šarmom, snagom i duhovitošću, ali ne i svojom preciznom organizacijom. Uočavamo brojna ponavljanja; ona se javljaju ciklički, pa ipak ne djeluju neprirodno. Naime, sve postaje »prirodno« upravo zato što se u dnu te prividno nekontrolirane bure nalazi promišljena i čvrsta kompozicija. Ona je kružna i zatvorena, bez obzira na to što ju Krleža definira kao linearnu jer kaže da je to samo početak jednog niza spisa koji će tek svi zajedno dokraja razobličiti novi realizam. »Dijalektički antibarbarus« ima brojne naslove i podnaslove, ali faktički on je podijeljen na *šest dijelova*:

1. Uvod ili: svrha »Antibarbarusa«,
2. Logika Ognjena Price ili: uvod u novi realizam,
3. Struktura »vrebajućeg razuma« ili: metode novog realizma,
4. Radovan Zogović ili: povrijeđena taština i geneza pečatovskog trockizma,
5. Jovan Popović ili: socijalistički, tj. nolitovski san,
6. Finale ili: logika mržnje prema kulturi i talentu.

Naravno, ta se kompozicija »Dijalektičkog antibarbarusa« iskazuje tek analizom: to je njegova bazična geometrija, koja se u konkretnom pretvara u arabesku. Nije dakle istina da Krleža govori samo u nekom uvodu o svrsi »Antibarbarusa«, već je istina da se on toj svrsi ci-

klički navraća, detaljnije ju određuje ili je uklapa u razne teme i varijacije. Ali istina je također da postoji uvod u kojem je izrečena teza o svrsi »Antibarbarusa«, koja će se kasnije ipak samo precizirati i u finalu vratiti svom ishodištu: finale zatvara krug zacrtan uvodom. Isto tako: analiza logike Ognjena Price vodi metodama novog realizma kao što se dalje preciziranje tih metoda vrši u analizi postupaka Zogovića i J. Popovića: konkretni su slučajevi objašnjeni i u njihovoj konkretnosti i u općenitosti.

U čemu je dakle *svrha* »Antibarbarusa«? Njegova je svrha da prijateljima knjige i kulture pokaže kako barbarstvo sebe proglašava naprednom mišlju. No ne treba imati iluzija u ovom vilajetu gdje jedna svjetiljka ne znači mnogo! Ipak,

»nade u zdravu ljudsku pamet do danas nisam još posvema izgubio, a ovo i jeste glavnim i osnovnim poticajem ovog Antibarbarusa, tog mog prvog javnog, razumnog pokušaja, da stvari na lijevom krilu naše knjige sredim i podredim imperativima dostojanstva visokog književničkog poziva, koji se klanja principima nezavisnosti, dosljednosti i slobodnog uvjerenja, da je istina jedini ideal svih disciplina pak tako i dijalektike« (str. 225—226).

Pošto je preštampano cijeli prvi dio »Recepata, propisa i dogmi«, Krleža pokazuje kako *Prica* površno i nepismeno iskorištava Marksovu frazu da su »revolucije lokomotive historije«, a još površnije i još samovoljnije izvrće Ristićeva razmišljanja o potrebi pjesnika da uzme oružje u ruke, ali i da ostane vjeran svom snu. Upirući se (pomalo jednostrano) na prvi dio Ristićeve formule, Krleža nastoji Ristićeve misli protumačiti kao pledoaje za jednu krajnje angažiranu poetsku aktivnost: to nisu nikakve »mjesečarske sanje« i larpurlartizam, već otvorena pitanja o kojima Ristić melankolično razmišlja uviđajući suvišnost svakog pjesnika, ali i tvrdeći da je sudbina pjesnika najuže vezana sa sudbinom naroda. Međutim, eto, konstatira Krleža: *Prica* u tom vidi trockističku kontrabandu. Tvrdi da se ni od koga ne traže dijalektički pasoši, ali pečatovska kola bez tog pasoša ne propuštala. U tome je *Prica* sličan ABC-u: oni tvrde ono što nitko nije rekao, a poriču ono što stalno zahtijevaju. Pričaju da ne propisuju nikakva uputstva, ali pitaju zašto li se

šuti o Španjolskoj. A ne vide da su suradnici »Pečata« pisali o Španjolskoj kao što ne vide da krivo citiraju te govore besmislice jer »idealističko-fideistički prikron« vide kao »idealističko-fideistički uklon«. Oni uopće *gledaju*, a ne *vide*: Prica gleda junaka »Na rubu pameti«, ali ne vidi da se taj junak buni protiv barbarskog, dvopaparskog nerazumijevanja umjetnosti, već vidi u njemu barbara, bijesnog dvopapara! Što se to s Pricom dogodilo te se od blagog i inteligentnog čovjeka pretvorio u ovakva neumoljivog napadača, u drvenu, neobrazovanu lutku koja napeto vrebava i posvuda vidi neprijatelje?

»Na početku to je bio još dobroćudan i mili čovjek, za koga znam od naše rane mladosti da je idealista, idealist naime u Marxovom predfeuerbachovskom smislu, dijalektik, marksista, matematičar, površan malčice kao pravi mladi profesor, čovjek nevin i pošten, pozitivan i dosljedan, mladić na početku života, kome su ukrali sedam godina mladosti, sedam punih godina života, te je tako zakasnivši na onaj neobično brzi voz prve zrele mladosti, ponovno osvanuo u našem krugu kao čovjek malko umoran, duhom odsutan, više u trci za mladošću nego prisutan u stvarnim, političkim ili kulturnim razgovorima, koncentriran u jednu riječ negdje daleko na drugoj strani, kod onih konkretnih naših slučajnih susreta vrlo često očito zbunjen, čovjek prijazan, namrštan, dobroćudan, pristojan, po svome načinu polubohem, artistska priroda, jovijalan i prividno iskren: prividno doista: prijateljski iskren, dobar drug, pouzdan, sklon za moj vlastiti kriterij (za moj sumnjičavi, hamletski kriterij, kome su se marksisti rugali već prije dvadeset i pet godina) i suviše brzom, šematskom zaključivanju u političkim pitanjima, ali čovjek izvan svake diskusije intelektualno sređen, moralno čist, čovjek simpatičan, drag i pouzdan, čovjek pristojan i mio, čovjek u jednu riječ: dostojan tog časnog naslova druga, istomišljenika, znanca i prijatelja... A gle! Što se tu nagomilala jedna masa mračnog, moralno problematičnog materijala, u okviru jednog jedinog njegovog članka, što ga nismo razotkrili još niti u jednoj trećini monumentalne mu besadržajnosti, a taj neugodan gnjili materijal tih iskopina sve se više gomila i raste iz rečenice u rečenicu, iz stranice na stranicu, i iz tih Pricinih podvala i neistina sve više sipi kao siva masa, kad se otvaraju škrinje iz starih grobova, neugodna, paklena smjesa upitnika...« (str. 156—157)

Zašto nas ova skica Pricina portreta tako dira? Koga to prepoznamo u tom Pricinu preobražaju? To je najdramatičnije mjesto »Dijalektičkog antibarbarusa« jer ono zacrtava *temeljni* preobražaj jedne ličnosti u susretu sa staljinističkom dogmatikom. Kao da ovih nekoliko redaka govori rječitije no svi članci koje smo dosada analizirali kako bismo pokazali transformacije koje implicira partijnost umjetnosti. Ističući antitetičke momente tog preobražaja, Kroleža nam ostavlja slobodu vlastite rekonstrukcije, tj. mogućnost intimne identifikacije. Generacije komunističkih intelektualaca — spaljene ili opržene staljinizmom — mogu ovdje uočiti bit vlastite kapitulacije. Jedno je »ja« iščezlo, a namjesto njega pojavila se svijest koja je sebe postavila kao bitak. Ali kako ta svijest ne može »zaboraviti« da je svijest, tj. ne-bitak, ona mora težiti uništenju svega onoga što je kao bitak negira: isključivost vodi »vrebajućem razumu«.

Struktura tog razuma počiva na principu nepogrešivosti, odnosno jedinstvenosti. Oslanjajući se na nekoliko općih zasada i iscrpljujući se u vlastitoj apriornosti, taj razum traje u najispraznijoj retorici, a na kritiku ili upozorenja odgovara najtežom političkom optužbom i diskvalifikacijom:

»Jer ovako stoje stvari na našem dijalektičkom Parnasu: na dobronamjernu književnu kritiku da jedna javno objavljena književna stvar novela ili pjesma na primjer ne vrijedi, jer je smiješno-diletantska ili analfabetska, odgovara se danas: pardon, gospodine, vi negirate dijalektiku, vi ste trockist, a ovo što vi širite je politički banditizam!« (str. 176)

Upravo je to bit metode novog realizma. Ta doktrina sebe uzima kao glas historije i inkarnaciju čovjeka. Govori pompozno, preobrće tri-četiri formule, nudi najobičniju golu frazu, a kad netko skromno kaže da ne misli po tom receptu, tada ga se likvidira kao neprijatelja revolucionarnog pokreta. To je taj »dijalektički skok« u koji ti neorealisti stalno bacaju protivnike: niste s njima, dobro, tada ćete »dijalektički skočiti« u trockizam!

Toj je metodi posebno obilježje dao *Radovan Zogović*. On je unutar te sheme izgradio svoj vlastiti specijalitet: »glavno je da mi skuvamo njih, a ne oni nas, a kako, to je sporedno... Jedamput kad smo im već vezali trockističku kantu, onda nek larmaju koliko hoće« (183).

Njegove su metode mračnjačke, a svemu je razlog povrijeđena taština:

»Da pređemo, dakle, na genezu same te, na prvi pogled zapletene, a zapravo banalne i svakodnevene afere, u kojoj se ne radi ni o čem drugom nego o povrijeđenoj taštini jednog, ne posve uravnoteženog, hiperambicioznog pojedinca, koji je uvratio u svoju glavu da će se riješiti svake književne kritike, ako mu pođe za rukom da tu književnu kritiku likvidira na crti trockizma. Po Zogovićevoj logici: mater im trockističku, sad neka pisnu, da vidimo!« (str. 183)

Na dobronamjernu Ristićevu bilješku Zogović je reagirao bijesno s »Nešto kao izjava«, koja je bila dokaz da se tom ludovanju mora stati na kraj. On tvrdi da je s Ristićem štampao napis protiv nemorala, a to je jednostavna laž jer je on Ristićev članak o Teodosićevim provokacijama samo potpisao, i to na izričitu Ristićevu dozvolu. Sada on Ristića proglašava sličnim Teodosiću, a sve zbog toga što ga je Ristić upozorio na nešto do čega je on — kako sam priča — došao uz pomoć J. Popovića i M. Đilasa te je iz pjesme »Don Kihot na bombarderu« izbacio don Kihota, a pjesmu prozvao »Crna Sramota«. Nakon dugih diskusija s Jovanom Popovićem i Milovanom Đilasom, koje su trajale od proljeća do jeseni 1937, a u skladu s principom Majakovskog da pjesmu treba »raditi i raditi«, on ju je doradio tako da je don Kihota prekrstio u »Izdajnika« i »slugu Crne Sramote« a pjesmu oslobodio jedne zvonke rime: »Rosinanta-santa«. Čitav Zogovićev lirski opus sličan je tom »rađanju pjesme«. Takve je pjesme u Hrvatskoj prije trideset godina pisao Franjo Jarmek, to se zvalo jarmekovština; danas je jedna varijanta jarmekovštine »socijalna poezija«, a tko u to ne vjeruje, taj je trockist. Zogović piše i prozu, pa je u »Našoj stvarnosti«, br. 1—2 objavio novelu »Jedan dan na selu« u kojoj opis Barbusseove smrti znači smrt svake književnosti, ali što to vrijedi kad Zogović misli da književnost time počinje: tko u to ne vjeruje, toga će on likvidirati kao trockista!

»U ime Pečata i u svoje vlastito ja najodlučnije odbijam takve metode u književnim razgovorima, izjavljujući da čitavu tu nezanimljivu rabotu Radovana Zogovića smatram time što ona doista i jeste: prozirnim, politikantskim pokušajem ucjene jednog

nenadarenog piskarala koje namjerava da oko sebe onemogući svaki pak i najneviniji pokušaj bilo kakve dobronamjerne književne ocjene, da bi se tako osigurao od svakog nadzora i da bi se tako i dalje vršljao na književnoj ljevici kao samozvanac, koji ne predstavlja nikoga osim Sebe i svoje vlastite, tugaljive nenadarenosti... Takvim pak »džentlmenima« nema mjesta u okviru bilo kakvog pristojnog književnog društva, koje drži nešto do književnosti, do književnog poštenja, do ugleda književnih djela i javno štampanih stvari, i do svih onih pojmova koji su po svim književnim forumima čitavoga svijeta već vjekovima pročišćeni. Što se je Ognjen Prica (koji nije dvopapkar pak zato »gleda« — a ne »vidi«) — snizio da postane porteparolom Radovana Zogovića, to žalim, to jest i ne, jer da žalim, doista, nemam danas, poslije Pricinog stava u Izrazu zato nikakva razloga«. (str. 204)

Zogovićevu kampanju protiv Ristića skladno nadopunjuje Jovan Popović sa svojom klevetničkom kampanjom protiv Vase Bogdanova. Samo zato jer je Vaso Bogdanov prije nekoliko godina otkrio da je socijalistički san Jovana Popovića zapravo nolitski san (u kojem je naša dijalektika postala sluškinja Nolita) Jovan Popović je pokušao izvršiti moralno umorstvo tvrdeći da je Bogdanov davao sramotne izjave pred policijom. Kad mu je od svjedoka dokazano da ta njegova informacija ne odgovara istini, on je podvukao rep da bi se s tom infamijom ponovo pojavio oko »Pečata«. Obojica su *lično odgovorni* za skandaloznu kampanju koja se sada vodi protiv Ristića i Bogdanova.

Bjesnilo naših neorealista raste iz dana u dan, njihova je mržnja prema kulturi i književnim talentima sve žešća. Zato sada, u *finalu* ove partije »Antibarbarusa«, treba ponovo istaći da »Pečat« neće prestati s negacijom barbarstva. Što njihova razdraženost i neodgovornost bude veća, to će biti jača pečatovska borba za istinu: Antibarbarus neće pokleknuti pred barbarstvom koje ga je izazvalo:

»Najučtivije molim da svi, ovim prvim razgovorom uzbuđeni, uznemireni ili zainteresirani pojedinci uvažavaju: da me nikakva po Radovanu Zogoviću organizirana ili oddobovana »kiša« pisama, protesta ili »antidijalektičkih« prijatna ne će zaustaviti da o toj stvari do posljednje riječi ne kažem sve ono što mislim da je potrebno da se kaže, jer ja ne govorim da spasim svoju književnu dijalektiku nego istinu,

a ta se ne da nadglasati nikakvom nepismenom halabukom. Osim toga: iz tehničkih razloga u ovome broju Pečata štampan je stvarno samo uvod u ovu raspravu... Svrha je ovog Antibarbarusa (između ostaloga) i ta, da bude jednoga dana pročitana i na beogradskom univerzitetu, i da ona ista omladina (koja je ovog juna, odobravajući tekstovima Nike Bartulovića trebala da me izvižda kao moralnog i političkog mrtvaca samo zato, jer sam se »usudio« u Pečatu objaviti jednu primjedbu Marka Ristića, da netko tko stavlja Don Kihota na Francov bombarder nije shvatio Cervantesa) da ta ista omladina shvati kako nijedna književnost dakle ni materijalističko-dijalektička (znači: socijalno tendenciozna) ne gubi time ništa ako se iz nje izluči nenadarenost i nedotjerano nakazno početništvo i očita karikatura svega što bi jednu »naprednu i ispravnu« književnost trebalo da predstavlja... Dekarikirati tu nazovidijalektičku karikaturu naše književnosti, evropeizirati ono što je deuceuropeizirano, dijalektizirati što je dogmatizirano i dedijalektizirano, dati apstrakcijama i frazama svježiu udarnu moć ispravne, iskrene i uvjerljive, dakle doživljene riječi, potvrđivati istinu, a poricati laži i krive vrijednosti, osloboditi književni izraz tiranije glupana i nenadarenih nepismenjaka — to je svrha ovoga Antibarbarusa, koji će izlaziti tako dugo dok dijalektički ne likvidira negaciju svega što kod nas predstavlja negaciju književne dijalektike. A negirati barbarsku negaciju dijalektike ne znači negaciju dijalektike, nego negaciju njene barbarske negacije«. (str. 218)

Iako se »Antibarbarus« na neki način nastavlja u »Rasulu pameti«, ipak nije došlo do ovog najavljenog niza antibarbarskih polemičkih spisa. U »Rasulu pameti«, koje je štampano u idućem trobroju »Pečata« (izašao početkom 1940. s naznakom »broj 10—12, god. 1939«), Krleža se posljednji put javio u ovoj fazi sukoba na književnoj ljevici. Taj se Krležin istup protiv S. Markuša i B. Teodosića, zapravo protiv markušijade i teodosićijade, samo lateralno veže za probleme tretirane u ovoj diskusiji. I to najviše onim svojim dijelom u kojem Krleža govori o Karlu Krausu i njegovu osjećaju straha pred dosadnim motivima. Krleža varira staru tezu »Podravske motive« da treba stvarati neposredno — »kao što vode teku slijepo i gluhonijemo, kao što se crijeva miču sama od sebe u utrobama, kao što pernato meso cvrkuće kao ptica« (str. 332) — jer čim se jave »imperativi, upute i smjernice«,

umjetničko je stvaranje na najboljem putu da se pretvori u dogmatiku. Iskrenost i vjernost sebi primarni su postulat pravog pjesnika. Snaga umjetničkih ostvarenja ne mjeri se političkim ili dijalektičkim metrom, već rezistencijom u vremenu: Shakespeare nam sugestivnije govori o današnjoj evropskoj stvarnosti negoli djela stvorena danas. U tim se tezama iskazuje kontinuitet Krležinih osnovnih preokupacija: tim se je tezama oborio na she-matizam i utilitarizam socijalne literature, tim će tezama — neposredno nakon oslobođenja — programatski započeti svoja razmišljanja »Književnost danas« konstatirajući da je za sve što smo u ratu proživjeli još uvijek Shakespeare najdominantnija književna formula.

U tom istom broju »Pečata« nalazimo putopisne i estetske refleksije Marka Ristića »Iz noći u noć«, na kojima se ne bismo zadržavali kad u njima ne bismo vidjeli Ristićev pokušaj sistematiziranja i definiranja etape do koje je došao nakon procesa započetog »Pozicijom nadrealizma« (»Beograd, 23. decembra 1930«). Tu bismo etapu mogli smatrati trećom Ristićevom etapom, ako prvu označuje »Moralni i socijalni smisao poezije« a drugu »Predgovor za nekoliko nenapisanih romana«. Vidjeli smo da je ekskluzivnost poetske meditacije — koja je maksimalno suzila sferu artistske kreacije — vodila Ristića ka kompromisu u kojem se monizam poetskog našao prevladan u specifičnom dualizmu: u koegzistenciji poezije i literature. Ristićevi eseji iz »Pečata« pokazuju da ga taj dualizam nije mogao zadovoljiti, i to ne toliko zbog toga što se »dijalektički realizam« u praksi realizirao kao »dogmatski realizam«, već prije zbog toga što se Ristić uvjerio da taj dualizam neopravdano i neoprostivo rasijeca jedinstveni izvor inspiracije i kreacije: čovjekovu noć. To jest: ono što smo označili analizirajući »Podravske motive« kao fundamentalni ego. Faza je »Pečata« za Ristića faza povratka poetskom monizmu, ali sada ne više u onoj anti-artističkoj i antiestetskoj formi — zapravo: u formi negacije estetskog — već upravo u pokušaju sinteze poetskog i estetskog: poetski monizam jest estetski monizam: autentična umjetnost izražava čovjekovu noć, oslobađa podzemne energije ljudskog bića i time na svoj način i spašava ljudsko biće. To je — rekli bismo — »Krležin moment« u Ristićevu razvoju: Ristić se ovdje najviše približio Krležinu shvaćanju ljepota, koncepcije od koje se distancirao u časopisu »Danas«. Naravno, Ristić se nije odrekao »konvulzivnih ljepota«, ali je domenu po-

etskog krajnje proširio baš tezom da se NOX MICROCO-SMICA — taj pravi pokretač svake istinske ljudske meditacije — ne treba direktno izraziti, već se, kao na primjer kod Uccella, može izraziti u specifičnoj estetskoj opsesiji. Jedna jedinstvena umjetnost (autentična umjetnost) homologna je čovjekovoj noći: monizam je uspostavljen. Kao što je noć obrana čovjeka protiv dana, protiv stege, propisa i morala, tako je umjetnost obrana čovjeka i protiv dana i protiv noći: napajajući se na noći, ona noć savlađuje. Jer umjetnost — »i kada navire iz najmračnijih regiona subjekta« — za razliku od ostalih metoda našeg psihičkog aparata *nije slabljenje, već jačanje svijesti*, »i nije zatvorena u sebe, ni usamljena i pusta, već je opšta, međuljudska, nesebična, zajednička, lekovita za sve nas kojima treba »kordijala.« (»Iz noći u noć« — »Pečat«, br. 10—12, 1939, str. 390)

Sve se to odigrava u vrijeme općeg zaprepaštenja koje je »Dijalektički antibarbarus« izazvao na novoj književnoj ljevici. Ali istovremeno su i »Dijalektički antibarbarus« i »Rasulo pameti« i »Iz noći u noć« uvjerali neo-realiste da je njihova dijagnoza ispravna: ova je hereza neizlječiva, ova revizija tone sve dublje i dublje. Prvi se javio Ognjen Prica. Najpovredniji bio je i najnestrpljiviji. Iz anonse o novim knjigama i časopisima u »Izrazu« 1—2, 1940, vidi se da je Prica štampao svoj odgovor »Barbarstvo Krležinog »Antibarbarusa«« u posebnoj knjižici »s razloga, što je »Izraz« bio u zakašnjenju sa izlaženjem« (str. 84). Prica dakle nije htio čekati »Izraz«, već je požurio da što prije kaže kako se Krleža srozao na najniže grane jer se pojavio u ulozi apologeta mahizma, larpurlartizma i nadrealizma. Krleža više ne vidi snage koje će satrijeti ovu nakaznu civilizaciju. Uostalom, on nikada nije ni pokazivao solidno poznavanje dijalektičkog materijalizma. On ne shvaća da filozofija proučava materiju kao realnost koja je rodila svijest i da je ona zato najopćija metodološka osnova posebnih nauka. Zapravo, Krleža se u diskusiji hvata za detalje: pravi problem od »uklona« i »priklona«. Uporno pogrešno tumači Ristićeve misli, čije se stanovište podudara sa stanovištem »La Quatrième«, iako to ne znači da je Ristić trockist, već samo znači da Ristić ima elemente trockističke ideologije. Na kraju Prica konstatira da je u »Historiji SKP(b)« jasno pokazano kako je takvo antibarbarstvo likvidirano već u doba diskusije oko empiriokriticizma. Nije zato

slučajno da se uz Krležin licemjerni napad vezala cijela reakcija, a posebno trockisti.

Ipak, Pricin odgovor još ne ide u pravcu potpunog likvidiranja Krleže. Prica priznaje da se za Krležu ne može reći da je »nitko i ništa kao što se može reći za druge pečatovce«, već je on »stilist i književna veličina«, ali u ovoj stvari on »ima krivo« i zato Prica i postavlja pitanje (u kojem još uvijek leži mogućnost »časnog uzmaca«: prešutne samokritike): hoće li uvidjeti da ima krivo? Prije Ristićeva i Richtmannova odgovora Prica javila se »Mlada kultura« kako bi rekla svoju o »'Noćnoj' umjetnosti gosp. Marka Ristića«. Noj se učinilo osobito »bezobraznom« Ristićeva lista »noćnih« umjetnika: Ristić je strpao zajedno »divove i kepece« želeći time pokazati da su u razvoju svjetske umjetnosti razni »izmi« »direktni nastavljači onog najboljeg, najdubljeg, i najčovečanskijeg što je u umetnosti stvoreno« (»Mlada kultura«, br. 7, travanj 1940, str. 79). S druge strane Keršovani je u ožujskom broju »Izraza« kratko recenzirao Vorančevu »Požganicu« i na taj način indirektno odgovarao Krleži i Ristiću ističući Voranca kao primjer socijalno-tendenciozne literature jer taj roman pokazuje »kako se snažna idejna tendencija može uspješno spojiti sa istinskim umjetničkim oblikom« (Izraz, br. 3, 1940, str. 146). U travnju 1940. izašao je posljednji broj »Pečata« (ponovo trobroj: »13—15, god. 1940«) u kojem je Šegedin nastavio sa svojim — za novu ljevicu vrlo problematičnim — putopisima, a Ristić i Richtmann odgovorili su Prici umjesto Krleže. Ristićeva »Nesavremena razmatranja« — sada s podnaslovom: »Prilog dijalektičkom antibarbarstvu« — odaju umor čovjeka nad besmislenim i odvratnim poslom: »... a ovo blesavo hvatanje za reči i s njegove i s *moje strane*, izgleda mi utoliko bednije što se vrši baš u trenutku kad se nalazimo na samom rubu krvavog i vatrenog Maelstroma bezumne motorizovane agresije...« (str. 199). Već su prošlogodišnja »Nesavremena razmatranja« pokazivala da se taj najnapadniji, ali i vrlo opasan borac zamorio. Jasnoća njegovih analiza i dedukcija nije time nimalo trpila. Glavne Pricine optužbe bit će smrvljene mirnom, neumoljivom logikom. Prica opet »gleda«, a ne »vidi«: čitavu je rijeku izvanrednih pisaca strpao u kategoriju »nitko i ništa«; sintagmu »obeščašćujuća formula« navodi kao »obeščašćena formula«; citat o larpurlartizmu samo je prividno točan, a u stvari je falsifikat: na osnovi nekoliko iskomadanih rečenica Prica dobacuje Krleži da se uzalud trudi, jer Ristić

sam izričito kaže da je za larpurlartizam. Ristić ovdje ponovo tumači Prici kako je istakao da se vjernost pjesnika svom »poetskom demonu« — to pisanje pisanja radi — doista jedino ispravno može nazvati l'art pour l'art; time on nije pledirao za rehabilitaciju nekog estetskog pravca, već za rehabilitaciju jedne formule; tom se larpurlartističkom formulom može naime obilježiti »jedan 'anti-zahodski aktivitet' u kome bez ikakve sumnje ima nečeg nekoristoljubivog, čistog i velikog« (str. 183). Ristić želi Prici ukazati da je na taj način sasvim jasno podvukao kako poezija jeste »celishodna« te da se funkcija umjetničkog djela mora definirati u funkciji društvene stvarnosti.

Vidimo da je razgovor Price i Ristića *razgovor gluhih*. Ni jedan ni drugi ne želi — ne može — uzeti u razmatranje protivnikov stav. Obojica govore o utilitarnosti umjetnosti, ali pri tom svaki misli na svoj sadržaj tog pojma. A ti se sadržaji međusobno isključuju. Ristićeva teza o »višoj« utilitarnosti umjetnosti negira tezu neorealista o borbenoj, tj. neposrednoj utilitarnosti umjetnosti. I obratno. Ono što je za Ristića »celishodnost« poetskog djela za Pricu je negacija idejnosti: »palanačko sanjarstvo«. Ono što je za Pricu »napredna idejna tendencija« za Ristića je negacija »celishodnosti«: didaktizam. No Ristić je uočio da sudjeluje u razgovoru gluhih i zato se više ne trudi (prošlo je vrijeme »Moralnog i socijalnog smisla poezije«) da Prici i ostalima temeljno objasni svoj stav, već ga samo globalno skicira. A glavnu svoju pažnju usredotočuje na Pricinu metodu analize: osuda je već unaprijed izrečena. Prica se zato lako odlučuje na bilo kakve proizvoljne i brze zaokrete. Prije nekoliko mjeseci Prica ga je u »Izrazu« proglasio trockistom: Ristić ima istu logiku kao »La Quatrièmes«, idoli su mu trockisti, on je svjesni vojujući »logičar kontrarevolucije«, stigao je već na trockističke pozicije, nalazi se u društvu trockista. Sada pak u »Barbarstvu Krležinog »Antibarbarusa« — zaključuje da Ristić ipak nije trockist, već da ima samo elemente trockističke ideologije! Sve to na osnovi krive interpretacije jednog pasusa u kojem nikada nije bilo riječi »o jednakosti obih strana puta«, već je samo bilo riječi o sanjarima koji su se pokorili nužnostima revolucionarnog procesa, ali koji nisu prestali osjećati da se te nužnosti — samo ukoliko su sputavanje subjekta — ukazuju »paralelne i slične onim nužnostima kojima su se subjektivno osećali sputani »s one strane puta«, to jest pre no

što su tim putem svesti i čina prošli, to jest, »sa one strane« svog opredelenja za taj put socijalne objektivizacije« (str. 198). Ristić ne želi vidjeti da je baš to — ta rezerva, ta ograda, ta sumnja — posve dovoljna za osudu: boljševička monolitnost znači totalno saživljavanje subjekta s nužnostima, urastanje individualnog u opće, njegovo poništavanje u općem koje jest jedini subjekt; boljševizacija je totalna pobjeda Hegela nad Kierkegaardom. Prica to zna; on tako živi i tako misli. Zato njemu analiza i nije potrebna. On sa svog stanovišta ima pravo: ta se hereza ne izražava u nekim detaljima, nego u generalnoj liniji. Analiza koja to treba da »dokaže« bit će više neki ukras, dodatak primarnoj odluci.

Taj ukrasni, a ne stvarni karakter Pricine analize istaći će i Richtmann u raspravi »Savremena misao nije idealistička« (»Pečat«, 13—15). Jednim svojim dijelom ta rasprava uopće nije polemička, jer Richtmann u njoj korigira neke svoje prethodne stavove: nadopunjuje ih konceptom epistemologije, djelomičnom kritikom bečkih neopozitivista i analizom raznih definicija filozofije. Glavnu je pažnju međutim Richtmann posvetio hajci koja se povelala oko »Pečata«. Poput Ristića i Krleže, i Richtmann ne želi ići do korijena te hajke (do njene dubinske logike), već konstatira da je ona posljedica povrijeđene taštine: hajka je organizirana jer je Prica sebi zabio u glavu da je on naša vrhovna glava u filozofsko-naučnim pitanjima. To je bila taktika: pečatovci nisu slijepci, oni znaju da se ne bore samo protiv Zogovića, Popovića i Pricâ, već da su se sudarili s jednim sistemom koji smatraju smrtnom opasnošću kulture, ali koji istovremeno ne mogu a da ne podržavaju: ako se revolucija ostvari, ona će se ostvariti jedino kroz taj sistem — preko boljševičke KPJ. Zarobljeni u toj kontradikciji oni su izabrali taktiku individualnih optužbi i ličnih odgovornosti: ponašaju se kao da se nasuprot njima nalaze »privatna mišljenja«, a ne novi sistem komunizma. KPJ je ocijenila tu taktiku kao napad na svoju koncepciju kulture i revolucije i nije htjela (a ni mogla) prihvatiti ovaj »časni uzmak« koji joj je nudio »Pečat«: da ta barbarstva nisu njena barbarstva, već samo barbarstva nekih njenih slučajnih predstavnika. Ne. Ona je barbarstva Price, Zogovića i Popovića preuzela na svoja leđa ističući da su ta barbarstva revolucionarni humanizam, a da je takozvani antibarbarus najcrnje reakcionarno barbarstvo.

c) Od »Za čistoću i boljševizaciju partije« do strijeljanja
Price i drugova

(svibanj 1940 — 9. srpnja 1941)

Kad je mjesec dana nakon posljednjeg broja »Pečata« »Proleter« objavio Titovu ocjenu »spora između tzv. lijevih književnika«, bilo je jasno da je taktika pečatovaca, i Miroslava Krležu posebno, doživjela poraz. Drugačije nije moglo ni biti: linija boljševizacije KPJ posve se afirmirala, a inkriminirani intelektualci i književnici samo su potvrdili mišljenje koje je o njima izrekao »Proleter« prije godinu dana. Ipak, bilo bi pogrešno brkati Titovu ocjenu s ocjenom koju su tri mjeseca kasnije izrekle »Književne sveske«. Nema razlike u ocjeni revizionista koji se kupe oko Krležu, ali postoji vrlo jasna razlika u odnosu prema Krleži. Tito je doduše prešao od prošlogodišnje konstatacije Krležina pružanja gostoprimstva revizionistima k izrazu čuđenja i upozorenja, ali se na tome i zaustavio. »Književne sveske« predstavljaju eksplicitnu osudu Krležu kao revizionista i kao čovjeka koji je napustio radnički pokret i nasukao se na tuđoj obali.

Analiza Titova članka »Za čistoću i boljševizaciju partije« (»Proleter«, god. IV, travanj-svibanj 1940, br. 3—4, str. 5—9) pokazuje da je Tito želio prije svega ukazati na politički aspekt cijelog problema, ne upuštajući se poput ostalih u estetiku. On ne želi ponovo kvalificirati tip tog revizionizma i njegove glavne teze. Za njega je to od svibnja 1939. svršena stvar: to su neprijatelji Partije. On sada ukazuje kako taj neprijatelj djeluje i kako se protiv njega treba boriti. Zato se on dvaput u tom opširnom članku vraća pečatovskom revizionizmu. Prvi put analizirajući situaciju na Zagrebačkom sveučilištu, koju on smatra lošom upravo: prvo, zbog vrlo uspješnog djelovanja »jedne male ali dosta aktivne antipartijske grupe koja se pokrivala part. imenom« (str. 8) i koja nastoji »stvoriti čim jaču opoziciju Partiji u borbi protiv revizionista koji se kupe oko Kr.« (str. 8); i drugo: »zbog gnjilog liberalizma i nehaja partijskih članova« (str. 8). Prema Titovoj procjeni postoji dakle povezanost između raznih revizionističkih i trockističkih tendencija i grupacija koje predstavljaju ozbiljnu prepreku za konstruktivan rad među studentskim masama. Nakon toga Tito se posebno zadržava kod sukoba na književnoj ljevici konstatirajući da je partija dužna da budno prati rad tih

književnika jer oni imaju utjecaja na čitaoce iz radničke klase. I zatim nastavlja: sukob na književnoj ljevici unio je zabunu u partijsku i vanpartijsku čitalačku publiku jer su se stvorila dva tabora; ne želimo — kaže Tito — davati sud o umjetničkoj vrijednosti literarnih radova niti se upuštati u teoretsku analizu i kritiku, ali želimo reći da u jednom od ta dva tabora djeluju neprijatelji partije, koje smo jasno označili prije godinu dana, a koje je, eto, Krležu ipak uzeo otvoreno u zaštitu postajući tako ličnost prema kojoj su se okrenuli svi antipartijski elementi nadajući se da će on prihvatiti njihov barjak; čudimo se da on ne vidi kakva mu je uloga namijenjena, ali on treba da zna da će partija voditi borbu ne samo protiv direktnih protivnika već i protiv onih koji ih podržavaju. Evo tih riječi:

»Dakle, borba među tim lijevim književnicima stvorila je priličnu zabunu u redovima ne samo vanpartijske čitalačke publike, nego i u redovima samih partijskih članova, tako da su se stvorila dva tabora, jer se nije znalo koja strana ima pravo. Mi ovdje nemamo namjeru da dajemo svoj sud o umjetničkoj vrijednosti literarnih radova jedne ili druge strane. Isto tako nemamo namjere niti se to može u ovom članku da se upuštamo u teorijsku analizu i kritiku, već je naša dužnost da jasno još jednom ukažemo svoje mišljenje o ljudima o kojima smo već govorili u majskom broju »Proleter« od prošle godine, i da na taj način upozorimo partijsko članstvo da ne nasjedaju raznim pričanjima i sugeriranjima sa strane po ovoj stvari.

U vrijeme kakvo je danas, kada se zbivaju tako sudbonosni događaji, vrlo je opasno da kojekakvi nazovi teoretičari sa svojim pokušajima revizije ili proizvoljnog krivog tumačenja marksističko-lenjinstičke teorije ne unesu zabunu u redove radničke klase. To je tim opasnije što se ti ljudi vole kititi komunističkim ruhom, da na taj način lakše zavedu mase. Zbog toga smo mi u prošlogodišnjem broju »Proleter« otvoreno objavili imena trojice takvih ljudi, i to: Rihtmanna, Bogdanova i Ristića, za koje smo kazali da svojim pisanjem vrše po partiju i radničku klasu štetan rad, jer svijesno iskrivljuju nauku velikih naših učitelja Marksa, Engelsa, Lenjina, Staljina i na taj način spadaju u redove neprijatelja naše partije i radničke klase. Ali, nažalost, dogodilo se da je vrlo poznati književnik M. K. uzeo ove ljude otvoreno u zaštitu i izjavio da se solidariše

sa njima. Poslije toga su okrenuli svi antipartijski elementi svoje lice ka K. sa nadom da će on prihvatiti njihov barjak u borbi protiv partije. Nas vrlo čudi da on ne vidi kakva mu je uloga namenjena, no mi ćemo voditi odlučnu borbu ne samo protiv direktnih protivnika naše partije, nego i protiv onih koji ih podržavaju. Mi ćemo se boriti za mase, borićemo se protiv antimarksističkog i antilenjinističkog utjecaja među radnim masama.

Danas, kad se već postavlja pitanje: *ko će koga*, kada je potrebno napregnuti sve svoje snage da se stvori jedna snažna i monolitna partija koja će moći stajati na čelu događaja, svaki onaj koji se ne podvrgava disciplinirano tome radu i tim zadacima, spada na drugu stranu barikade, tj. na stranu neprijatelja radničke klase.

Naša je partija svakim danom sve jača. Ona je sposobna da pregazi sve ono što joj se stavlja na put i smeta njenom razvitku. Ona je već danas sposobna da ide zbijenim redovima u susret svim teškoćama, da ide istim putem kojim je išla herojska boljševička partija Sovjetskog Saveza, učeći se na njezinom iskustvu iz »Historije SKP(b)« (T. T.: »Za čistoću i boljševizaciju partije« — »Proleter«, god. XV, travanj-svibanj 1940, br. 3—4, str. 9)

Što ovdje prije svega privlači našu pažnju? Tito je i *ovaj put* ostavio Krleži mogućnost povlačenja i desolidariziranja: nije rečeno da je Krleža prihvatio barjak antipartijskih elemenata, niti je rečeno da je prihvatio ulogu koju su mu namijenili. Izraženo je čuđenje da Krleža ne vidi političke implikacije »Izjave solidarnosti«; istaknuto je da je KPJ monolitna partija i da nedisciplina vodi na drugu stranu barikade. Dakle: to je još uvijek razgovor s prijateljem koga se upozorava na opasnosti koje mu prijete *ako nastavi* dosadašnjim radom.

Činilo se da je Titovim člankom u »Proleteru« i Krležinim odustajanjem od najavljenih nastavaka »Antibarbarusa« (tj. prihvaćanjem upozorenja) — sukob zaustavljen na kompromisnoj točki i da do eksplicitne osude Miroslava Krleže ipak neće doći. Međutim, stvari su se razvile drugačije. Početkom kolovoza 1940. izašao je u Zagrebu prvi i jedini broj »Književnih sveski«. Taj je zbornik članaka imao višestruku svrhu, ali mu je glavna bila da pokaže kako je Miroslav Krleža izdao one redove u kojima se borio (iako često s »nerazumijevanjem«) više od dvadeset godina i postao revizionist uz čiju se »nevjericu,

bespomoćnost i očaj« vežu svi »koji se bore protiv snaga koje tu nevjericu poriču svojom vjerom, svojim djelom, svojim životom« (Đilas: »Književne sveske«, str. 194). Teško je reći zašto je došlo do ove dalje »eskalacije« u ocjeni Krležina djelovanja. Ostaje također otvorenim i pitanje na osnovi kojih se informacija partijsko rukovodstvo odlučilo za ovaj dalji korak. Možemo pretpostavljati da je najviši partijski forum u tim danima došao do zaključka da je aktivnost Krleže i drugova u porastu te da s pečatovštinom i Krležom lično treba definitivno obračunati: to je jedini način da se svako zakulisno antipartijsko djelovanje razotkrije i likvidira. Možda je kod nekih rukovodilaca i bilo kolebanja u ispravnost tog poteza, ali je očito prevladalo uvjerenje da je to jedini način da se konsolidira stanje u nekim partijskim organizacijama i sredinama.

O čemu dakle govore »Književne sveske« i kakva je njihova fizionomija?

Od dvanaest članaka koji sačinjavaju »Književne sveske« dva su dominantna: Đilasov »Od nerazumijevanja do revizionizma« i Kardeljev »Nekoliko općih primjedaba povodom pečatovskih revizionističkih pokušaja«. Članak Slavka Horvata »Idealizam u savremenoj biologiji« posve je na margini ove polemike i za nas nevažan. Pricini članci i Keršovanijev »San i istina Marka Ristića« poznati su otprije. Članak Koče Popovića razrađuje neke Đilasove teze, ali pisan je s najviše autokritičnosti te zahtijeva posebnu analizu. Todor je Pavlov dobio počasno mjesto u »Književnim sveskama« — punih pet stranica više od Kardelja. Serija članaka »O filosofstvujućim fizičarima« pridružuje se onoj grupi rasprava i članaka koji su partijskoj i vanpartijskoj publici bili poznati već otprije: veći dio analize »filosofstvujućih fizičara« objavljen je u »Umetnosti i kritici«.

Sada se međutim Pavlov posebno »pozabavio« Krležom, koji je tako »nečuveno« udario na Zogovića, da on, Todor Pavlov nije mogao naprosto povjerovati da je Krleža autor tog pamfleta. Kad je ipak povjerovao, napisao je dva nečuvena članka: prvi 9. siječnja 1940. »O, 'dijalektici' i 'antibarbarstvu' Miroslava Krleže« i drugi 14. veljače 1940. »'Dijalektički' pogledi Miroslava Krleže o umjetnosti«. U analizu »dijalektike« i »antibarbarstva« Miroslava Krleže Todor Pavlov ulazi s prijekorom: zašto se obara na sirotog Vučkovića, čiji su vulgarnomaterijalistički pogledi već trebali biti osuđeni od samih dijalekti-

čkih materijalista, a ne uzme u razmatranje dijalektičko-materijalističku definiciju umjetnosti koja se nalazi, »iako dosta kratko izražena«, u uvodniku »Šta je umjetnost«, 4—5. dvobroja »Umetnosti i kritike?« Pavlov dakle upućuje Krležu da čita dekalog koji je po njegovim uputama sastavio Radovan Zogović. Pošto je tako naznačio i Krleži i svim ostalima gdje je dijalektičkomaterijalistička izvornoda, Pavlov je dohvatio Krležu u onu poznatu dijalektičkomaterijalističku drobilicu: filozofija je nauka o sadržajnom mišljenju, tj. nauka o najopćijim zakonima materije, društva i svijesti, a to znači da je ona istovremeno logika, gnoseologija i dijalektika koja »ukida (tj. u sebe prima i diže)« i ontologiju. Ali eto, Krleža to ne može shvatiti. Taj žalosni teoretičar brani »nepodnosivo konfuzan i apsurdno protivurečan« Ristićev članak, zastupa teoriju umjetnosti koja u posljednjoj liniji vodi u fideizam i mistiku: Krleža i Kretschmer naime neće shvatiti da je svijest u prvom redu subjektivni odraz objektivne stvarnosti. Tu nam Todor Pavlov otkriva svoje dragocjene slutnje: još kad je čitao »Podravske motive« i »Eseje«, na njega je »dubok utisak ostavila teoretska nejasnost, bespomoćnost i kolebljivost tih spisa« te je već tada smatrao da Krleža može zlo svršiti ako ne poduzme »junačke mere da ispravi svoje greške« (»'Dijalektički' pogledi Miroslava Krleže o umjetnosti«, str. 102). I to se upravo dogodilo jer Krleža nije poduzeo »junačke mere«. Pavlov dodaje da Krleža ističe kao neko svoje otkriće da postoje poeti i antipoeti, da poeti, pišući s tendencijom, stvaraju velika djela i da oni uvijek moraju ostati prije svega poeti i stvarati nadareno. Kao da to isto nije rečeno u uvodniku »Šta je umjetnost!« Krleža gleda, a ne vidi — kao da nas upozorava Todor Pavlov. No mi odmah vidimo da Todor Pavlov, piše, a zaboravlja što je napisao, jer tri reda niže dokazuje da je umjetnost djelo historijskog čovjeka i da zato nije najvažnije da je socijalan pjesnik pjesnik već da je socijalan. No, Krleža misli suprotno, a to je logično — kaže Pavlov — jer je za njega čovjek produkt biološkog nasljeđa. Pa već se u »Podravske motive« vidi da je u osnovi Krležina evanđelja »nakazni biologizam, potpuno odricanje ljudskog, društvenog konkretno-istorijskog karaktera one ideološke pojave koja se zove umjetnost« (ibid, str. 108). Bogdanov doista nije morao izvršiti naročit napor da bi zaključio kako su glavne teze »Književnih sveski« teze ABC-a. To naprosto bude

oči. Pišući u veljači 1940, Todor Pavlov nije viknuo »kamo to ideš, Krležo?«, već je profesorski mudro poslao Krleži posljednji apel da ispravi (»još nije kasno!«) svoje greške. Za Richtmanna sve je već svršeno: on je po Todoru Pavlovu u posljednjem broju »Pečata« skinuo masku! Nikada ni Lenjin ni Staljin ni Filozofski institut Akademije SSSR nisu mislili da dijalektički materijalizam kao takav treba podržati reviziji. A to upravo čini Richtmann! On nastoji zadržati dijalektiku samo na području mišljenja, a zna se da je filozofija nauka o sadržajnom mišljenju, tj. o najopćijim zakonima materije, društva itd. — drobilica sada melje Richtmanna. Taj je todorpavlovski mehanizam groteska. Pa ipak, ta je groteska u tim godinama (i ne samo u tim godinama) djelovala na brojne lijeve intelektualce kao istinska naučna i filozofska misao. Ona je zamatala Staljinove formule u prividno ruho znanstvene analize i argumentacije. Todor Pavlov je nastupao kao »hladni razum«: on je uvijek sve shvaćao i nikada nije smatrao da treba podići glas. No analizirajući u svibnju 1940. kako »Zvonimir Richtmann skida masku«, Todor Pavlov se prvi put uzrujao. S pravom. Richtmann je u posljednjem broju »Pečata« točno uočio da sva misaonost Todora Pavlova svršava u tvrdnji da materijal realno postoji nezavisno od čovjeka, kao da »u objektivnu egzistenciju vanjskog svijeta ne sumnjaju samo neki teški shizofrenici« (»Savremena naučna misao nije idealistička« — »Pečat«, 13—15, str. 116).

Ako nam je Todor Pavlov smiješan i dosadan, Koča Popović ne djeluje nimalo smiješno ni dosadno, i to unatoč njegovim karikiranjima i parodiranju (posebno u prvom dijelu članka): iza tog ruganja naslućujemo svu težinu historijskog časa i svu ozbiljnost sukoba »jer se ne radi o površnom i prolaznom nesporazumu po književnim pitanjima, već o oštrom, trajnom i dubokom sukobu na čitavoj liniji« (K. Popović: »Ratni ciljevi Dijalektičkog Antibarbarusa«, str. 202). Tim riječima Koča Popović označuje osnovnu misao »Književnih sveski«: Krleža želi prebaciti sukob između »Pečata« i nekih — tobože mediokritetskih — lijevih književnika na lični teren; ne radi se međutim ni o kakvu usko književnom ili estetskom sukobu, već se radi o napadu Krleže na princip bolševizma: princip partijnosti filozofije, nauke i umjetnosti, tj. princip partijnosti istine. Najjasnije je o tome progovorio Kardelj:

»Ima samo jedna istina, za koju se bori radnički pokret. Na liniji te istine radnički pokret vrši i svoje teoretske napomene. *Istinska »sloboda stvaranja« može označavati samo onu slobodu koja dozvoljava umjetniku ili književniku da služi toj jedinoj istini, za kojom ide čitav radnički pokret, čitav razvitak napredne čovjekove misli. Ako netko traži »slobodu stvaranja« van te istine, onda to znači, da traži slobodu unošenja tuđih ideologija u radnički pokret. Čitav, u ovoj Svesci objavljeni, materijal dokazuje da imamo u pitanju »Pečata« pred sobom upravo takav pokušaj.» (Josip Šestak: »Nekoliko općih primjedaba povodom pečatovskih revizionističkih pokušaja«, str. 238)*

Nitko u »Književnim sveskama« nije tako precizno postavio granice do kojih ljudska misao smije ići. Ali svi su otvoreno i konzekventno istakli da su prozreli Krležinu taktiku: Krleža pokušava na sve načine sakriti da se tu radi o generalnom sukobu, tj. o sukobu na *svim* linijama između radničkog pokreta i njemu strane pečatovštine, a ne o sukobu između gluposti i pameti. Koča Popović je otišao najdalje u žaljenju što je Krleža izgubljen jer se »u Krleži imalo šta izgubiti« (str. 204). Nema opravdanja što se o Krležinim knjigama nije pisalo; unatoč Krležinoj revizionističkoj poziciji ništa ne može izbrisati greške koje su prema Krleži učinjene. Krleža treba da zna da Prica nije pisao u svoje ime, već da ga je u ime »sviju nas« zapitao otkud on u društvu Ristića, Richtmanna i Bogdanova i »mi smo hteli da se nadamo sve do posljednjeg trenutka« (str. 210) da će se on od njih odvojiti. Upravo zbog toga što je Krležino djelo svojina radničkog pokreta, radnički pokret treba da obrani Krležu od Krleže »Anti-barbarusa«.

Đilas konstatira da su se iza Krleže svrstali svi otvoreni i prikriveni neprijatelji partije jer su oni dobro uočili da se tu ne radi o nekom čisto književnom sukobu. Đilasova analiza pokazuje da su i trockističke i partijske procjene Krležina djelovanja usmjerene u istom pravcu: u otkrivanje one dubinske, ishodišne pozicije koja je rodila Krležin otpor, a koju Krleža nije htio eksplicite definirati i opisati. Trockist Raščanin (Peruničić) žali što se Krleža zaustavio na pola puta i on potiče Krležu da od posljedica prijeđe na »maticu« — na pravi uzrok takva odnosa partije prema književnosti i ljudskoj misli uopće. I Đilas

ističe da se Krleža prividno zaustavio na kritici Pricâ i Zogovića, a da je to zapravo duboka revizija koju Krleža prekriva tobožnjom borbom protiv mediokriteta. S tim je povezana glavna Đilasova teza: Krleža je od početka svog rada imao kriva shvaćanja, ali dok je išao sa snagama progressa, ona su se ispoljavala kao nerazumijevanje marksizma; čim je Krleža došao u sukob s naprednim pokretom, ta su se kriva shvaćanja preobrazila u *prikrivenu reviziju*:

»Krležino nerazumijevanje i nepoznavanje marksizma nije tada spriječilo Krležu da daje djela od neprolazne vrijednosti. *Baš zato su se Krležina kriva shvaćanja ispoljavala tada samo kao kriva shvaćanja, kao nerazumijevanje marksizma a ne kao prikrivena revizija.* Krležina slaba, skoro nikakva politička, ideološka, folozofska sprema, nosila je, istina, uvijek u sebi mogućnosti sukobljavanja sa naprednim pokretom. I doista, kad su došla teža vremena krupnih promjena (šestojanuarska diktatura), velikih zaokreta (borba protiv fašizma), Krležine ideološke slabosti su se razvile i narasle u postostručenoj, nakaznoj formi. Nerazumijevanje marksizma pretvorilo se u borbu protiv marksizma. Istovremeno je tu Krležinu »evoluciju« pratilo i stvaranje književnih djela od mnogo manje vrijednosti.« (M. Nikolić: »Od nerazumijevanja do revizionizma«, str. 172)

Tu će tezu o »skretanju« poslije »težih vremena« detaljnije razraditi Kardelj. Čovjek se jednostavno pita da li su »sveskaši« imali pred očima ABC-ov tekst dok su pisali svoje članke. Teško je u to povjerovati. Da im je »Quo vadis Krleža?« bio prezentan, oni bi ipak nastojali vještije izreći ono što je već prije sedam godina rekao ABC. Ali prikrivena Krležina revizija (pečatovska revizija uopće) historijski je fakt i jedino o čemu se može razgovarati jest da li je to revizija revidiranog marksizma ili revizija autentičnog marksizma. Boljševička Treća internacionala, a time i boljševička KPJ, imala je puno razloga da Krležino djelovanje definira kao reviziju marksizma: za nju to nije moglo biti nešto drugo do revizionizam koji vodi na drugu obalu. ABC se međutim nije usudio poreći Krležin marksizam iz prvih godina poslije Oktobra. Po uzoru na procese i prema modelu sovjetskih

enciklopedija Đilas i Kardelj idu *do korijena*. Doduše, oni neće Krležu proglasiti policijskim agentom kao što je to učinio Aragon s Nizanom. Ipak, Đilas će utvrditi da Krleža ni u doba »Plamena« i »Književne republike« nije bio dijalektički materijalist jer se u svojim analizama oslanjao na tezu o vječnom ponavljanju historije i na tezu o historijskim analogijama. Tako je na primjer 1927. govorio o SSSR kao o zemlji diktature, ne shvaćajući da je ta vlast »hiljadu puta demokratskija od svih demokratija koje poznaje istorija« (ibid, str. 176). Nije nadalje shvatio da se kod Trockoga ne radi o političkom programu, već o špijunaži i štetočinstvu. Za razliku od Koče Popovića koji je smatrao da je »Danas« još uvijek bio jedan od sektora *lijeve* knjige, Đilas i Kardelj razrađuju tezu Jovana Popovića da je »Danas« prvo pribiranje snaga revizije: tadašnjem je rukovodstvu (likvidiranom Gorkiću) konveniralo to razvijanje prikrivene revizije! Dakle, grupa oko »Pečata« nije se — prema Đilasu — formirala slučajno, jer je osnovno u tom grupiranju upravo neprijateljstvo prema politici revolucionarnog pokreta. Kad bi Krleža otvoreno rekao da neke stvari ne razumije — na primjer: procese — partija bi s njim diskutirala i uvjerala ga. Ali ne: »borbom tobože protiv 'nepismenih burgija', 'idiota', 'magaradi', 'ovnova', 'tikvana', 'provokatora', Krleža pokušava da prikrije svoju borbu protiv političke i kulturne linije naprednog pokreta« (ibid, str. 192).

Tako Đilas. A Kardelj te iste misli raspreda nadugo i naširoko. Prije svega razotkriva opći, zajednički cilj svih »lijevih« i »desnih« napadaja: »*ideološki razoružati radnički pokret u vrijeme kad je njegovo potpuno idejno jedinstvo preduslov da bi mogao realizirati svoju historijsku zadaću*« (ibid., str. 237). Zato je polemika s »Pečatom« nužna, a ne samo korisna: radnički pokret time učvršćuje i konsolidira svoje idejno jedinstvo. Pošto je odredio da je idejna monolitnost GLAVNI CILJ u borbi protiv pečatovskog revizionizma, Kardelj je svoju analizu podijelio na šest velikih poglavlja: »O revizionizmu uopće«, »Pečatovština«, »Idejni elementi pečatovštine«, »Društvena uloga pečatovštine i njen politički smisao«, »Radnički pokret i pečatovština«, »Socijalni korijeni pečatovskog revizionizma«. Eliminiramo li brojna ponavljanja, cikličko vraćanje lajtmotiva, sporedne meditacije, možemo uočiti da su dvije teme dominantne: prvo, bit pečatovskog revizionizma, drugo, pogledi i djelo Miroslava Krleže. Te su

teme doduše tijesno povezane, jedna izlazi i uvire u drugu, ali one ipak ne sačinjavaju nerazmršivo jedinstvo jer je djelo Miroslava Krleže sagledano u cjelini, a ne samo u svojoj završnoj, pečatovskoj fazi.

Pečatovski revizionizam Kardelj determinira kao varijantu prikrivenog revizionizma koji se u radničkom pokretu javlja s partijom novog tipa koja više ne dopušta postojanje otvorenog revizionizma. Pošto je u skladu s »Historijom SKP(b)« objasnio razne vrste internacionalnog revizionizma, a posebno slučaj Trockog i Buharina, Kardelj je konstatirao da je revizionizam u Jugoslaviji harao zbog teoretskih slabosti pokreta i zbog pomirljivosti prema skretanjima, pomirljivosti koja se najčešće sakrivala iza parole »borbe protiv dogmatizma!«. Nije važno — nastavlja Kardelj — da li se kod »Pečata« radi o svjesnom ili nesvjesnom revizionizmu, već je važno da je »Pečat« uporno ostajao na krivim shvaćanjima i time postao sastavni dio općeg napada na radnički pokret. »Pečat« je kod mnogih s »lijeve« knjige oslobodio pritajene antimarksističke tendencije. Iako se Bratko Kreft i Juš Kozak nikako ne mogu identificirati s pečatovštinom, ipak oni smatraju da je »Antibarbarus« obrana umjetnosti i slobode umjetničkog stvaranja. A upravo to traženje slobode znači traženje slobode od radničke klase, traženje slobode da se radničkom pokretu izbije iz ruke njegovo najjače oružje: marksizam. Kreft tvrdi da su svi sadašnji politički pokreti načinili od čovjeka broj i da svi žele vidjeti u umjetnosti sluškinju; jedino *posve* oslobođena umjetnost služi istini. Kreft ne shvaća — upozorava Kardelj — da je i u umjetnosti, kao i u cjelini suvremenih gibanja, *sve* podijeljeno na dvije fronte: frontu reakcije i frontu progressa. *Nije dakle umjetnost* »osjetiti se u 'kaosu' i 'noći', kada je napor naprednog čovječanstva maksimalno i veličanstveno napregnut, da bi se slomio otpor truloga« (str. 254), *već je umjetnost živjeti* historiju koju vodi Staljin, diviti se pronicljivim okretima »koje je mogao da izmisli samo genij jedne napredne klase, u svojoj dubini saznati jedan veliki čas koji je vezan za ime jednog velikog Gruzina« (str. 254). *Ali to ni u kom slučaju ne znači da se umjetnosti pripisuju zadaće:* »mi ne dajemo time nikakvih 'lekcija' umjetniku, mi samo držimo da u *naše vrijeme*, može biti velikim umjetnikom samo onaj koji je te stvari zaista shvatio« (str. 254). To je kulminacijska točka »Književnih sveski«: tu smo na granici sljepila i cinizma. Me-

đutim, nije to nikakav Kardeljev specijalitet, svaka teorija partijne *umjetnosti* mora završiti u toj kontradikciji: ona negira nešto što afirmira: ona ne »propisuje« pošto je čas prije točno »propisala«. Ona naime želi ostvariti totalnu sintezu umjetnosti i revolucije: *podvrći* umjetnost revoluciji i *izbjeći* ikonoklastiju i pragmatizam: ukinuti slobodu i sačuvati je. Jer i Kardelj i svi ostali teoretičari partijne umjetnosti žele spasiti i partijnost i umjetnost. Teorija partijne umjetnosti ne dolazi do Platonova čistog didakticizma ili do Mao-Ce-Tungova revolucionarnog utilitarizma, ona teži totalitetu i time pada u antinomije, koje se mogu činiti bilo kao vrhunac cinizma, bilo kao vrhunac neshvaćanja.

Boreći se tobože za neku fiktivnu slobodu stvaranja, pečatovski revizionizam krijumčari — precizira dalje Kardelj — neprijateljska praktičko-politička shvaćanja i tako direktno udara na revolucionarni pokret, a time

»sve jasnije pokazuje tendenciju slivanja s trockizmom. Mi dakako ne tvrdimo, da je taj proces kod pečatovaca završen, nego samo naglašavamo, da se nikakav prikriveni revizionizam kod nas i u naše vrijeme ne može pojaviti i istrajati u svojoj borbi protiv radničke klase, a da u najkraće vrijeme ne poveže svoje sudbine sa sudbinom trockizma« (str. 255).

Po svojoj općoj tendenciji pečatovska je revizija jedinstvena, ali ona nije jedinstven sistem, već je puna kontradikcija i apsurdna: ona negira dijalektički materijalizam, zakon klasne borbe, u estetici služi se Bergsonom, Marksa dopunjuje Freudom, oslanja se na Buharina, revidira Marksovu ocjenu 1948, poriče rukovodeću ulogu radničke klase. Svi su pečatovci sušiti eklektici i smušenjaci. Richtmann na primjer nasuprot Staljinu negira da je vrijeme forma postojanja materije. Krleža zajedno s Richtmannom negira dijalektički materijalizam kao filozofiju radničke klase, a to je propagirao izdajnik Sima Marković: svi tvrde da je filozofija izgubila svoj razlog postojanja zbog posebnih nauka ne shvaćajući da je predmet filozofije *sadržajno* mišljenje, koje je prema tome (drobilica!) metodološka osnova posebnih nauka:

»Savladavanje savremene krize nauke, tj. rješavanje njenog unutrašnjeg protuslovlja, moguće je jedino i samo usvajanjem dijalektičkog materijali-

zma kao metodološke osnove posebnih nauka. Neusvajanje te metodološke osnove nužno vodi u agnosticizam, u fideizam, što jasno potvrđuju mnogobrojne »teorije« koje izrastaju iz savremene krize nauke. Usvajanje dijalektičkog materijalizma kao metodološke osnove posebnih nauka vodi naučnom procvatu, čemu je očito dokaz naučni polet u onoj zemlji gdje je nauka oslobođena stega starog društva i idealističkih teoretskih osnova«. (str. 268)

Sav taj smušeni pečatovski puk ujedinjuje princip nezavisnosti, što po Kardelju znači želja za »nezavisnim« odnosom prema radničkom pokretu. Oni se tobože bore za tri principa nezavisnosti (princip slobodnog uvjerenja, princip nezavisnosti umjetnosti, princip slobode kritike), ali se faktički bore *protiv* revolucionarne prakse tražeći za sebe neki povlašteni položaj slobodnog mislioca koji odbija da mu radnički pokret »papuje«:

»Nećemo biti nekakvi 'točkići' i 'šarafici', koji su samo sastavni dio jedne jedinstvene mašine, nego hoćemo da 'nezavisno stvaramo' pa prema tome i 'slobodno kritikujemo'.

Ima sada oko tridesetpet godina kako je po prilici ovako postavio pitanje Lav Trockij. A postavljali su ga svi mogući revizionisti i neprijatelji marksizma i prije i poslije«. (ibid., str. 292)

Radnički pokret međutim ne pozna neku »kritiku uopće«, već samo zdravu kritiku i samokritiku, jer se uvijek treba pitati: *kritika u ime koga*: »Kritika na bazi jedne napredne klase i jedne napredne ideologije ili kritika na jednoj reakcionarnoj bazi? Kritika na liniji istine ili kritika na liniji jedne teoretske laži« (ibid., str. 292). Ne radi se tu prema tome o književnosti i teoriji, već o politici i prije svega o politici: »nezavisna« pečatovština postala je politička praksa jer ju je reakcija uzela u svoje ruke i od nje učinila oružje u borbi protiv snaga napretka. Nastao na ruševinama ostataka frakcionškog oportunitizma, pečatovski se revizionistički brod »našao na pijesku — tuđe obale« (str. 311).

Ovaj kratki pregled Kardeljeva i Đilasova članka pokazuje da su Kardelj i Đilas najkonzekventnije proveli princip partijnosti umjetnosti jer su najdublje i najkonzekventnije shvatili promjenu koja se zbila u radničkom pokretu. Oni su dobro vidjeli da boljševizam staljinističkog

tipa doista nema ništa zajedničko s onim što je nudio »Pečata«. To su suprotni polovi. Zato je, poput Đilasa, i Kardelj smatrao potrebnim da ispravi onaj *daltonizam* u dosadašnjem gledanju na Krležu: nije Krleža nikakav marksistički pisac, već je to pisac koji nikada nije razumio zakonitost društvenog razvitka te zato nije kritizirao društvo s pozicija jedne napredne klase, već je on dio glem-bajevštine iako se protiv nje pobunio. On je eklektički popabirčio po raznim građanskim teorijama, izgradio svoju specijalnu »političku dijalektiku« u kojoj zaključuje po analogijama, po neposrednom emotivnom doživljaju i zato piše besmislice. Nije razumio da je glavna pokretačka sila radnička klasa, već je za njega podloga ideologije neki »socijalni nagon«, kao što je to za Ristića »seksualni nagon«. Zato je i bilo moguće da 1934. kaže kako danas nitko nije dao odgovor na pitanje što da se radi:

»To kaže Miroslav Krleža 1934. godine, iako se tada — dopustite — na jednom velikom dijelu zemaljske kugle znalo i pokazivalo »šta da se radi«, iako su se tada po evropskom, azijskom, američkom i ostalim kontinentima počele ponovo paliti oslobodilačke vatre pokazujući da se iz dana u dan sve čvršće organizuje ona snaga koja zna »šta da se radi«. (ibid., str. 282)

Krleža pripada onom tipu anarhoidnog intelektualca koji je 1919. prišao radničkom pokretu ne porušivši mostove iza sebe: zato se u teškim godinama srozao u oportunistički, a u ovim odlučnim godinama pao u revizionizam. Kao što je svojevremeno Lenjin upozorio Gorkog da je počeo govoriti jezikom kontrarevolucije, tako »mi moramo danas reći Miroslavu Krleži u interesu realizacije historijske zadaće radničke klase: *Miroslav Krleža govori danas radnicima jednim neprijateljskim jezikom!*« (ibid., str. 247—248).

To je završna riječ »Književnih sveski«. Po sivilu duha i shematizmu misli one su pravi kontrast pečatovskim raspravama, a posebno »Antibarbarus«. Ali one dublje i točnije određuju sukob na književnoj ljevici. Pisци »Svezaka« govore slobodno i otvoreno, pisци »Pečata« taktiziraju jer ne mogu govoriti slobodno: oni žele ostati u toj ljevici. Ta im ljevica »Sveskama« pokazuje da u njoj ne mogu ostati jer su im gledišta stubokom protivna. Pisци

»Svezaka«, a posebno Đilas i Kardelj, ističu da se radi o generalnom sukobu dviju koncepcija revolucije i revolucionarne organizacije. Time je ovaj sukob postavljen na istinsku osnovu: to nije obračun talenata i taštih mediotkriteta, već je to sudar dviju vizija svijeta. Razmatrajući sukob *na toj osnovi*, pisци »Svezaka« mesijanski su mirni: oni se ne boje ići do tog dubinskog korijena sukoba jer žive svoju viziju svijeta kao Istinu. Oni ni u snu ne mogu pretpostaviti da će jednoga dana negirati ovaj tip revolucije za koji se sada bore. Zato im je svaka relativnost strana, štoviše: kolebanje može biti fatalno i voditi izdaji. Oni su »Sveskama« dali odgovor na sva ključna pitanja teorije i prakse oslanjajući se prvenstveno na Staljinovo učenje o partijnosti istine. Oni su totalitet žitota i prakse sveli na partijski entitet. U pogledu umjetnosti nikakvih kolebanja poslije »Sveski« više ne može biti: tu je jasno definiran vrijednosni bitak u kojem umjetnik treba da se iscrpi: on treba da spozna u svoj svojoj dubini historijski čas koji je vezan za ime velikog Gruzina. »Sveske« znače definitivnu pobjedu principa partijnosti umjetnosti, završnu točku procesa započetog »Književnim savremenikom«. Za onaj dio jugoslavenske inteligencije koji se od početka borio za partijsku umjetnost bila je to kruna njihova napora: »Sveske« su potvrdile većinu njihovih teza i dale partijskoj inteligenciji oružje kojim će se ona sjajno služiti sve do trenutka velikog obrata.

Keršovani je *odmah* upravo tako shvatio »Sveske«: one omogućuju raskrinkavanje svake revizije, a posebno revizije pečatovskog tipa, koju iz zdrave sredine treba ukloniti poput čira:

»Nakon ovih 'Svezaka' mogu pečatovci nastaviti svojim histeričnim *ispadima*, mogu da i dalje ruše drvlje i kamenje na sve ono što je čestito i napredno kod nas, — pristalice napredne nauke i prakse će znati, da pečatovština predstavlja čir, nezdravu izraslinu, koju treba ukloniti iz svake zdrave sredine«. (V. Bezjak: »U znaku vremena« — »Izraz«, br. 9, rujan 1940, str. 499)

No zanimljivo, partija ni u tom času nije prestala davati Krleži šansu da se »spasi«: on »samo« treba da negira sebe. Keršovani ga postavlja pred alternativu: »ili da nastavi putem pečatovštine i da time sam sebe likvidira, ili pak da likvidira pečatovštinu u sebi i prekine s

njom oko sebe, shvativši, da je u »Sveskama« jasno formuliran jedini put i za njega« (ibid., str. 499). Tu je misao istakao i Radovan Zogović, jedini čovjek u jugoslavenskoj komunističkoj partiji koji »Sveskama« nije bio *potpuno* zadovoljan. Naravno, on je »Sveske« svesrdno pozdravio nazvavši ih »najznačajnijom domaćom filozofskom knjigom«: tu je dokazana kontrarevolucionarnost pečatovskog revizionizma koji predstavlja završnu točku na onom putu na koji je pečatovska grupa krenula časopisom »Danas«:

»Od časopisa »Danas« domaći revizionizam učinio je korak dalje, posljednji svoj korak, časopisom »Pečata«. Učinio ga je pod specijalnim okolnostima, u vremenu kada je napredni društveni pokret sprovodio jedan svoj široko shvaćeni taktički potez i kada je nad našim naprednim pokretom bilo zaista *gorkih* pojava. Na putu od »Danas« do »Pečata«, danasovska grupacija pretvorila se u pečatovsku grupu, iz koje su ispali svi oni koji nisu bili revizionisti, u koju su ušli revizionisti iz drugih časopisa i almanaha. Pečatovska grupa (Krlježa, Rihtmann, Bogdanov, Ristić, Davičo, Marinković itd.) formirala se kao jedinstvena grupa, ujedinjena mržnjom na radnički pokret i njihovu teoriju i praksu, mržnjom na jedinstvo napredne teorije i napredne prakse, mržnjom na realističku umjetnost, mržnjom na dosljedne ljude i njihov moral«. (R. Zogović: »Najznačajnija domaća filozofska knjiga« — »Život i rad«, god. XIV, knj. XXX, svibanj-prosinac 1940, novi tečaj, sv. 32—39, str. 200)

Zogović je međutim bio toliko providno tašt da je u tom istom osvrtu *indirektno* rekao kako u »Sveskama« nedostaje samo njegov prilog: »Sveske« nisu dovoljno analizirale pečatovsku estetiku i Krlježino djelo!

»Književnim sveskama' nedostaje samo iscrpniji osvrt na pečatovsku estetiku, kao i na antirealističku, dekadentnu, antinarodnu beletrističku praksu pečatovaca (Daviča, Marinkovića, Kružića i sl.) te na Krlježino književno djelo«. (ibid., str. 202)

Da, u »Sveskama« je doista nedostajao samo Zogović. Ali on to obilno nadoknađuje u »Životu i radu«: u članku »Biologizam i subjektivizam pod maskom naprednosti« on se (kao što znamo) obračunava s nekim osnovnim

Krlježinim tezama, a ovdje u »Najznačajnijoj domaćoj filozofskoj knjizi« on upućuje Krlježi onaj isti apel što mu ga je već uputio Keršovani:

»M. Krlježi ostalo je ili da stupi u javnu i časnu borbu protiv svojih revizionističkih zabluda i saradnika, ili da otvoreno nastavi borbu protiv naprednog pokreta, protiv naprednih kulturnih radnika, protiv najljepših tekovina svoje vlastite književnosti!« (ibid., str. 202)

Krlježa je odbio i jedno i drugo: on se povukao u dugogodišnju šutnju. Ali ta je šutnja bila rječita jer nije značila pokoravanje. Krlježa nije dezavuirao najupornijeg od »velike trojice«. — Vasu Bogdanova, koji rujna 1940. objavljuje odgovor »Sveskama«: »Političku i moralnu stranu lijeve hajke na Krlježu«. U njoj Bogdanov najavljuje knjigu o Krlježi i radničkom pokretu »koja uskoro izlazi iz štampe« i u kojoj će biti »podrobnije govora«:

»o konkordatu i decembarskim izborima, o ulozu radničke klase, o političkoj liniji »Pečata«, o trockizmu Krlježe i njegovih suradnika, o Krlježinom pesimizmu, o reviziji Marksa i Engelsa, o dijalektičkom Baja-Ganju Todoru Pavlovu, o Krlježinom neprijateljstvu prema radničkom pokretu i prema SSSR-u, o »Političkom Iskustvu« kao dokazu protiv Krlježe, o Đetićima u dijalektici, i svim drugim sve-skaškim atrakcijama, tako da nam Prica ne će moći da najbroji ni jednu točku, koja bi ostala bez odgovora«. (Vaso Bogdanov: »Politička i moralna strana lijeve hajke na Krlježu« — Zagreb, 1940, str. 101)

Ta knjiga nije nikada izašla. Ne znam zašto, ali pretpostavljam da je Bogdanov (i ne samo on) došao do zaključka da je svaka dalja *akcija* suvišna. Jer Bogdanov objavljuje i »Lijevu hajku« s određenim ciljem: da obavijesti partijske predstavnike da su »dobronamjerno i *trenutačno* nasjeli zogovićevskonicoličevskim intrigama, pa zbog krive informiranosti dali toj zlonamjernoj i prevarantskoj radi svojoj *privremeni* imprimatur« (ibid., str. 104). Peta zemaljska konferencija, održana od 19. do 23. listopada 1940, pokazala je da su svi »predstavници radničkog pokreta« apsolutno jedinstveni, jer je konferencija »odobrila rad i liniju rukovodstva Partije po svim linijama« (Tito: V. kongres, 1948). Poslije toga bilo je očito

da više nema tih »predstavnik pokreta« kojima bi trebalo dati »pravilna obavještenja«. Pokret je sada prešao u praktičnu akciju protiv pečatovskog revizionizma: čir o kojem je govorio Keršovani trebalo je odrezati. U tom procesu »amputacije« Bogdanov će postati »sluga hrvatske buržoazije«. Doista, ne bi se moglo reći da je Bogdanov bio osobito pogodna ličnost da »predstavnik radničkog pokreta pravilno obavještava« o djelu Miroslava Krležu i o »Pečatu«. Ako je još prije svibnja 1939. i imao utjecaja u nekim partijskim krugovima, »Trockizam i njegovi pomagači« smanjio je taj utjecaj na minimum. Potpuno ga je pokopalo pokretanje »Političkog iskustva« početkom 1940. u kojem je Bogdanov kritizirao neke *političke* akcije partije; Titov članak »Za čistoću i boljševizaciju partije« svibnja 1940. uvjerio je vjerojatno i zadnjeg partijca da se radi o neprijateljskoj djelatnosti Vase Bogdanova. U to je čak vjerovao i Vinko Šonjara, koji je istupio protiv estetske koncepcije »Svezaka«. Unatoč svemu, Bogdanov u rujnu 1940. uzima riječ da pravilno obavijesti partijske predstavnike da su nasjeli Đilasu! To bi bio vrhunac sljepila kad ne bi bilo očito da je to bio jedini potez koji je preostao. Od cijele pečatovske grupe (izuzevši Krležu) *jedini* je Bogdanov mogao ući u tako *iscrpljujuću* bitku. A mogao je da slijedi *jedino već odabranu taktiku*: taktiku raskrinkavanja mediokriteta koji su podvalili partiji. U predgovoru »Lijeve hajke« on to odmah kaže: mediokriteti su prebacili polemiku s književnog plana na politički jer im je glavno da zadovolje svoju taštinu, pa išlo to i na štetu naprednog pokreta. Ali uzalud suradnici »Književnih svezaka« smatraju da govore u ime radničkog pokreta, oni »nisu za nas predstavnici ni radničkog pokreta, ni SSSR-a, ni njegove Akademije, nego samo u najmanju ruku krivo obaviješteni pojedinci, koji, u *ovom slučaju* zastupaju izgublenu stvar gospode Vučkovića, J. Popovića i Zogovića, a ne stvar radničke klase ili SSSR-a« (ibid., str. 4). U tim riječima naziremo *onu bitnu tjeskobu* koja prožima pečatovce (svakog odbačenog revolucionara) i s kojom su komunističke partije Treće internacionale i Kominforma jako računale. Evo strašne dileme do koje dolazi svede li se revolucionarni preobražaj na strategiju i taktiku jedne monolitne partije: pred vama je praksa pretvorena u Nužnost, transcendentalni sistem propisa koji ima snagu Zakona, a koji vaša kritička svijest ne može prihvatiti jer se u principu ne može pomiriti s

nužnošću i isključivim objektivnim pogledom. Ali ako to odbijete, vi ste sebe osudili na moralnopolitički pritisak koji vas baca u osamljenost, u progonstvo, u život bez državljanstva: biti isključen znači biti izručen. Tu dilemu revolucionarni intelektualci rješavaju na razne načine. Jedni ostaju suputnici. Drugi prihvaćaju Praksu i Istinu, a time i sve antinomije koje iz te odluke proizlaze. Samo jedan malen dio onih koji su prihvatili Praksu i Istinu ostaje lucidan i lucidno primjenjuje razne taktike i gerile. Dobar dio pak uspije sebe uvjeriti da je ta Praksa i Istina njihova intimna praksa i istina »zaboravljajući« jednostavno sve ono što znaju (Šinkovo zaboravljanje u 1945. kako je nastao »Roman jednog romana«). Tu samo naznačujemo neke elemente te strukture, čiju složenost treba posebno analizirati u svakoj varijanti. Mi smo upravo tu kompleksnost i pokazali na primjeru pečatovske solucije. I poslije »Književnih sveski« Bogdanov ponovo želi riješiti tjeskobu i dilemu na stari način: Praksa i Istina »Svezaka« nije praksa i istina partije, već nekih neodgovornih ili obmanutih pojedinaca. I pred tako evidentnom osudom, koju je izrekla partija, a ne pojedinci, Bogdanov ostaje uporan. Iz dva razloga. Prvo: on se još nada da bi u rukovodećem tijelu partije možda moglo doći do preispitivanja stava prema Krleži. Drugo: to je jedini način da sebe pred samim sobom i pred drugima potvrdi kao pripadnika tog revolucionarnog pokreta koji ga navodno grubo odbacuje. Prihvatiti tezu da na usta tih pojedinaca ipak govori partija znači prihvatiti niz neočekivanih mogućnosti, pred kojima i Bogdanov i pečatovci s pravom strahuju: od totalne osame do prave pobune.

Bogdanov dakle ostaje u okvirima pečatovske obrane. On je u »Lijevoj hajci« pokazao kako su brojni argumenti »Svezaka« netočni, lažni ili namješteni. On je otkrio neke mehanizme rada na književnoj ljevici i uperio prst na glavne krivce. U prvom dijelu on se dugo zadržao na genezi napada i odredio da je sve počelo 1929, raslo prema napadu ABC-a, doživjelo kulminaciju u »Sveskama«. Uzrok i motiv hajke protiv Krleže jeste zavist i književno pigmejstvo: »sićušna malograđanska zloba i taština« literarnih mediokriteta. U drugom dijelu Bogdanov analizira argumente iznesene u »Sveskama« i pobija ih. To nije bilo teško. Nije bilo teško dokazati da nije bilo nikakva Krležina kolebanja za vrijeme diktature: »Glumbajevi«, »Balade«, »Deset krvavih godina«, »Savremena stvarnost«.

Isto tako nije bilo teško dokazati da je Krleža ustrajao na marksističkom putu i da je jasno na koga se 1934. odnosilo ono pitanje »što da se radi«. Nije istina — dokazuje Bogdanov citatima — da je reakcija pljeskala Krleži, već je ona jedva dočekala da Krleža bude likvidiran kao trockist. Bogdanov je uvjerljivim primjerima pokazao da ne stoji teza da Krleža ne vidi nužnost društvenog razvoja jer on ništa drugo i ne radi nego pokazuje da je sadašnje stanje neodrživo. Kako bi jedan ovakav pisac mogao zaboraviti radničku klasu kad nitko u Jugoslaviji nije o njoj tako uvjerljivo govorio! Bogdanov je iscrpan u argumentaciji, ali njegovi argumenti idu pored glavnog problema: on govori o jednom radničkom pokretu, a »Sveske« o drugom, on govori o jednom marksističkom putu, a »Sveske« o drugom. Kolebanje za njega i »Sveske« nije ista stvar. Što je najstrašnije, njega više nitko ne sluša. To je govor u prazno. On govori jezikom koji »Sveske« naprosto ne čuju, nego odmah hvataju »skretanja«. Prema tome, on ništa nije dokazao jer on nikome drugome i ne želi ništa dokazati nego samo »predstavnicima radničkog pokreta«. A ti će predstavnici u listopadu 1940. ovako o njemu i »Pečatu« pisati:

»Škorić (i njegova žena), otvoreni neprijatelji Partije, saradnik bandita i sluge hrvatske buržoazije Bogdanova. On je u više mahova pokušavao da okupi neke nezadovoljnike i da organizira antipartijsku grupu (...). U Zagrebu se opazilo da antipartijsku djelatnost Pečata manje-više potpomaže i jedna grupa 5—6 intelektualaca, većinom bivših robijaša, koji su pod firmom da se riješi »spor« oko Krleže, koji da je tobože nastao oko ličnih pitanja, pod tom firmom su ustvari pomagali radničkom pokretu neprijateljsku djelatnost Pečata. Većina njih danas tvrdi da uviđa da je pečatovština antipartijska pojava, te izjavljuje i to da hoće da vode borbu protiv te štetne pojave. Ti ljudi koji su zbog te djelatnosti (a neki i zbog kršenja discipline), odstranjeni od partijskog rada, trebaju ne samo na riječima nego i u *praksi* dokazati da su prekinuli sa svakom djelatnošću protiv Partije te da hoće iskreno da rade u radničkom pokretu vodeći borbu najaktivnije protiv svih antipartijskih stremljenja a osobito protiv pojave pečatovštine.

Dužnost je svakog partijca da provede u život bojkotiranje svih onih čija su imena *ovdje spomenuta*, a s druge strane da vodi računa o pojavama

i o ljudima čija imena ovdje nisu navedena.« (»Očistimo svoje redove od antipartijskih elemenata« — »Srp i čekić« — ruj-an-listopad 1940, br. 5—6; citirano iz »Srpa i čekića« u »Dokumentima historije KPH« — str. 104)

Evo u što se pretvorio moralnopolitički pritisak »Mlade kulture«. Savjest intelektualca dovela te na robiju, tu si sjedio godinama, a kad si izašao, presjeklo te nešto u grudima: ne možeš vjerovati da Krleža nikada nije bio marksist i da je sada postao revizionist. I zato si odstranjen od partijskog rada. A da bi bio tom radu opet pripušten, moraš praksom dokazati da mrziš ono zbog čega si bio odstranjen! Treba da pečatovce bojkotiraš kao šugave ovce, treba da im pljuneš u lice. Ta je monolitnost nož s dvije oštrice: ona stvara organizaciju moćne pokretljivosti i velike udarne snage, ali i organizaciju alijenirane revolucionarne spontanosti. Ta monolitnost vodi otuđenom čovjeku, a ne slobodnom čovjeku. Tu su oni najdublji korijeni birokratiziranog komunizma. U ovakvu pisanju »Srpa i čekića« potencijalno su sadržane sve hajke protiv intelektualaca što ih je organizirao suvremeni socijalizam u svojoj kratkoj poslijeratnoj historiji.

To je kraj svake diskusije. Moralnopolitički pritisak započet »Književnim savremenikom« ovdje se kristalizira u svom čistom obliku: partija *posjeduje* istinu. Partijnost umjetnosti samo je posebno određenje tog općeg postulata. Onaj tko umjetnički stvara ne shvaćajući da živi historijski čas vezan za ime velikog Gruzina, a istovremeno pretendira na naziv lijevog umjetnika, bit će odstranjen kao nezdrava izraslina i gnojni čir. Jer istina koju on traži neće biti partijska istina, već neka istina iznad partije, a to znači istina protiv partije. Kad se ta logika pretvorila u partijsku, političku praksu, onda je — u tim mjesecima uoči rata — preostalo samo jedno: šutnja. Šutnja je pečatovaca znak njihova sloma: zagnjuren u osamljenost i rezignaciju, oni kao da su smatrali da više nikome nemaju što da kažu. Vjerni sebi, oni pišu, ali ne objavljuju. Događaje dočekuju razmišljanjem o sebi. Bio je čas da se pokuša sagledati svoj put u vremenu:

»Taj naivni sentimentalni »zbunjenko«, između nemira i nemara, između *mal de siècle-a* i onoga što je Soupaultovski »pojetično« u dadaizmu — ta čehovljevska sanjarica i promašeni sanjar ostao sam i danas. Ostaje u meni ta neodviknuta »davno odvi-

knuta« čežnja, spremna da se odazove uvijek na taj isti hamsunovski *ton*. Što je sve *odonda* prošlo i kamo je to sve otišlo! ... i opet je sve tu, i suza uvek spremna da zablista, da pomuti to bolesno oko kada se u četvrtom činu (*Tri sestre*) sve onako mило, dosadno i bespovratno razilazi, neizlječivo, propalo i uvek sanjajuće... (Marko Ristić: »Na rubu rata« — »Forum«, 1962, str. 630)

Ova bi intimna Ristićeva ispovijest studenoga 1940. razveselila teoretičare partijske umjetnosti. Oni ne bi u njoj vidjeli pokušaj jednog čovjeka da sebe spozna, niti bi to za njih bio dokument vremena, već eklatantan dokaz Ristićeva pesimizma i zbuđenosti. Drugim riječima, Ristićeva antipartijske umjetnosti. Krležina šutnja protumačena je na ljevici kao znak da se Krleža ipak zaustavio *na rubu* ponora: da nije *posve* prešao na *drugu* obalu. A na tu ga obalu — prema Keršovaniju — guraju svi oni koji pišu pamflete protiv »Književnih svezaka« pokazujući time »barbarsko nerazumijevanje značaja jedne filozofske, estetske i sociološke diskusije« (D.: »Povodom 'Književnih svezaka'« — »Izraz«, br. 11, 1940, str. 640). U te je »barbare« Keršovani strpao i Berkovića i Bogdanova i Iga Grudena i Stanislava Šimića tvrdeći da svi imaju nešto zajedničko: »svi oni direktno ili indirektno zovu Krležu neka nedvosmisleno stane na liniju A. Gidea, Panait Istratija i sličnih 'moralnih' veličina« (ibid., str. 640). Keršovani nije spomenuo Vinka Šonjaru te se može pretpostaviti da Šonjarina brošura »Smisao estetske diskusije oko Pečata« izlazi nekoliko dana kasnije. Jer malo je vjerojatno da Keršovani ne bi i Šonjaru pretvorio u barbara, bez obzira na to što je Šonjara prihvatio osude Bogdanova i Richtmanna. Šonjara je međutim tvrdio da neorealistički kritičari ponavljaju opće i banalne istine građanskih estetičara koje zna svaki maturant, dok Krleža i Ristić pokušavaju ući u stvarnu analizu psihologije umjetničkog stvaranja, prvi oslanjajući se na Kretschmera, drugi na Freuda. Šonjara je nastojao usporediti Krležino estetsko shvaćanje s Ristićevim i pri tom je došao do zanimljivih opservacija, ali njegova je analiza promašena upravo zbog toga što je razdvojio takozvani »objektivni estetski moment« od »subjektivnog«. Ovu negativnu ocjenu »Književnim sveskama« daje dvadeset šestogodišnji SKOJEVAC koji je kao skojevski delegat sudjelovao (onog istog mjeseca kad izlaze »Sveske«) u radu Kotarske konferencije

u Starome Gradu na Hvaru. Svoju knjižicu pisao je vjerojatno u bolnici, kamo je bio premješten iz logora u Lepoglavi. Nije poznato kakve bijahu posljedice stava koji je zauzeo, poznato je da je pobjegao iz zatvora, krio se i bio uhvaćen od ustaša, mučen i ubijen. Šonjarina sudbina simbolizira vrijeme koje dolazi i koje će odnijeti brojne aktere sukoba na književnoj ljevici: zatvori, logori, mučenja, strijeljanja. Pred istim puškama stajat će 9. srpnja 1941. (a bilo je to prvo oglašeno strijeljanje talaca u Zagrebu) Prica, Adžija i Keršovani — i »izdajnik« i »antipartijski element« Zvonko Richtmann. Pravi neprijatelj ih nije razlikovao: za njega su bili jednaki neprijatelji.

Ne znam što je tragičnije. Sedam ili deset godina trunuti na robiji poput Price i Keršovanija i onda stati pred pušćane cijevi i ginuti s prezirnim, herojskim povikom »Pucajte, vi ste banda ubojica« ili najiskrenije pokušati progovoriti o naučnim i filozofskim problemima do kojih te dovela kritična misao i biti odbačen od svojih vlastitih drugova, proglašen banditom i slugom neprijatelja i onda se naći sam, odgurnut, prezren pred cijevima tog istog neprijatelja? Tko zna da li su jedni drugima pružili ruku na rastanku? Prica je ginuo saživljen s Revolucijom koju je čuo kako već tutnji i u kojoj je vidio ostvarenje svog sna. Richtmann je ginuo bez iluzija, bez drugova, bez nade: u krajnjoj samoći. Prvi poslijeratni kongres jugoslavenskih komunista, održan 1948, odat će počast Prici i ostalim palim drugovima, a Richtmanna će istaći kao primjer otvorene revizije koja se identificirala s trockizmom. Ali jugoslavenski je komunistički pokret prošao svoju katarzu i krenuo na put k autentičnom socijalizmu. Iz njegove sadašnje perspektive i Richtmannovo djelo postaje *njegova* baština: to djelo i ta smrt sastavni su dio njegove kontradiktorne i tragične historije.

III. FAZA ETATISTIČKE PRINUDE I NJEN PORAZ (1945—1952)

Nakon oslobođenja nastaju u Jugoslaviji potpuno novi uvjeti za književni i teoretski rad. Upravo su te nove strukture književne i teoretske aktivnosti dovele neke analitičare do teorije da ne postoji nikakav dvadeset petogodišnji kontinuitet sukoba na književnoj ljevici, već da taj sukob svršava »Književnim sveskama«: poslije njih

više nema *sukoba*, već postoji samo *smjena* koncepcija literature. Pravidno, to je tako. Doista, u doba apsolutne dominacije teorije socijalističkog realizma nije se javio jedan »Danas« ili jedan »Pečat«, u doba raspadanja te teorije nisu se javile »Književne sveske«. Sukob nije bio zato manje oštar i beskompromisan. Prije svega, unutar četverogodišnje dominacije socijalističkog realizma samo se površina činila mirnom, ali su dubinske naslage bile prožete oštrim konfrontacijama. Zatim, nije se radilo o nekoj smjeni dviju literarnih škola, već o smjeni dviju kompletnih vizija svijeta, odnosno o smjeni dvaju koncepta partijnosti filozofije, nauke i umjetnosti. To drugim riječima znači: raspadom socijalističkog realizma izbijaju na površinu sve one tendencije koje su se prije s njim *potmulo* sukobljavale smatrajući ga — kako je to rekao Šinko braneci socijalistički realizam — »barbarskom profanacijom umjetnosti«. Sukob je stalno postojao i fiksirao se u kontroverzi: estetski apriorizam — estetski antiapriorizam. Ali dok je teza te kontroverze jasna, afirmativna i ofenzivna, dotle se antiteza postavlja više kao negacija teze negoli kao afirmacija razrađenog estetskog stava. Još točnije: agresivnom i ekspanzivnom socijalističkom realizmu suprotstavlja se nedefinirana i amorfn, ali ne manje snažna rezistencija književne prakse. Ofenzivni duh socijalističkog realizma jest onaj faktor koji najočiglednije upozorava na neprekidnost sukoba. Socijalistički realizam naime nije neka nova formula nastala revolucijom ili poslije revolucije, već je to novo ime za jednu staru orijentaciju koju poznamo pod imenom »novog realizma«. Zbog toga imaju pravo najznačajniji teoretičari i propagatori socijalističkog realizma — od Đilasa preko Zogovića i Jovana Popovića do Minderovića i Marina Franičevića — kad uporno ističu da teorija socijalističkog realizma nije bez tradicije jer se ona oslanja na novi realizam i posebno na teze »Književnih sveski«. Postoji dakle čvrst kontinuitet jedne te iste umjetničke teorije i prakse, kao što postoji i kontinuitet otpora toj nasrtljivoj ekskluzivnosti.

Uostalom, mi smo već upozorili da se koncept partijnosti umjetnosti upravo i realizira u svojoj punoći u *tom kontinuumu nastojanja*. Očito je naime da je socijalistički realizam — poput novog realizma — oblik partijnosti umjetnosti: preko njega partija ostvaruje na planu umjetnosti svoju politiku i ideologiju. To jest: socijalistički realizam je ona umjetnička metoda koja jedina može omogućiti prodor k istini, što znači: k proleterskom ili partij-

skom konceptu svijeta. Zato je teorija socijalističkog realizma adekvatna teoriji novog realizma: ništa se bitno ne mijenja. Nalazimo posve iste misli, teze, pa i fraze kao prije rata. Može se reći: pa pišu ih pretežno isti ljudi. Da, ali i ishodište je isto: umjetnost treba da služi revolucionarnom (socijalističkom) preobražaju društva. Sada, u novim uvjetima poslije oslobođenja, umjetnost postaje posebno značajan faktor »na fronti ideološke borbe«: teze novog realizma da je umjetnost »UČITELJICA ŽIVOTA« a književnici »INŽENJERI DUŠA« postaju zaglušne i vladajuće parole dana. Estetski i idejni manikeizam novog realizma kulminira u socijalističkom realizmu. A samim se tim produbljuje i osnovna antinomija koncepta svake partijske umjetnosti: umjetnost služi, tj. ne služi: umjetnost *služi* progresivnim snagama, što znači da ona *ne služi* (jer služi Istini). Ta će antinomija kod Šinka izgledati ovako: socijalistički realizam *nema* propisa, njegovi su *načelni* stavovi *jasni*, ali *sve* zavisi od ličnosti. Ili ovako: umjetnost treba da izrazi *čitavu* istinu, a to znači dijalektičku, socijalističku, proletersku istinu, istinu partije:

»Socijalistički realizam zahtijeva od umjetnika visoko, tj. suvremeno razvijenu društvenu svijest, jer će on samo s tom sviješću biti sposoban da vidi, da otkriva i da oblikuje istinu, i to suvremenu i čitavu istinu.

Tako treba shvatiti poziv, koji je Staljin godine 1934. uputio sovjetskim književnicima: »*Pišite istinu!*«

Čovjek bi pitao: »Zar je to tako teško da to treba naročito tražiti i naglašavati?«

Stvarno, zadatak je toliko velik i težak, koliko se na prvi pogled čini skroman i lak. Staljin, koji je prvi izgovorio riječi: »socijalistički realizam« traži od umjetnika, da nadvlada naturalizam, za koji je istina ono, što je pred očima. Ali traži i to, da umjetnik nadvlada građanski realizam kojega je istina zarobljena u perspektivi građanskog društva.

Staljinovo »*pišite istinu*« znači, da je umjetnikov zadatak oblikovati suvremenu i *čitavu* istinu, a čitava je istina dijalektička, proleterska, ona je socijalistička istina stvarnosti.« (»Književne studije«, 1949, str. 107)

To piše čovjek koji je po vlastitom priznanju još 1935. spoznao što je značila Staljinova »čitava istina«. Pa ipak, on se tu vježba dijalektičkoj skolastici koja je trebala po-

kazati kako je socijalistički realizam vrhunac umjetničke spoznaje, sinteza sveg dosadašnjeg umjetničkog razvoja. Možda bismo se tu već morali zaustaviti da razmotrimo neke elemente socijalističkorealističkog pritiska. Za sada ih ostavljamo po strani. Konstatiramo da nikakva vještina ne može prikriti apriorizam i dogmatizam teorije socijalističkog realizma. To više što se u socijalističkom realizmu glavne teze novog realizma još točnije preciziraju. Socijalistički je realizam jasno određen i u sadržaju i u formi, tj. u njihovu jedinstvu. Postoji u neku ruku strastvena želja za definiranjem točnih obaveza umjetnika i pisaca. Za razliku od novog realizma, socijalističkom realizmu pomaže cjelokupna društvena i duhovna struktura doba: to vrijeme živi u znaku OBAVEZA I ZADATAKA. U prvim se poslijeratnim godinama cijelo jugoslavensko društvo zanosno iscrpljivalo u seriji zadataka koji su se svi skladno slijevali u nekoliko čvrsto naznačenih ciljeva. Ta je totalizacija bila maksimalno prozirna i jasna. Bila je — moglo bi se reći — doslovno življena kao apsolutna vrijednost. Vrijeme zanos i nade: vrijeme dužnosti. Kada danas čitamo književne kritike i rasprave iz tog razdoblja pa naiđemo na čitave grozdove parola koje upozoravaju da »trudbenici traže zrela ostvarenja« ili da će se »trudbenici zadovoljiti samo s visokoidejnim djelima« — onda nas frapiraju zanosna vjera i naivni dogmatizam koje uopće ne možemo razumjeti ako ne shvatimo da je i najbanalnija svakodnevnost bila prožeta tim revolucionarnim didaktičizmom. Međutim, koliko god je književnost bila integritana u taj opći duh vremena i koliko god ovaj bio i spontan i organiziran — frapira nas da se u ove četiri godine ni jedan književnik nije *otvoreno i dosljedno pobunio* protiv te bezobzirne, primitivne i u mnogome komične didaktike. Time smo stigli do prvog predmeta našeg raspravljanja.

a) »Didaktička ljestvica« socijalističkog realizma

Posve je jasno da mi ne pišemo duhovnu povijest tog vremena niti pišemo povijest književnosti tog razdoblja. Naš je predmet analiza jednog specifičnog književnog dogmatizma koji je nosio ime partijske umjetnosti a značilo je jednu vrstu totalne sinteze umjetnosti i revolucije. Ispitujemo sadržaj i metode tog dogmatizma i otpore koji su mu pruženi. Ovdje, u trećoj i završnoj preobrazbi tog

dogmatizma, njegov nas sadržaj vrlo malo zanima jer nam je već dobro poznat. Znamo da je socijalistički realizam umjetnost proletarijata, da on »dijalektički ukida« kritički realizam i ostvaruje sintezu realizma i socijalističke romantike, pa prema tome nije samo pasivni odraz zbivanja već stvaralački i borbeni izraz budućnosti, a to znači da on uvijek izražava tipično u društvenom razvoju i time postaje implicitna i eksplicitna negacija artistskih formalizama, a posebno svih dekadentnih pravaca evropske umjetnosti poslije 1848, koji nisu drugo do individualističko orgijanje, itd. Sve će to u ovih četiri-pet godina biti tisuću puta ponovljeno u raznim varijantama, kao što je bilo ponovljeno u prethodnom razdoblju. Ali dok je u prethodnom razdoblju ta artistska teorija mogla računati samo na moralnopolitički pritisak i na posljedice koje iz njega proizlaze, sada se stvari *bitno* mijenjaju: moralnopolitički pritisak nije poništen, već je spojen s drugim pritiscima kojima jedan etatistički socijalistički režim raspolaze.

»Književnost u službi revolucije« — ta se rastezljiva formula sada veže s jednom drugom, isto tako rastezljivom formulom — »Književnost u službi naroda« — da bi se obje precizirale u opasnoj tezi: »Književnost u službi ideala palih boraca«. Sve te tri formule znače jedno te isto: »Književnost u službi partijske ideologije«. One međutim i ne znače jedno te isto uzmemo li u obzir više od milijun i pol žrtava fašizma. Optužiti Ristića 1939. za trockizam bila je stvar i teška i politički vrlo opasna. Ona je inkriminiranog definirala pred avangardom i proleterskim masama kao zlo, kao čir koji treba odrezati. Ona je budila gnjev vjernika, ali je — usprkos svoj mitologiji koja je pratila borbu protiv trockizma — imala nešto apstraktno: nije baš bila najdirektnije vezana za onu duboku i intimnu emocionalnu sferu gdje se roče prave mržnje i osvete. Osim toga postojala je mogućnost protesta, pa čak i prave pobune: tuženi se mogao pretvoriti u tužitelja. Optužiti nekoga 1945, dok još tutnje topovi u završnim bitkama, kao »klevetnika heroja sa Sutjeske« značilo je *diskvalificirati ga totalno* i oduzeti mu mogućnost bilo kakve obrane. Partija je izašla iz rata okrunjena pobjedom i, što je još važnije, golemim povjerenjem. Njena je ideologija odmah postala isključiva ideologija jugoslavenskog društva. I ne samo to. Ta se ideologija nametala i iskazivala kao monolitni blok unutar kojega ne postoje neriješeni problemi ili pitanja koja treba raspraviti. Ističući svoju koncepciju

svijeta kao koncepciju onih koji su svoje živote dali za ovu zemlju, Partija *a priori* diskvalificira onoga tko njenu ideologiju dovodi u pitanje. Na planu književnosti: »Pisati dekadentne stihove znači, dakle, neminovno opredijeliti se za šačicu izvlašćenih izdajnika i biti tendenciozan u negativnom smislu protiv naroda i protiv toka historije, makar se direktno takve namjere i ne imale« (Marin Franičević: »Pisci i problemi«, str. 276—277). Ne postoji ni teoretska ni praktička mogućnost da se netko digne pa poput »Pečata« vikne: ovo što vi pišete i što vi u književnosti propagirate jeste blaćenje ideala heroja sa Sutjeske, dok su ti takozvani dekadentni stihovi njihov pravi spomenik. To znači da ne postoji nikakva mogućnost konzekventnog i principijelnog dijaloga. To je osnovna karakteristika strukture književnog života koju implicira socijalistički realizam kao svemoćna teorija literature, odnosno kao integralni dio jedne svemoćne ideološke koncepcije.

U njegovoj je svemoći i njegova slabost. Kao svaka rigorozna didaktika, tako se i socijalistički realizam nalazi u opasnosti da uguši ono što želi da odgoji. Zato je u onih nekoliko godina svoje vladavine jugoslavenski socijalistički realizam više preokupiran izgradnjom jedne »metodike rada i odgoja« negoli dogradnjom svoje teorije. Znamo da se ta metodika srozala ubrzo poslije 1949, ali kako je ona inherentna svakoj socijalističkorealističkoj dogmatici, nalazimo je u niz varijanata u drugim književnim sredinama. Postoje dvije krajnosti: nulta točka i vrhunska točka. Nulta točka je točka formalnog disponibiliteta za angažman prema idealu koji sačinjava punoća doktrine (koja je vrhunska točka). Imamo obrnutu piramidu: na dnu se nalazi nulta točka, na platou piramide je vrhunska točka.

Ali dok jedna strana uspinjanja od šiljka k platou znači pozitivan pol, dotle druga strana znači negativan pol, već prema tome da li se približavamo idealu ili od njega udaljujemo: da li postajemo Gorki ili Breton, Zogović ili Ujević. Između nulte i vrhunske točke postoji ljestvica »uspona i pada«. Ti su »prijelazni nivoi« brojni, ali radi jednostavnijeg snalaženja možemo postaviti heurističku shemu od pet kontrarnih i korelativnih momenta. Prvi moment nije dihotomičan, već je jedinstven: poticaj na angažman prema idealu. Na tom su nivou svi propagatori i teoretičari socijalističkog realizma uvijek neobično ženerozni. Oni polaze od gledišta — kako je to rekao Đilas na Kongresu 1948. — »da je proces razvitka

socijalističke književnosti i umjetnosti vrlo složen i dugotrajan proces« (str. 294). Ta didaktika ne poznaje ireverzibilne padove: i najveći »grešnik« biva prihvaćen ako se vratio s »ljestvice pada« na nultu točku, jer ne postoji »beznadna nepopravljivost pisca«, pogotovo ako se radi o mladu čovjeku. Cilj kojem svatko prvenstveno treba da teži jeste saživljavanje s progresivnim tokovima historije; to će svakoga najbolje očuvati od buržoaske dekadencije koja sa svih strana vreba na čovjeka. Tom nivou odgovaraju ona brojna savjetovanja s mlađim piscima i one krunice zadataka »mladih pisaca u književnosti današnjice«. Lideri socijalističkog realizma — a i ne samo oni — naprosto uživaju u pomaganju »mlađim kolegama«, u vođenju te nevješte ruke prema časnom imenu »inženjera duša«, jer »put do visokog znanja narodnog književnika niti je jednostavan ni lak. On traži napore adekvatne važnosti zadataka koje narod i domovina postavljaju svakom našem piscu« (Franičević, *ibid.*, str. 321). Dakle, književnost koncipirana kao dječji vrtić: uspjeh ćemo ako dobro namjerno slijedimo valjane savjete.

Na tom se prvom nivou još krećemo linijom gdje je vrlo teško razlučiti ozbiljnost i težinu te književne dikture od njene groteske. Ipak, dominantni dojam jeste bljutavost: možda ni jedan nivo »didaktičke ljestvice« ne pogađa tako nisko i tako vulgarno intelektualni čin koji se odigrava u samoći a zove intelektualna avantura. Stvari postaju nešto ozbiljnije na drugom momentu, koji karakterizira dihotomija: opomena — prolazna pozitivna ocjena. Opomenuti Antu Zemljara za poetski hermetizam i ukazati na dug i naporan put Jure Kaštelana od »Crvenog konja« do danas — znači izražavati se dihotomičnim sistemom blagog kuđenja i hvaljenja: sve je još vrlo nejasno: Zemljara vrlo lako može preuzeti mjesto Kaštelana, a Kaštelan »skočiti« na mjesto Zemljara. Treći bismo moment mogli nazvati »pravim srednjim momentom«: kuđenje nije eksplicitno, ali je samo iščekivanje odlučnog koraka pisca (prema kome je zauzet stav prividne korektnosti) stvorilo atmosferu implicitne rezerve; pohvala je međutim izrečena jasno, što ne znači da je djelo označeno kao primjer socijalističkog realizma. Ako nam se dopusti jedna pomalo proizvoljna komparacija, onda bismo rekli da je taj treći moment donekle simboliziran u odnosu prema Krleži i Andriću. U četvrtom se momentu dihoto-

mična korelacija još jače iskazuje: na jednoj strani »ukor«, na drugoj »glorifikacija«. Takav je »ukor« na primjer uputila »Omladina« Živku Jeličiću, a Zogović je na Kongresu književnika usput upozorio da ga zaslužuje i Segedinov roman »Djeca božja«. Dok su »ukori« česti, »glorifikacije« su vrlo rijetke. Kao primjer možemo ipak navesti uznošenje Zogovićeve poezije, a posebno »Pjesme o biografiji druga Tita«, čiju je vrijednost Đilas istakao još 1944. u Drvaru rekavši da je ona »do kraja duboko, pravilno, pjesnički odrazila veliko doba borbe za slobodu« (Đilas: »Članci«, 1947, str. 111). Iako je i Goranova »Jama« bila nesumnjivo hvaljena, ona je ipak primljena s nešto više rezervi. Ali ni »Jama«, a ni »Pjesma o biografiji druga Tita« ne dosežu peti i završni moment »didaktičke ljestvice«, koji je označen najoštrijom dihotomijom: OSUDA — UZOR. Nasuprot vrlo čestim osudama, uzora nema. Osim — tek jednim dijelom — Maksima Gorkog. Karakteristično je međutim da iz tog razdoblja ne postoji ni jedna ozbiljnija studija o Gorkom. Gorki nije ni mogao postati predmet izučavanja jer je postao mit. Našu pažnju, naravno, najviše zaokupljaju upravo osude: one najjasnije izražavaju razliku između pritiska novog realizma i pri-nude socijalističkog realizma, odnosno između moralno-političke i etatičke diktature. Pokušat ćemo izvršiti tipologizaciju osuda i na osnovi toga odrediti njihov smisao. Za sada još to ostavljamo po strani. Moramo naime nešto reći o otporima koji su se konstituirali protiv ovakva književnog didaktizma. Daleko smo od toga da smatramo shemu »didaktičke ljestvice« formom koja sintetizira kompleksni organizam literarnog života tog razdoblja. Uzimamo je doista samo kao shemu koja može pomoći u sistematizaciji metoda upotrijebljenih u »idejnoj borbi na fronti književnosti«. Bilo bi isto tako naivno misliti da postoji neki red u tim »didaktičkim eskalacijama«: naša shema želi samo pružiti one krajnje pozicije koje naznačuju granice između raznih odnosa. U praksi zapravo vrlo često imamo »prožimanje« lijeve i desne strane »didaktičke ljestvice« jer se uvijek nastoji što preciznije odmjeriti deagram uspjelog i deagram neuspjelog. Socijalističkorealistička kritika prije svega je aksiološka kritika. Njen je glavni cilj zato: subordinacija konkretnog apriornom i nepromjenljivom REDU VRIJEDNOSTI. Socijalističkorealistički aksiološki manikeizam nije kontin-

gentna pojava, već je to poseban izraz društvenog i duhovnog manikeizma tog vremena. Kao svaki manikeizam, tako i ovaj ne može bez jasnog odvajanja dobra od zla niti bez čvrste hijerarhizacije nivoa unutar ovih odvojenih, kontrarnih, ali i korelativnih svjetova. Nad čovjekom je nepomućeno nebo preciznih odredaba, pa praksa nije kretanje i neizvjesnost, već jednostavno historizacija apriornog sistema; književna je praksa odmah vrijednosno sistematizirana i ocijenjena te se ona ne nameće kao realnost koja može oboriti sve dosadašnje totalizacije, već kao materija koja se uklapa u gotove i fiksirane formule jedne posvećene doktrine, jednog spasonosnog REDA. Nije nimalo slučajno da je fundamentalni prosede socijalističkorealističke kritike kontrast. Poređenja su brojna i različita, ali im je osnovni raspored *uvijek* manikeistički antitetičan. Dakle: »didaktička je ljestvica« logično produženje bitnog principa socijalističkog realizma i ona — u svom totalitetu — najbolje pokazuje kako je socijalistički realizam precizno odredio granice literarnog eksperimentacije i duhovnom traganju uopće. Ono što je izvan tih okvira biva odrezano. Ne samo u moralnom smislu već doslovno: kad je jednom determinirano, ono gubi mogućnost javnog nastupa. To ne znači da su se te tendencije protivne socijalističkom realizmu pomirile s porazom. One se koriste novom taktikom. Zbog toga su teoretičari i ideolozi nove Jugoslavije posebnu pažnju posvetili analizi izvora neprijateljskog ideološkog utjecaja i analizi odnosa inteligencije prema vladajućoj ideologiji. Đilas je na V kongresu govorio o »tri izvora neprijateljskog ideološkog i političkog utjecaja na radne mase«: utjecaj ideološkog mračnjaštva imperijalista, utjecaj oborenih kapitalističkih klika, utjecaj malograđanske stihije. Primjenjujući te teze na sferu umjetnosti, Zogović ih je ponešto izmijenio i ovako varirao:

»Voditi borbu protiv dekadencije i formalizma u umjetnosti, to znači boriti se protiv (1) dekadentne i formalističke »umjetnosti« kapitalističkih država, u prvom redu velikih kapitalističkih država Zapadne Evrope i Amerike; protiv (2) ostataka dekadencije i formalizma koji dolaze iz nekih zemalja narodne demokratije, i (3) protiv ostataka i recidiva dekadencije i formalizma u samoj našoj zemlji.« (»V. Kongres-Stenografske bilješke« — »Kultura«, 1949 — str. 466)

Tome treba dodati onu poznatu sovjetsku tezu o »ostacima kapitalizma u svijesti masa«. Ti ostaci djeluju subverzivno i onda kad se čovjek tome najmanje nada; potrebna je stalna budnost, a »ideološko-vaspitna uloga Partije od presudnog je značaja za likvidiranje tih ostataka« (Đilas, ibid, str. 298). Neka vrsta karikature freudovskih struktura: ostaci kapitalizma iskazuju se kao »ono«, marksizam-lenjinizam kao »nad-ja« a budna svijest kao »ja«. Shema je primijenjena i primjenljiva i na planu pojedinačnog i na planu društvenog bića: individuum — partija. Budući da je intelektualac po svom porijeklu i po svojoj poziciji »idejno najlabilniji«, za njega je budnost naročito važna. Pisac mora stalno vrebati nad sobom. Ne smije ni časa olabaviti tu unutarnju cenzuru jer se taj čas opuštanja može pokazati fatalnim. Naravno, da bi cenzura bila efikasna, pisac mora prije svega dobro upoznati propise kojih treba da se pridržava. To u ovom slučaju znači — vladajuću marksističku ideologiju. Međutim, Đilas je s pravom smatrao da taj tip intelektualca »pokriva« samo jedan dio inteligencije: poštena i iskrena inteligencija. Pored tih intelektualaca postoje i oni koji zauzimaju neprijateljski stav prema marksizmu i oni koji jasno vide da je marksizam vladajuća norma i da će moći svoje nemarksističke proizvode prodati samo u nekoj simbiozi s tom normom:

»A neprijatelja ima, naročito u redovima stare buržoaske i sitnoburžoaske inteligencije. Činjenica da je marksizam-lenjinizam postao vladajuća ideologija u našoj zemlji — stavila je tu inteligenciju pred problem odnosa prema toj ideologiji. Jedan dio te inteligencije zauzima neprijateljski stav prema marksizmu-lenjinizmu i nastupa, naročito u našim školama, sa stanovišta svojih starih ideoloških pozicija. Drugi dio te inteligencije nosilac je takozvane »srednje«, rekli bismo, neke sporazumaške, paritetne ideološke linije. Ta se linija ispoljava u javnom životu i u školama u tome što se, kad je riječ o filozofskim pitanjima, izmiruje i miješa marksizam s pozitivizmom i drugim idealističkim pravcima; što se izopačuju marksistička učenja o državi i pravu i marksistička ekonomska nauka; što se marksističko shvatanje istorijskog razvitka i pojedinih istorijskih događaja prihvata kao »opšti okvir« u koji se, onda, trpaju svakojaka iskrivljavanja, koja nemaju nikakve veze s marksizmom; što se marksistička shvatanja

estetike miješaju s dekadentnim shvatanjima itd. itd. Treći i najveći dio te inteligencije iskreno nastoji da usvoji marksizam-lenjinizam, ali, usljed opterećenosti starim shvatanjima, ne snalazi se i iskrivljuje i duh i slovo marksizma.« (»V. kongres-Izveštaji i referati« — »Kultura«, 1948, str. 298—299)

Đilasova analiza otpora vladajućoj ideologiji — pa prema tome i socijalističkom realizmu — dosta je iscrpna, ali ipak nije potpuna. Odnos prema idejnoj normi bio je još kompliciraniji no što to pokazuje ova Đilasova sistematizacija. Mi ćemo istaći samo onu tendenciju koja Đilas uopće ne pada na pamet, a koja je ipak bila latentna. Naime, Đilas (a ni ijedan drugi jugoslavenski teoretičar i ideolog) ne može pretpostaviti da bi pored ovog marksizma mogao postojati jedan drugi marksizam, pored ove marksističke teorije umjetnosti jedna druga marksistička teorija umjetnosti. Ova sinteza umjetnosti i revolucije sebe smatra jedinom mogućom sintezom umjetnosti i revolucije. Eksplicitni otpor toj ideologiji s pozicija i u ime te ideologije — naprosto je nezamisliv. Ako se dakle takozvana tendencija »autentičnog marksističkog angažmana u umjetnosti« nije mogla otvoreno suprotstaviti vladajućoj estetskoj normi, ona je ipak na razne načine bila u suprotnosti s tom normom. Najčešće: književnom praksom. Marinkovićeve, Šegedinove, Kosmačeve proze, Davičova, Kaštelanova poezija, Matkovićeve marginalije uz Krležino dramsko stvaranje, Barčeve književnohistorijske studije, itd. — opovrgavaju suhoću i shematizam socijalističkorealističke doktrine i impliciraju drugačiju sintezu umjetnosti i revolucije. U tu vrstu otpora vladajućoj normi spada i Krležina rječita šutnja. Đilasova sistematizacija može objasniti prisilne ili poluprisilne šutnje, ali ne i izabranu šutnju kakva je bila Krležina. Krleža naravno nije šutio iz nekog osjećaja povrijeđenosti ili iz intelektualne sterilnosti, već je šutio jer nije mogao podnijeti ovaj pedagoški marksizam i njegovu školsku teoriju umjetnosti. Upravo zato jer nije bilo lako šutjeti — ta šutnja govori. Ona govori o dosljednosti, ponosu i hrabrosti. Zogovići su se vratili sa »Spomenicama 1941«, a Krleža (prema Zogovićevoj aluziji) s »pasivnom, kućnom rezistencijom«. Uobičajena je reakcija tih »pasivnih otporaša« bila: potvrditi sada, svojim književnim djelom, svoju vjernost revoluciji. Krleža je odbacio tu prozirniju igru jer je cijena kojom je tu vjernost trebalo dokazati bila

nespojiva s njegovim intimnim doživljavanjem literature. Krleža je dobro znao da ni jedna njegova ozbiljnija književna riječ ne ide u okvire naznačene socijalističkim realizmom. U ladicama se nalazila čitava jedna mala biblioteka napisanih knjiga, ali te bi knjige bile prava poslastica za Radovane Zogoviće. Posve je jasno da je Krleža dočekao 1945. kao ostvarenje *svoje* borbe. On je htio najsvestranije i najpotpunije sudjelovati u izgradnji novog. To dokazuje »Književnost danas«. Međutim, već je prva teza tog eseja posve odudarala od vladajućih koncepcija. Krleža proživljeno vrijeme karakterizira kao vrijeme kojem su još najbliže Shakespeareove tmurne i apsurdne slike svijeta. To je bilo nešto sasvim drugo no poznate manikeističke teze o rušenju starog svijeta i zanosnom i vedrom rađanju novog. Uzaludne su bile Krležine misli o angažiranoj umjetnosti kao o jedinjoj umjetnosti koja odgovara ovom historijskom času — način na koji je on govorio o tom angažmanu bio je previše kompliciran za školsku didaktiku. Krležina vizija angažmana sve je prije negoli pedantni pedagogizam u koji će se sublimirati socijalističkorealistička doktrina: ovdje nema uputa i propisa, već samo plamena želja za LJUDSKIM DJELOM.

»A ipak, uprkos svemu: na raskršćima vjekova uvijek je bilo knjiga koje stoje kao zvjezdani putokazi! To su prometejske knjige. To su neukrotive, životne, neposredne, slobodne knjige, zaronjene čistoćom svojih misli u zvijezde, u zvjezdana mora. Te su knjige kao vjetar ili urlik vuka, kao blijesak buktinje i zov daljina, one ne će da se pokore zakonima sveopće ropske uslovljenosti, jer djeluju protiv stvarnosti svojih životnih prilika junačkom snagom volje i uma, koji hoće da prevlada otpor mraka i da se kao sjaj svjetiljke probije kroz tminu. Kroz te knjige progovara neukrotiva životna snaga ljudske ljepote, ljudskog morala i ljudske istine, onih elemenata, što ih je čovjek stvorio na svoju sliku i priliku kao svoje idealne slutnje, da će prevladati sva prokletstva, koja ga prate od davnih, spiljskih davnina, kad se je sulud i gonjen vrhunaravnim sablastima hranio mesom svojih bližnjih.« (»Književnost danas« — »Republika«, 1945, br. 1—2 — citirano iz »Eseja«, III, Zora, 1963, str. 117—118)

Krleža je strastveno osudio kriminalnu hitlerovsku negaciju čovječnosti i pozdravio topove s Volge i Bihaća, ali je upozorio da ta bitka za slobodarske, valmyjevske

principe traje u našoj književnosti od Kranjčevićevih »Izabраниh pjesama«. I kad on nakon toga daje pregled zadataka koji stoje pred našom novom književnošću, onda je to više razmišljanje o našoj povijesti i o sadašnjem trenutku negoli dijeljenje lekcija o čemu i kako treba pisati, iako se ne bi moglo reći da je i on posve izbjegao duhu vremena: tu i tamo osjeti se pokoji ton, javi pokoja riječ, izbije pokoja fraza u kojima se nazrijeva »savjetodavni duh« doba.

Bio je to ipak jedan od najzanosnijih Krležinih poziva književnosti da bude dostojna historije koja se pred našim očima stvara. Možda nas tu od svega najviše dira mladenačka naivnost kojom je Krleža pozivao hrvatske i jugoslavenske intelektualce da stvaraju slobodno, bez spona, prometejski neukrotivo. On nije zaboravio »Dijalektički antibarbarus«, ali je pisao kao da te prošlosti nema i kao da će svi poći, samozatajno, u veliku stvaralačku avanturu koju su pred nama otvorili heroji sa Sutjeske. Iz tog eseja izbija vjera u književnost i nove horizonte. Ubrzo je postalo očito da je to bio pogrešan korak. Socijalistički realizam nastupao je kao gruba didaktika u kojoj je individualna stvaralačka riječ mogla biti vrlo lako osuđena. Svaki je pravi pisac izabrao svoj način obrane i otpora. Ti otpori nisu bili mali i socijalistički realizam nije imao vremena da ih slomi; on ih je samo potisnuo. Krleža se zatvorio u šutnju posvetivši velik dio svog vremena organiziranju naučne i kulturne djelatnosti. Njegova je šutnja međutim bila i više nego rječita jer ona kaže: dok ONI govore, JA govoriti ne mogu. I doista, kad on bude počeo govoriti, socijalistički će realizam zašutjeti.

Koliko je Krležina šutnja znak vremena, toliko je to i Šinkova rječitost. Šinko je bio jedan od najglasnijih branilaca i propagatora socijalističkog realizma, a nekoliko godina kasnije otkrit će nam svima da je tu staljinističku prijevaru krvavo proživio još 1935. u Moskvi. Njegovo djelo (»Natporučnik Elimir«, »14 dana«, »Optimisti«) svjedoči da je on crpio u tradiciji evropskog realizma, ali ne i u tradiciji »socijalističke romantike« i »pozitivnog junaka«. Najlakše bi se Šinkov slučaj mogao objasniti Šinkovom ciničkom lucidnošću: čovjek je spoznao da živi u društvu u kojem je laž normalna konvencija: laže da bi mogao mirno raditi, da bi se spasio od raznih »karakteristika« koje su se za nj prilijepile još za onog moskovskog putešestvija. Čak ni to simplicitičko obja-

Šnjenje više ne ulazi u Đilasovu sistematizaciju. A kamoli ako pokušamo Šinkov slučaj iscrpsti u svoj njegovoj složenosti. To je stvar posebnog studija koji bi mogao živo i pregledno eksplicirati neke antinomije evropskog intelektualca Treće internacionale. Jer teza o ciničkoj lucidnosti ni izdaleka ne daje punu istinu. Šinko nije svjesno lagao i za to se vrijeme u sebi vragoljanski smijuckao. On nije cinik, već čovjek koji živi u Ideji. On *zna i ne zna* ono što je proživio: on se boji one istine do koje je došao i o kojoj nam govori u »Romanu jednog romana«. Odbacuje ju, ali je ona ipak tu: uz ovu »istinu«. Šinkova rječitost, njegova spremnost da uvijek sve objasni, njegova usrdnost i opširnost — više su upućene njemu samome negoli drugom: kao da ta gomila riječi i te duge rečenice, ta erudicija i ti citati treba da sakriju prazninu koja zjapi u temeljima. U »Romanu jednog romana« Šinko nam je pak detaljno ispričao kako je u Moskvi otkrivao alijenaciju socijalizma. Posebno je zanimljiva njegova analiza mehanizma intelektualnih kapitulacija i njegovo zaprepaštenje nad »novim čovjekom« i još više nad mistifikacijom koja ga prati:

»Necivilizirani su ti ljudi, brutalni, bliski još pračovjeku. Zlo je, da je tako, ali nije to ono najgore. Najgore je to, da novine, filmovi, književnici i govornici uvjeravaju te ljude dan za danom, da nisu samo kulturni ljudi, nego da su oni — novi ljudi, da su oni onaj »novi čovjek«.« (»Roman jednog romana« — Zagreb, 1955, str. 188)

Objavljujući 1955. te bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937, on nije vidio da je i sebe i nas doveo do one *prave teme* koju je na žalost odnio u grob: ako je sve to znao, zašto je 1945. govorio suprotno? zašto nije šutio? zašto je u koru s drugim ideolozima slavio novog sovjetskog čovjeka? Ponovo kažem: ne želim ovdje o tome govoriti jer bi me to neminovno odvelo simplifikaciji. Mogu jedino reći da mi se čini da rješenje nije u tezi o ciničkoj lucidnosti, već u tezi o »revolucionarnom duplicitetu«: u jednoj ličnosti žive dvije suprotne ličnosti koje *ne žele* znati jedna za drugu, a *ne mogu* a da ne znaju jedna za drugu.

Tu je negdje dubinska struktura Šinkove brbljive rječitosti, koja je dakle zanimljivija po onome na što upućuje negoli po sebi samoj. Ona međutim ne upućuje

samo na individualnu strukturu već nas direktno veže i s dominantnom strukturom društva: manikeističkom didaktikom. Unutar te didaktike ona dobiva posebno značenje. Šinko nije nikada nikoga optuživao, on je ostajao na nivou »teorije«. Pravi pritisak je izvan njegove rječitosti, ona ga samo »prati«. Ta se glagoljiva skolastika — ekstremna i glomazna, katkada nespretna, ali uvijek zaglušna i — ako je potrebno — »beskrajna«, »zatrjavajuća« — iskazuje kao SUROGAT I KARIKATURA pravog pritiska, od kojeg ni sam Šinko neće biti pošteđen. Kao što negativ ukazuje na pozitiv, tako nas Šinkov karikaturni proliksitet vodi svojoj suprotnosti: onom obliku pritiska u kojem se socijalistički realizam izražava u svojoj biti — k didaktičkoj osudi.

Svi dosada analizirani momenti »didaktičke ljestvice« spadaju u okvir moralnopolitičkog pritiska, a tek OSU-DOM socijalistički realizam ostvaruje onu kvalitetu koje nije bilo u novom realizmu: UŠUTKIVANJE PROTIVNIKA. Osuda osvjetljava ostale momente »didaktičke ljestvice« u njihovoj pravoj namjeni: oni treba da pomognu da do osude ne dođe: bolje spriječiti nego liječiti! Marin Franičević će upravo u tom smislu i započeti svoju osudu Vesne Parun: za slučaj Vesne Parun nije kriva samo i isključivo Vesna Parun već je kriva naša opća nebudnost: ne samo da je nismo upozoravali već su je pratile pohvale te je ona povjerovala da je velik pjesnik. Osuda je onaj moment »didaktičke ljestvice« kojim je prekinuto svako oklijevanje, a sve su snage socijalističkog realizma mobilizirane protiv osuđenog. I novi je realizam poznao osudu (takva je bila osuda »Pečata«), ali on nije mogao računati na neizostavno pokoravanje. Sada je moralnopolitička osuda implicitno i etastička prinuda: vladajuća ideologija raspolaže takvim administrativnim i organizacionim sredstvima koja protivnika ostavljaju *bez izbora*: on mora šutjeti. Ako pokuša progovoriti (kao što je to bilo sa Šinkom), dobit će još snažniji udarac. Socijalistički realizam kao sastavni dio partijske ideologije osuđuje (samim svojim sadržajem, dakle implicitno, ali i svojom borbom, dakle eksplicitno) antirealističke *pojave*: formalizam, dekadenciju, subjektivizam, antihumanizam, psihologizam, konstruktivizam, iracionalizam, pesimizam. Uz osudu antirealističkih pojava socijalističkorealistička doktrina obično precizira samo najjasnija otjelovljenja tih pojava u književnim djelima ili stvaraocima. Kao što je prije rata

»crna zvijer« novog realizma bio nadrealizam i njegov najizrazitiji branilac Marko Ristić, tako će poslije rata »crnom zvijeri« postati »dekadentna formalistička umjetnost« i navodni njen idol Tin Ujević. To su takozvane *principijelne osude*. O njima više nema diskusije, iako se ne bi moglo reći da su osuđene pojave precizno definirane: verbalizam dominira nad stvarnom razradom problema. No koliko god i bile opterećene priličnom verbalističkom prazninom, ipak te principijelne osude označuju granice artistskog istraživanja: one fiksiraju područje dopuštenog i područje nedopuštenog. U njima je, nadalje, vrlo jak element didaktike: one treba da služe kao lekcija i upozorenje. Dakle, ne osuda radi osude, već osuda radi mobilizacije stvaralačkih snaga umjetnosti i književnosti na onim zadacima koje partijska ideologija i politika smatra svojim stratejskim i taktičkim ciljevima. Principijelne osude zaustavljaju na taj način svako razmišljanje na fiksnim i čvrstim postulatima i ne dopuštaju »opću upitanost« kao primarni postulat razuma. Principijelnim je osudama stvaralački čin unaprijed upućen prema obrađenom području na kojem treba da se iscrpi. One su obično pobrojane u svakom većem članku ili u svakom značajnijem govoru a, u pravilu, služe kao ekspozicija *konkretnim osudama*. Naime, dok principijelne osude generalno zahvaćaju problem »stranog tijela« u umjetnosti, dotle konkretne osude traže i čupaju konkretni kukolj. Dok su principijelne osude razrađene kolektivno i usvojene kao bitne teze socijalističkorealističke doktrine, dotle su konkretne osude izrečene od konkretnih ličnosti, iako su i one obično pokrenute unutar onih partijskih organizama koji su se posebno bavili tom sferom ideologije. Zato su principijelne osude vezane za utvrđenu frazeologiju, koja vrlo malo varira od autora do autora; konkretne su pak osude izraz temperamenta i stila pojedinog pisca. Te nas varijante konkretnih osuda ne interesiraju. Međutim, nisu sve konkretne osude istog tipa: ne osuđuju one na isti način. To nas upućuje na mogućnost sistematiziranja. Nećemo pogriješiti ako pokušamo uspostaviti stupnjevitu tipologiju, koja bi — uvjetno — mogla izgledati ovako:

- a) korektna osuda,
- b) bezobzirna, arogantna i bjesomučna osuda,
- c) groteskna ili apsurdna osuda.

Korektna je osuda bez sumnje najčešća i najbliža. Ali i najefikasnija s obzirom na jasno i maksimalno nepri-

strano interpretiranje doktrine. Njena se korektnost sastoji u pravilnoj komparaciji jednog koncepta literature s pojedinačnim djelom. Djelo je položeno na mrežu određene literarne teorije i dobilo je negativnu ocjenu jer nije zadovoljilo te odredbe, već se s njima sukobilo. To je, mogli bismo reći, neka vrsta korektnog silogizma: sud je rezultat korektnog ponašanja razuma koji poštuje opću pretpostavku. Sve dakle proizlazi iz te opće pretpostavke. Zato autori obično i osjete da treba detaljnije obrazložiti te opće teoretske postavke jer od njih zavisi uvjerljivost vrijednosnog suda. Uzmemo li kao jednu od primjernih korektnih osuda Franičeviću osudu poezije Vesne Parun, vidjet ćemo da je on postupio gotovo s klasičnom simetrijom: on je kasnije — u svojoj knjizi — s punim pravom razdvojio svoj članak »O nekim negativnim pojavama u našoj savremenoj književnosti« na dva članka: »Za idejnost u našoj književnosti« i »O nekim negativnim pojavama u savremenoj poeziji«. Naime, prvi dio članka (ili prvi članak) tretira opće postavke tendenciozne ili partijske umjetnosti, koje će zatim u drugom dijelu (ili u drugom članku) biti uspoređene sa zbirkom »Zore i vihori«. Prezentirajući na svoj način glavne teze socijalističkorealističke doktrine i konzekvencije koje iz njih za svakog stvaraoca proizlaze:

»Pod pretpostavkom da je neko spoznao nepobitnu istinu da bestendenciozna literatura ne postoji i da nije nikad ni postojala, naprosto zato što postojati ne može, pod pretpostavkom da se takav čovjek iskreno i potpuno opredijelio za progres, a protiv reakcije, on treba još da računa i s mogućnošću obračunavanja s elementima prošlosti u svom stvaralaštvu, da povjeruje u mogućnost svog razvoja. No ni to ne bi bilo dosta. On treba da otkrije način na koji će ti novi elementi naći puta do njegovih ostvarenja, drugim riječima da živi životom novoga čovjeka na radu, u borbi za bolju sutrašnjicu, da se bori za ostvarenje petogodišnjeg plana koji bi htio opjevati, opisati, da živi i da se saživi s tim udarnicima, novatorima čije bi likove htio umjetnički kreirati. Da osjeti pravedni gnjev nad svakim postupkom imperijalističkih grabežljivaca, nad svakom novom otimačinom, da osjeti odvratnost nad njihovom amoralnošću, dehumaniziranjem čovjeka. I još nešto, da sve dublje ulazi u zakonitost po kojoj se taj društveni život odvija i da, strasno povezan sa snagama

koje se rađaju i rastu, progovori iskreno o onome što je vidio i doživio.« (»Pisci i problemi«, »Kultura«, 1948, str. 263),

Marin Franičević osigurava dignitet svojoj osudi: to neće biti neka proizvoljna, mrzovoljna ili zasukana osuda jednog pjesnika koji ne voli poeziju drugog pjesnika, već će to biti jedna neminovna osuda prihvatiti li se postulirani teoretski koncept. Marin Franičević je nesumnjivo dobronamjeran prema Vesni Parun, ali on ima potpuno pravo: njegova ocjena stoji ili pada sa socijalističkim realizmom. Čim je pokazao neke od načelnih stavova svoje doktrine, bilo je jasno da on mora konstatirati da se Vesna Parun kretala na liniji formalističkog artizma i da su u njenoj poeziji vidljivi brojni subjektivistički utjecaji, a posebno utjecaji Ujevićeve dekadencije. Franičević joj čak priznaje da se po nekim elementima vidi da ona ne želi biti u reakcionarnoj fronti, ali, na žalost, mora konstatirati da pretežu formalizam i gledanja neprijateljska narodu: njen je odnos prema čovjeku nehuman a narodno-oslobodilačka borba koncipirana je kao puko klanje. I otuda najlogičniji zaključak: na tom primjeru mladi pjesnici treba da nauče kako od dekadentnog formalizma nemaju što naučiti. Kad kažemo da je to korektna osuda, onda tu, osim već rečenog, mislimo da je Franičević pisao ono što je znao: on je savjesno i pažljivo pročitao ono o čemu govori; on ne izvrće činjenice, već ih tumači onako kako ih mora tumačiti čim je prihvatio stanovište koje je prihvatio.

Stvari stoje sasvim drugačije s tipom *bezobzirne, arogantne i bjesomučne osude*. Naravno, ta osuda sadrži brojne elemente korektne osude, kao što su bitne teze doktrine, komparativni mehanizam suđenja s neprikosnovenim općim stavom, didaktički manikeizam, krajnja politizacija kao izraz partijnosti istine. Ali ta osuda postupa kao da joj nije ispravna samo generalna linija već kao da o svemu posjeduje objektivnu svijest: ona je svu stvarnost asimilirala u svojoj viziji i sve što je u suprotnosti s punoćom te vizije ona odbija kao neprijateljsko socijalizmu. Ona je, dakle, prije svega samouvjereno gorda: ona više ne ispituje, jer sve što je vrijedno već je u njoj prisutno. To je zapravo krajnji subjektivizam koji sebe smatra apsolutnom istinom: on je grčevit i ne može podnijeti Drugog koji svojom totalizacijom samo nagrizava njegovu apsolutnost. Zato ta osuda ne bira sredstva da uništi ono

što njenu svijetu protivrječi, iako nije svjesna da se služi sredstvima protivnim razumu; sve što ona čini mora biti pravedno. Ona oholo prevrće činjenice i bezobzirno usklađuje svijet sa svojom vizijom. Njena je bjesomučnost izdaje: u dnu svog srca ona živi svoju subjektivnost, koju ni pod koju cijenu sebi neće priznati. Njena je borbena vedrina zato iscerena. Ne podnosi nikakve korekcije, čak ni one koje jasno pokazuju da je pogriješila u najdoslovnijem smislu te riječi: bez ikakve skrupule ona će tu svoju pogrešku pretvoriti u svoju prednost. Ona je spremna na sve jer je bez milosti. Svoj bijes fiksira obično na jedan predmet ili ličnost, koji postaju ličnim neprijateljima: prije rata Ristić, sada Ujević. Ne bi se moglo reći da je neoprezna jer svoje »žrtve« nerijetko bira među onima za koje zna da su osuđeni, sumljivi ili slabi. To je najopasnija od svih osuda jer se ne zaustavlja dok ne uništi prepreku. Budući da siječe kao mač, iza nje ostaje pustoš. Pustoš duha i pustoš srca. Dobro je poznato da socijalizam nije oskudijevao na takvim osudama. Njeni su najpogodniji trenuci trenuci političke napetosti. Godine zaoštavanja poslije rata bijahu zato njene »preferencijalne godine«. Jugoslavenski je socijalistički realizam najpotpunije obilježio takvim osudama Radovan Zogović, iako bi bila gruba pogreška smatrati da je on stvorio taj tip osude. On mu je samo dao najčistiji i najpotpuniji oblik. To najbolje pokazuje knjiga »Na poprištu« (1947) — jedna od najznačajnijih knjiga (ne samo u našoj zemlji već i svjetskoj književnosti) za studij problematike partijnosti umjetnosti. Tim člancima nedostaje samo njegov referat na V kongresu, napisan nekoliko mjeseci kasnije. Mogli bismo uzeti bilo koju Zogovićevu kritiku-osudu i na njoj razmatrati njegove metode, ali nam se čini posebno pogodnim članak »Primjer kako ne treba praviti »Primjere književnosti««. Članak je napisan povodom zbornika »Primjeri iz književnosti za osmi razred gimnazije« koji je uredio prof. Vice Zaninović, a odobrilo Ministarstvo prosvjete NR Hrvatske. Članak je totalna osuda jednog od prvih udžbenika za srednje škole poslije rata. S pozicija rigorozne partijne umjetnosti Zogović je s pravom ocijenio Zaninovićev izbor kao pokušaj »izmirenja zdrave i realističke književnosti s dekadentnom i antirealističkom, idejne s formalističkom, mračnjačke s revolucionarnom, dekadentno-anarhističke sa socijalističko-realističkom« (ibid., str. 215), jer Zaninović doista nije istakao samo-

stalni i posebni rast novorealističke napredne književnosti kao sastavnog dijela oslobodilačkog pokreta radnog naroda. Zaninovićev koncept historijskog razvoja literature nije manikeistički i Zogović je morao ukazati na tu »grešku«. To bi morao učiniti i svaki drugi konzekventni socijalističkorealistički teoretičar i kritičar, pa bio inače i sklon Zaninoviću. Ali Zogović je pronašao da je sve to učinjeno s jasnom tendencijom devalvacije neorealističke književnosti: taj izbor pokazuje besprincipijelnost, sitni šovinizam i grupašenje. I sada slijede one bezobzirne, samovoljne i ničim fundirane lekcije koje ne implicira teorija socijalističkog realizma, ali ih implicira bjesnilo Radovana Zogovića: Krklec će postati darovitiji od Ujevića, Dučić mnogo vredniji od Vidrića, a ništa veći izdajnik od Ujevića, formalist i eksperimentator Begović je tu, u zborniku, a nema Alekse Šantića, od Matoša su unijeli njegove mutne, bizarne i ne mnogo duhovite pjesme, a od Bore Stankovića polupornografske scene — što sve skupa pokazuje slavljenje gnjile i nezdrave erotike. Nekoć proglašen za »prvog ljubavnog lirika«, Zogović prgoni u ovoj kritici erotske teme hrvatske i jugoslavenske književnosti kao da su ljubav i strast đavo kojega treba definitivno istjerati moralnim tamjanom socijalističkog realizma. On se zabrinuto pita i tim retoričkim pitanjem optužuje: zar knjiga nije namijenjena omladini i zar ona ne treba da bude shvaćena »kao pomoćno sredstvo odgajanja zdrave, borbene, kulturne i humanističke omladine« (ibid., str. 223)? A što nam ova grupa nadriurednika i nadrisuradnika na čelu sa Zaninovićem nudi? Pesimizam, formalizam, dekadenciju, trulu erotiku, besmislice à la Barac o Nazoru, građansku misao, grubo izopačavanje historije i književnosti. Oni žele spasiti razne dekadentne pravce kao što su ekspresionizam, dadaizam i nadrealizam, pa iako je očito da tim njihovim stavovima nije potreban komentar jer oni »jasno sami za sebe govore, kao blato koje zaudara«, ipak treba reći da su se time stavili na pozicije revizije koja je jasno ocijenjena u »Književnim sveskama«:

»Škavić se tu, kao i Lasta u bilješki o Krleži stavio na poziciju revizije naučne ocjene našeg nadrealizma, neopozitivizma, estetskog idealizma i subjektivizma, koja je data u »Književnim sveskama« (Zagreb, 1940). I najzad, — pominjući u svom pre-

gledu »književnosti jugoslavenskih naroda na kraju XIX i u prvoj polovici XX. stoljeća« zenitizam, dadaizam, nadrealizam itd., njihove »časopise«, njihove »pretstavnike«; prikazujući sve to blato, tu gnjilež, epileptični »automatizam«, poetizaciju polnog razvrata, sve te izraze i vidove rasula buržoazije i buržoaske kulture, kao dio kulturne i književne historije naših naroda, — sastavljači »Primjera« bacili su se blatom na čitavu našu kulturu, ponizili su našu omladinu kojoj su namijenili svoj zbornik, prošvercovali su u naše škole gnjilo crnoberzijansko meso buržoaske dekadente. I u tome nijesu krivi samo oni nego i sastavljači Nastavnog plana i programa Ministarstva prosvjete Hrvatske.« (»Na poprištu«, 1947, str. 235—236)

Tako dakle. Tko da pisne poslije toga? Tko će 1947. uputiti Zogoviću u Agitprop CK KPJ varijantu Krležine pjesmice iz »Dijalektičkog antibarbarusa«: »čekaj Zogo, ček, ček, ček — I lošoj kritici ima lijek«?

Nitko, naravno. Roma locuta causa finita. Međutim, tek sada stižemo do onog najstrašnijeg momenta ove kritike. Na kraju te duge tirade Zogoviću se učinilo da će efektno završiti svoj članak ako se obori na Ujevićev »Ispit savjesti«, kojeg je fragment Zaninović unio u svoj udžbenik. No on je shvatio da je ta Ujevićeva ispovjedna proza objavljena poslije 1945, a ne nekoliko godina nakon prvog svjetskog rata. Pošavši od te pretpostavke kao od stopostotne istine, on optužuje urednika za pokušaj prikrivanja Ujevićeva mračnjaštva, koje međutim nije uspio prikriti jer ta Ujevićeva »deklaracija« jasno govori:

»U njoj se, — u svestrano slobodnoj zemlji, — vapije za »duhovnim oslobodiocima«; u zemlji čija se avangarda u jučerašnjim i današnjim pobjedama rukovodila i rukovodi idejama marksizma-lenjinizma, — zazivaju se tolstojevski »jurodivi u Hristu«; u zemlji gdje se borilo i gdje neumorno radi toliko divnih ljudi, rukovodilaca i stvaralaca koji su za svoju nauku ne samo živjeli, nego i bili spremni da umiru i umirali, — vapije za »apostolima sa ogromnom kičmom i opornim moralom«! A to znači — poriče se postojanje neustrašivih, neumornih, nepokornih i pravičnih boraca, rukovodilaca i majstora naše borbe, izgradnje, kulture i života; poriče se i traži drugo. Mi znamo za čim tuguje Tin Ujević, i šta bi njemu bilo potrebno!« (ibid., str. 236—237)

Pošto je tako »razobličio« jedan tekst koji u »svetrano slobodnoj zemlji« vapi za ljudima s kičmom i moralom, Zogovića su neki drugovi upozorili da je pogriješio, jer da to Ujević ne vapi u socijalističkoj, već u kraljevskoj Jugoslaviji. I šta? Ništa. To gore po Zaninovića i Ujevića!

»Neki drugovi kažu da je Ujevićev »Ispit savjesti« odlomak iz većeg istoimenog sastava, koji je objavljen oko 1925. godine. Ako je to tačno (ja nemam namjeru da tragam za svim Ujevićevim »ispitima savjesti«), — postupak urednika »Primjera« bio bi još teži i čudnovatiji. Objavljivanje Ujevićevog odlomka, koji u »Primjerima« bez obzira na to kada je napisan, djeluje kao aluzija na današnje vrijeme i »savremene prilike«, — ličilo bi, u tom slučaju (utoliko više što je objavljen bez ikakve napomene o vremenu postanka), na namjeru da se pomoću njega aludira. Sem toga, objavljivanje Ujevićevog odlomka značilo bi, u tom slučaju, pokušaj da se Ujević prikaže mladim čitaocima kao čovjek koji je kadar okrenuti gnjev stida protiv samog sebe, čak i kao revolucioner i borac — jer autor »Ispita savjesti« kaže doslovno: »treba li da za svoj lični račun kažemo, da smo s nekim, kazat ćemo, da smo... s borcima«. A isticati, i to još kao školsko književno gradivo, ovakve deklaracije čovjeka koji je poslije njih dvadeset godina bio protiv boraca ili na strani izdajnika, isticati njegove izjave da ga je stid što je »na slobodi«, a ne misli »na one što su u tamnici«, što je »u biblioteci«, a ne misli »na one što su u tvornici«, što je »na ulici« a ne misli »na one što su koncentrisani u logorima«, što je radničko-seljačko dijete a »odnemasuje radnike i seljake« itd., isticati izjave koje je Ujević dvadeset godina gazio bez imalo zazora, — znači obmanjivati čitaoce, falsifikovati činjenice, zavoditi mlade ljude da drže do deklaracija koje su demantovali njihovi autori, da procjenjuju ljude kroz njihove izjave o samima sebi a ne kroz njihova djela, da se privikavaju na nemoral i laž, da se i sami demorališu.« (ibid., str. 237)

Sada su dobili ono što su tražili! U kondicionalu, dakako, jer još uvijek vrijedi prva varijanta: »nemam namjeru da tragam...«. Kad ponovo neki drug smogne snage pa mu šapne da je »Ispit savjesti« doista objavljen »oko 1925 godine«, onda stupa na snagu druga varijanta, ali istovremeno ostaje i prva jer »Ispit savjesti« djeluje kao aluzija na današnje vrijeme bez obzira kad je napisan.

U svakom slučaju spasa nema. JA SAM U PRAVU! JA SAM SVIJET! Kako dobro poznajemo tog Zogovića: to je »Nešto kao izjava« epohe socijalističkog realizma, a mjesto Ristića imamo Zaninovića i Ujevića. Njega će netko ispravljati, njemu će netko dijeliti savjete! Zna se kamo to vodi i što se time želi postići! Trockizam! Kotrarevolucija! »Budimpeštanski metro bijaše realan u Rakošijevoj glavi; ako budimpeštansko tlo ispod površine zemlje ne dopušta da ga se izgradi, znači da je to tlo kontrarevolucionarno.« (Sartre: »Critique de la raison dialectique«, str. 25). Evo kamo vodi intelektualna diktatura: u rasap intelekta. Ta svijest jednostavno ne priznaje svijet, ona ga drobi i melje kako joj se prohtije. Vi ste objavili Ujevićev tekst iz godine 1945: vi omogućujete demoralizaciju i klevetu. Ne? To nije tekst iz 1945, već iz 1925? Fino: znači, vi obmanjujete čitaoce, falsificirate činjenice i zavodite mlade ljude!

Ovakva zogovićevska rasula pameti nisu baš nerijetka pojava u književnom životu. Sudbina takvih pamfleta je poznata: protiv njih ustaju književnici svih meridijana da bi vratili ljudskoj misli i ljudskoj riječi njihov dignitet. Dimenzije etatističke prinude možemo dakle mjeriti po šutnji jugoslavenske inteligencije kojom je ona ispratila ovo pljuvanje po Zaninoviću koje, zapravo, nije samo pljuvanje po Zaninoviću već pljuvanje po principima razuma, kulture i čovječnosti. To što je jedan čovjek sebi umislio da je vrhovni arbitar jugoslavenske kulture pa misli da ne može pogriješiti, te svoje grube i očite promašaje proglašava kvintescencijom pameti — nije ono najgore. Najgore je što poslije toga nije bio izbačen iz Agitpropa CK KPJ. Već smo upozorili da je KPJ po tradiciji Treće internacionale prezirala intelektualce. Taj je prijezir bio doista dubok kad je ona dopustila ovakvo šamaranje i stajala iza ovakva intelektualnog nasilja. »Didaktička ljestvica« socijalističkog realizma, a posebno ove didaktičke osude, pokazuje da je KPJ bila ono što je bila: društveni organizam koji je sebi prisvojio svijet. Ona će uskoro stupiti na put reviziji ove revizije komunizma te u toj negaciji negacije (koja još uvijek traje) traži izgublenu humanističku bit. Ali na tom će se putu ona najteže oslobađati prijezira prema onom društvenom korpusu koji zovemo humanističkom inteligencijom. Evo, ovdje jedan čovjek koji vrši visoke funkcije u jugoslavenskom komunističkom pokretu kaže: zar da se ja bavim nekim vašim dekadencijama?

tnim istinama, radili vi ovo ili ono, vi ste ono što vam ja kažem da jeste. Ako je jednom pokretu stalo do toga da ga inteligencija pomaže *mišlju* (što znači i negacijom) a ne poslušnošću (što znači afirmacijom), onda taj pokret mora začeptiti usta ovakvim arogantnim peroracijama. KPJ nije dezavuirala Zogovića. Suprotno. Nakon što još punu godinu dana bude ovako »orao po našoj knjizi«, Zogović će biti izabran na V kongresu za kandidata CK KPJ: od 2323 delegata samo mu osam neće dati povjerenje! To je moglo značiti samo jedno: KPJ je svojim autoritetom podržala Zogovićeve stavove protiv jugoslavenske inteligencije. Ova je to dobro shvatila i novi se »Dijalektički antibarbarus« nije pojavio, a Zogović je i dalje trijebio svojim socijalističkorealističkim mačem jugoslavenski dekadentni korov:

»Ostaci i recidivi formalizma i dekadencije u našoj književnosti izražavaju se, pored ostalog, u ostacima i recidivima ujevičevštine i nadrealizma kod nekih mladih zagrebačkih pisaca, u formalističkoj i plitkoj idilizaciji socijalističke izgradnje u poeziji nekih mladih beogradskih literata, u mutnoj mistici i istrzanosti nekih starijih i mladih slovenačkih književnika, u kanoniziranju sredstava i metoda makedonske narodne poezije u lirici niza makedonskih pisaca. Ostaci i recidivi formalizma i dekadencije u pozorištu izražavaju se, pored ostalog, u konstruktivističkim, naturalističkim, simbolističkim »sintetičnim«, »dinamičkim« i bolesno-psihologističkim zastranjenjima na ljubljanskoj, zagrebačkoj, sarajevskoj i — jednoj i drugoj — beogradskoj sceni, i to kako u postavkama pozorišnih komada, tako i u postavkama opera i baleta. Ostaci dekadencije i formalizma u likovnoj umjetnosti izražavaju se, pored ostalog, u formalističkoj grafičkoj opremi knjiga zagrebačkih nakladnih zavoda, u pristranosti grafike prema strašnom i nakaznom, u ostacima impresionizma ili čistog larpurlartizma u skulpturi, u ostacima impresionističkog svođenja svijeta na igru tamnih ili svijetlih pjega u slikarstvu, ili u ostacima uticaja Pola Sezana koji je istjerao iz svojih slika čak i onaj površni, impresionistički trag svjetlosti i, gledajući na prirodu s hladnom, nezainteresovanom racionalnošću analitika, ubio neposredni trepet života u slikarstvu i do kraja suzio okvire stvarnosti koja zanima umjetnika. Pojave dekadencije i formalizma u našoj muzici izražavaju se, pored ostalog, u eklektizmu, naturalizmu, atonalnosti, zbruci i

množini raznolikih, uvijek kratkih i reskih zvukova, u disharmoničnosti i kakofoniji, kojih ima čak i u nekim kompozicijama na temu narodnooslobodilačke borbe: Dekadencija i formalizam u arhitekturi kod nas izražavaju se, pored ostalog, u nizu novih, realiziranih ili tek projektovanih arhitektonskih objekata (projekat novih sarajevskih ulica itd.), i u reakcionarnim, formalističkim teorijama da je takozvani funkcionalni konstruktivizam, ostvaren »na području Zapadne Evrope« kao izraz »poletne dinamike modernog života« i »savremenog razvoja statike izražene čelikom i armiranim betonom«, — arhitektura novog, socijalističkog društva, a da je socijalistički realizam u arhitekturi, koji usvaja i prerađuje na višem stepenu razvitka tekovine klasične arhitekture, samo otstupanje nazad, kako bi se »zaostale narodne mase« osposobile da shvate i prihvate »krajnje jasne kompozicije kristalnih tijela, ploha i bridova« buržoaskog funkcionalnog konstruktivizma! (Vidi »Republika«, god. IV, br. 2, str. 148—157)

Borba protiv ostataka i recidiva formalizma i dekadencije u našoj zemlji, protiv uticaja dekadencije sa Zapada ili njenih ostataka u zemljama narodne demokratije, uključivala je do sada i uključivaće i u buduće i borbu za popularizaciju velikih tekovina sovjetske umjetnosti, odnosno borbu protiv svakog pokušaja inteligentskog potcjenjivanja sovjetske umjetnosti. Naša Partija je tu borbu vodila do sada s potpunim uspjehom, a vodiće je, naravno, s uspjehom i u buduće.« (Radovan Zogović: Govor na V kongresu — »V kongres — Stenografske bilješke« — »Kultura«, 1949, str. 469—470)

Ovaj Zogovićev kongresni govor spada u antologijske tekstove o partijskoj umjetnosti. Bio je to labuđi pjev jugoslavenskog socijalističkog realizma i Radovana Zogovića lično. Novi razvoj jugoslavenskog komunizma implicirao je negaciju svih ovih teza. Budući da im je Radovan Zogović ostao vjeran, on se morao razići s destalinizirajućom KPJ. Rekli smo da Zogović nije jedini pisac bezobzirne, arogantne i bjesomučne osude. Prikaz »Primjera kako ne treba praviti »Primjere književnosti« dovoljno opravdava ispravnost našeg izbora: nitko u Jugoslaviji nije tako konzekventno proveo principe ovog tipa didaktičke osude. Iako naša »stupnjevitna tipologija« nije ovaj tip osude stavila na vrh, ipak je taj tip osude najviše i najefikasnije koristio krajnjem cilju svih osuda: ušutkivanje protivnika.

Naime, *groteskna ili apsurdna osuda* jest vrhunac apsolutističkog subjektivizma, ali upravo zato što ona stvari dovodi do ruba njena je efikasnost znatno relativizirana: subjektivistička proizvodnost tako je strašna da čak prestaje biti strašnom jer graniči sa smiješnim. Njen je princip samovoljni konstruktivizam. Ona se ne zadržava na glavnim tezama socijalističkog realizma, već iz postulatâ doktrine izvodi i konstruira jednu konkretnost. Ako je empirijska konkretnost u suprotnosti s tom konstruiranom konkretnošću, onda je empirijska konkretnost lažna. Ona se ne brine mnogo oko principa od kojih je pošla u svoju konstrukciju; eventualno ih »istrese« u jednom nizu kako bi bila što uvjerljivija. Ona može govoriti o svemu i svačemu a svoju konstrukciju smatra samom esencijom ispitivane pojave. Njen je apsurd u ozbiljnosti kojom shvaća samu sebe zaboravljajući da je najbanalniji diletantizam; groteskno je pak njeno naivno čuđenje što je drugi ne prima kao istinu. Ona se superiorno smijucka znanstvenim i duhovnim naporima uopće; opijena je »lakoćom« svog vizionarnog konstruktivizma: ono u što drugi utroši 24 godine rada ona apsolvira za 24 sata, da bi zatim za 24 sekunde »likvidirala« ono što s njom nije u skladu. Ona naprosto ne zna da je karikatura žurnalizma, a citati kojima se potštapava uvjeravaju je u vlastitu mudrost. Ona je privilegij površnih ideologa i zato nije čudno da je bila tako omiljena u Trećoj internacionali: ona je izraz nadmoći shematiziranog ideološkog duha nad istraživačkom kritičnošću. Takvih je grotesknih kritika-osuda bilo u nas mnogo, ali mi se čini da neću pogriješiti ako kao najizrazitiji primjer istaknem lekcije koje su Barković i Dončević podijelili Šinku na stranicama zagrebačkog »Djela« (1948) tumačeći mu kako je izgledala stvarnost u Mađarskoj 1932. i u Beču 1920! Polazeći od teorije tipičnosti, Barković, a za njim i Dončević, konstruiraju likove mađarskih komunista, pa kad ih ne nađu u Šinkovu romanu, tada oni optužuju Šinka za falsificiranje historije: nije prikazao istinske revolucionarne borbe kakvih je u Mađarskoj »bezuvjetno moralo biti«. Slavko Kolar (kojem je Šinkov roman sugestivan i uvjerljiv) imao je samo djelomično pravo kad je tvrdio da Barković i Dončević kritiziraju Šinkov roman s teoretskih pozicija samog Šinka (»O prozi Ervina Šinka« — »Hrvatsko kolo« 4/1950). Oni su *samo* pošli od dvije teze socijalističkorealističke doktrine — teze o tipičnosti i teze o historijskoj

vjernosti — ali su na temelju svog napabirčenog i plitkog znanja konstruirali mađarsku stvarnost, koja je odudalala od onoga što je Šinko tvrdio u svom romanu. Oni dakle ne izriču neke eventualne rezerve do kojih ih je dovela doktrina, već svoje »znanje« suprotstavljaju Šinkovu romaneskno izraženom iskustvu tvrdeći da

»ovakav prikaz Komunističke partije Mađarske, u pojačanom teroru godine 1932, kad se ona borila za učvršćenje svojih redova i u isto vrijeme okupljala najbolje i najnaprednije snage radnog naroda, može proisteći, najblaže rečeno, iz nepoznavanja stvari.« (Josip Barković: »Ervin Šinko, Četrnaest dana« — »Djelo«, br. 2, veljača 1948, str. 167—168)

Kakva groteska: Šinko cijeli život nije radio drugo no živio i proučavao mađarsku stvarnost i put njene (svoje) partije. No javiše se Barković i Dončević da mu kažu što se to u Mađarskoj zapravo dogodilo. Dončević ide još dalje. On kažnjava Šinkovu smionost jer se Šinko usudio protestirati i reći da Barković piše na temelju publicističkih klišeja i bez poznavanja stvari. To je opet onaj trenutak kad čovjek ne zna da li je pred cinizmom ili pred sljepilom. Dončević naime tvrdi da Barković sudi *samo* na temelju pročitane knjige! Čovjek se pita da li Dončević ne zna što je to kritički sud ili *gleda*, a ne *vidi* da Barković, a kasnije i on, ne sudi nikako samo na temelju pročitane knjige već upravo na temelju svoje konstrukcije o mađarskoj političkoj stvarnosti. Da se Šinko kojim slučajem ne bi usudio ponovo protestirati, Dončević mu na kraju dobacuje ovakvo upozorenje:

»Hotimično ne ulazimo u formalnu i umjetničku stranu romana, jer bi nas to predaleko odvelo, ali ni u tom pogledu Šinko nije daleko odmakao od onih pojava u književnosti, koje nazivamo — formalizam, psihologizam, konstruktivizam. Izobličenu stvarnost autor i nije mogao dati nego na izobličeni način; ili možda je baš taj izobličeni način formalnog svladavanja materije i uvjetovao izobličavanje stvarnosti?« (Ivan Dončević: »Još jedamput o romanu Ervina Šinka »Četrnaest dana« — »Djelo«, ožujak 1948, str. 243)

Ne znam što danas Barković i Dončević misle o tim nekadašnjim, a danas mrtvim, Barkovićima i Dončevićima. Znam samo to da je moje neznanje znak velike slabosti

jugoslavenske lijeve misli. Vrlo su rijetki jugoslavenski lijevi intelektuaci koji su pokušali temeljito analizirati svoj put i ići do korijena svojih metamorfoza. Taj vakuum ocjenjujem kao tešku slabost jugoslavenske književnosti i jugoslavenskog društva. Alegorijom, ezopovskim križaljka, historijskim aluzijama, nedorečenostima ne može se spoznati ono što traži direktnu riječ, slobodnu misao i tjeskobnu odgovornost. Nema sumnje: naša književnost govori o nama, ali, čitajući je, čovjek se katkada osjeća kao da su je stvorili sami pravednici. To je neka rahitična samosvijest, kojoj je osjećaj krivnje eksterioran. Ona je u tom smislu homologna našim intelektualnim strukturama uopće. Proces otvoren četrdesetomom jugoslavenski intelektualac nije intelektualno savladao. Prije svega zato što sebe nije dokraja ispitao. Ali to vrijeme još uvijek živimo i šanse su pred nama.

Četrdesetosma otvara dakle posve novi put jugoslavenskoj književnosti. Jugoslavenska artistska svijest — opsjednuta dugi niz godina revolucijom — odjednom se našla vraćena sebi: pred njom se ponovo javio zadatak formuliranja odnosa između umjetnosti i revolucije. Time smo stigli do drugog predmeta našeg završnog razmatranja.

b) Strukture i antinomije artistske svijesti

Partijnost umjetnosti implicira takvu strukturu artistske svijesti koja skladno i apsolutno pomiruje njene dvije oprečne i korelativne komponente — umjetnost i revoluciju. Ta *apsolutizirajuća struktura* daje artistskoj svijesti maksimum smirenosti: opravdana i smisljena svijest. U njoj se pomiruje nepomirljivo i stoga je ta struktura jedan od ideala svake artistske svijesti. Znamo da tu strukturu karakterizira apsolutna ili totalna sinteza umjetnosti i revolucije i da ona nije samo neki specijalitet angažirane umjetnosti već da je ona vrhunski cilj svake artistske svijesti koja je postala svjesna neapsolutnosti same umjetnosti, ali koja se nije pomirila s relativnošću, već strastveno tendira Spasu. Autentična se artistska svijest otuđuje u toj strukturi kao u svom bitku. Ali braniti partijnost umjetnosti nije značilo samo braniti apsolutizirajuću strukturu artistske svijesti već je značilo braniti apsolutnost ljudskog pogleda ili još točnije: mo-

gućnost apsolutnog svijeta, teološki oblik ljudske egzistencije, transformaciju čovjeka u boga u kojoj je partijnost umjetnosti samo jedan od elemenata. Rušenje teološke koncepcije svijeta bijaše implicitno i rušenje apsolutizirajuće strukture artistske svijesti u kojoj je sve dovedeno u Sklad. Taj proces međutim nije *neminovno* radikaln, već može biti zaustavljen na pola puta, pa se artistska svijest može vratiti napuštenoj strukturi: ona tada uranja u jedan drugi *modus* apsolutizirajuće strukture artistske svijesti. Slom isključivog sistema apsolutnih estetskih principa otvara brojne perspektive, od kojih je *samo jedna* perspektiva lucidnosti, a brojne su perspektive samozavaravanja ili »zle vjere«. Ako artistska svijest uspije živjeti na svojim antinomijama i izdržati napetost neriješenog i nerješivog, tada ona postiže autentičnost i tragičnost. To nije često. Mnogo je češća težnja koja vodi izgubljenom bitku. Kroz te će se dileme razvijati jugoslavenska književnost nakon Rezolucije Informbiroa. Ona će odbaciti stari *koncept* partijnosti umjetnosti, ali ne i njegovu apsolutizirajuću infrastrukturu. Ova će ostati njenom dominantnom strukturuom. Da li ne i jedinom? Upravo o tom kompleksnom problemu sada valja reći nekoliko riječi.

Jugoslavenski se komunistički pokret otkidao Četrdesetosme od svoje teološke strukture, a za ljudsku strukturu još nije bio spreman. Zato je Četrdesetosma ambigvitna: V kongres proklamira patetično i svečano (sa Staljinom u srcu i na ustima) vjernost starim strukturama, ali samim tim što je održan i što razmišlja o svom otporu on je već izvan tih struktura. Održan od 21. do 28. srpnja 1948. — svega dvadesetak dana nakon Rezolucije Kominforma (28. VI) — V kongres je sankcionirao socijalističkorealistički koncept umjetnosti jer »Rezolucijom V kongresa KPJ po izvještajima CK KPJ« »usvaja u cjelini izvještaje CK KPJ koje su podnijeli drugovi Josip Broz Tito, Aleksandar Ranković i Milovan Đilas« (»Stenografske bilješke« — *ibid.*, str. 481). Izvještaj Milovana Đilasa nije ništa drugo nego pregled partijske politike na planu ideologije, pa prema tome i umjetnosti. Peti je kongres dakle odobrio i princip partijnosti umjetnosti i konkretne akcije koje iz njega proizlaze: konstituiranje novog realizma, moralnopolitički pritisak i osudu »Pečata«, etatističku prinudu izraženu u svim oblicima »didaktičke ljestvice«. Đilas je, nadalje, vrlo jasno formulirao buduće

zadatke partije u ideologiji i umjetnosti. Ti su zadaci posve u skladu s dosadašnjom platformom socijalističkog realizma, ali je Đilas (a ne samo on već — moglo bi se reći — Kongres u cjelini) izvršno uočio da sukob s Kominformom nosi strašnu opasnost: nevjericu u marksizam. To je značilo nevjericu u partijsku istinu, još gore: nevjericu da je Istina moguća. I doista, kominformska je osuda otvorila proces likvidacije marksističke metafizike: od Istine k ljudskoj istini. Ali na Petom kongresu nitko još ne sluti kamo se ide, a još manje netko pretpostavlja da će KPJ negirati teoretske postavke staljinističkog komunizma, tj. svoje vlastite teoretske stavove. Kongres je usmjeren u pravcu obrane i afirmacije tog marksizma, pa tako i u pravcu afirmacije artistske doktrine koja iz tog marksizma logično slijedi. Đilas poziva na budnost prema revizionističkim tendencijama, koje će se sigurno javiti, i traži da se svaka takva revizionistička pojava u samom početku likvidira. Zato on (*i* Kongres uopće) najavljuju zaoštavanje ideološke borbe i ističe neophodnost čvrstog stava prema »buržoaskom ideološkom rasulu i mračnjaštvu« gdje »orgijaju svakojaki kubisti, nadrealisti, egzistencijalisti, »umjetnici« i »književnici« tipa Pikasa i Sartra« (ibid., str. 213) šireći antihumanizam, individualizam, pesimizam. Kongres je naročito istakao vjernost principima novog, odnosno socijalističkog realizma osudom dekadentnih i formalističkih shvaćanja, protiv kojih se KPJ dosljedno borila u posljednjih dvanaest godina. Đilas je inzistirao na tom kontinuitetu jedinstvene partijske književne i kulturne politike kojom se KPJ borila za ispravnu primjenu marksizma u umjetnosti. On je ukazivao da je današnja književna i estetska orijentacija samo nastavak one borbe koju je KPJ još od 1935. vodila protiv »dekadentskih i antipartijskih shvaćanja o 'apsolutnoj slobodi' umjetničkog stvaranja, o 'nezavisnosti' napredne umjetnosti od politike Komunističke partije i borbe radničke klase, o tome kako Partija 'vulgarizuje' umjetnost, o pisanju 'po nalogu' itd.« (ibid., str. 190). Zogović je precizirao neke Đilasove svatove obrađujući da je tek od 1937, od formiranja novog CK KPJ na čelu s Titom, pobijedio »lenjinistički princip partijnosti literature i umjetnosti« te je otada CK KPJ rukovodio »svim važnijim teoretskim i javnim diskusijama među lijevim kulturnim radnicima« a »mišljenje Komunističke partije o umjetničkim problemima postaje činilac o kome

vode računa i prijatelji i neprijatelji; ono — sve šire — postaje mjerilo, zakon ne samo za komuniste nego i za sve savjesnije i naprednije kulturne radnike« (ibid., str. 466). Peti kongres nije mogao a da se eksplicitno ne izjasni o kulminaciji sukoba na književnoj ljevici — o likvidaciji pečatovske revizije. Principijelni kompromis s Krležom nije bio moguć: Peti kongres *jest* na liniji »Književnih svezaka« i ne može a da ih ne potvrdi. Nađen je međutim — da tako kažem — »personalni kompromis«: tko zna čitati, razumjet će da se radi i o Krleži, i o Ristiću, i o Bogdanovu. Ali oni neće biti spomenuti. To su 1948. značajne kulturne i političke figure nove Jugoslavije: ne bi bio razuman *politički* potez ukazati *direktno* na njih kao na bivše trockiste i revizioniste. Zato je spomenut samo onaj koji je svojom glavom platio svoja gledanja i svoje porijeklo: Zvonimir Richtmann nije postao ni akademik, ni ambasador, ni sveučilišni profesor, trunuo je u nekoj nepoznatoj jami. Bio je dakle pogodna meta.

»U toj borbi za idejno jedinstvo Partije ozbiljnu opasnost je predstavljala većina intelektualaca koji su se iz raznih pobuda bili okupili oko časopisa »Pečat«, od kojih su neki, kao na primjer Rihtman, vršili otvorenu reviziju temelja marksizma i praktično zastupali shvaćanja identična s trockističkim, a neki počeli da izdaju publikacije (na primjer »Političko iskustvo«), otvoreno uperene protiv Partije i njene politike.

Postojala je ozbiljna opasnost da se sve druge antimarksističke i antipartijske grupe okupe oko »Pečata« i iskoriste ga kao zastavu u borbi protiv Partije. U vezi s »Pečatom« pred Partiju se oštro postavilo pitanje borbe za odbranu teoretskih temelja marksizma-lenjinizma.

Ideološki obračun s grupom oko »Pečata« značio je, ustvari, završni udarac u borbi za idejno-političko jedinstvo Partije i radničkog pokreta.« (ibid., str. 182)

Usvajajući jednoglasno i u cjelini Đilasov »Izvještaj o agitaciono-propagandnom radu«, Kongres je potvrdio riješenost KPJ da na planu umjetnosti i književnosti nastavi — još energičnije i dosljednije — dosadašnjom politikom. Zato dolazi do stanovitog ideološkog »stezanja«, koje će uz snažniju budnost prema devijacijama trajati čitavu godinu dana. Socijalističkorealistički koncept i

dalje ostaje neprikosnovena dogma. Ta teška i »prijelazna« godina — u kojoj se činilo da se KPJ bori samo za stare strukture, a protiv onih ljudi koji su se u ime tih struktura borili protiv KPJ a za SKP(b) — završit će pobjedom one linije koja se samo nazirala na V kongresu i najjasnije došla do izražaja u Titovu izvještaju, a koju bismo mogli nazvati: linijom spoznaje dogmatskog marksizma i nužnosti njegove radikalne revizije.

Odlučan korak na toj liniji učinjen je ipak već 1949. Možemo ga definirati ovako: unutar stare terminologije izrastaju novi sadržaji. Na planu književnosti i umjetnosti to znači: termin partijnosti umjetnosti ostaje dominantan, ali se njegov sadržaj mijenja. Izmjena je izvršena u pravcu proširenja sfere artističkog angažmana. Govori se dakle i dalje o partijnosti umjetnosti i o partijnoj umjetnosti, ali umjetnost nije više koncipirana kao puko sredstvo za realizaciju partijske strategije i taktike. Bitna je promjena u ovome: partija je prestala na sebe gledati kao na entitet koji u sebe asimilira totalitet svijeta. Podređenost partiji zamišljena je kao podređenost klasnoj borbi u širokom smislu riječi: umjetnost treba da služi društvenom progresu. U govoru prigodom izbora za člana Slovenske akademije znanosti i umjetnosti, 12. prosinca 1949, Kardelj je tu radikalnu promjenu ovako definirao: »O 'partijnosti' nauke možemo da govorimo jedino u smislu njene društvene odnosno klasne determiniranosti ljudskog saznanja.« Odmah je jasno da to znači samo djelomično oslobađanje artističke i naučne spoznaje, ali upravo je time započet proces koji će ići nezaustavljivo dalje. Neodoljivo se nameće komparacija s promjenom koja se u pojmu angažmana dogodila pojavom novog realizma: godine 1937. pojam klasne tendencioznosti sužava se na pojam partijne tendencioznosti, godine 1949. pojam partijne tendencioznosti širi se prema pojmu klasne tendencioznosti: socijalistički realizam otvara se prema slobodnijim tezama socijalne literature. Ali i dalje perzistiraju stari termini: kao da se novi duh za njih grčevito hvata ne bi li makar verbalno ostao vezan za onu punoću bitka koju je osiguravao koncept partijne umjetnosti. Nadalje, prošlost je još uvijek tako intenzivno prisutna da verbalna transformacija graniči s blasfemijom. Stari su pojmovi na trenutak postali društvenom konvencijom u koju nitko ne dira, ali kroz koju novi sadržaji naglo naviru. Uskoro će ta društvena konvencija otpasti jer se

suprotnost s novim sadržajima iskazala tako jasnom da je ta simbioza postala smiješnom. Taj se proces odigrao na planu književnosti u razdoblju između Drugog i Trećeg kongresa književnika Jugoslavije: 1949 — 1952.

Na Drugom kongresu, održanom od 26. do 28. prosinca 1949. u Zagrebu, nije samo Šegedin govorio o partijnosti umjetnosti već je Kongres upravo protekao u znaku »prisezanja« na partijnu umjetnost i »potkopavanja« starog sadržaja tog pojma. O partijnosti umjetnosti kao o dominantnoj karakteristici naše poslijeratne književnosti referirao je Čedomir Minderović, tadašnji sekretar Saveza književnika Jugoslavije, a na njegove se riječi direktno pozvao Miroslav Krleža da bi konstatirao:

»On je govorio o izgradnji našeg književnog svijeta i života u znaku marksističke ili, još bolje, lenjinističke parole »o partijnosti književnoga stvaranja«. Nema među nama nikoga, tko umije misliti logično, tko ne bi bio sklon da lenjinsku parolu o »partijnosti književnoga stvaranja« primi kao najosnovniju direktivu za vlastiti književni rad iz jednostavnog razloga, jer je ta parola živa formula »žive proletherske stvari« i »žive proletherske stvarnosti«, dakle živog proletherskog književnog stvaranja.« (M. Krleža: »Eseji«, knjiga šesta, Zora, 1967, str. 131—132)

Ali gle što će na kraju govora ostati od te partijne umjetnosti:

»Nama je potrebno oslobođenje od krivih, izopačenih, šovenskih, regionalnih, kratkovidnih perspektiva naše malograđanske estetike i znanosti, ali isto tako potrebno nam je oslobođenje od shematizirane lijeve kominformističke fraze, koja je svela književnu mjeru »partijnosti« na tako sitne i neznatne razmjere, da se njima ne može izmjeriti ni milimetar pameti ždanovljevske, a kamo li čitav volumen naše monumentalne pojave u vrtlogu stoljeća.« (ibid., str. 140)

Vidimo da je Krleža »partijnu umjetnost« uklopio u svoju staru i poznatu tezu o angažiranoj ili tendencioznoj umjetnosti, u kojoj strast angažmana mora biti na nivou strasti stvaranja.

Ipak, suprotnost između starih pojava (čitava shema starih shema) i novog sadržaja najtemeljitija je kod

Segedina jer njegov referat »O našoj kritici« ide u samu srž problema. Dakle, Segedin verbalno afirmira partijsku književnost:

»Upozorio sam na ovaj moment jer ga smatram vrlo važnim, ako ne i presudnim za našu i uopće kritičku riječ. Lenjinskim stavom odgovoreno je jasno na ovu malu riječ »kako bi trebalo?«. Umjetnost treba da bude partijska. Pa ako time još i nije u svoj svojoj širini riješeno ovo pitanje, nije iscrpna njegova sadržina — jasno su uočene gravitacione ravnine umjetnosti i izvori otkuda crpi sokove.

Da li je naša kritika, vodeća kritika, tražila od naše književnosti da bude partijska? Naša je kritika u svojim formulacijama doista tražila da nam književnost bude partijska, jer je imala dubokog naučnog osnova da to i bude.« (Petar Segedin: »O našoj kritici« — »Hrvatska književna kritika«, MH, 1960, str. 87),

ali stvarno pokazuje da je taj bivši koncept partijske umjetnosti svodio umjetnost na isključivu političku praktičnost, na praktičnu nuždu, zaboravljajući totalitet ljudskog i pretvarajući time partijsku književnost u antipartijsku:

»Meni se čini da lišavati čovjeka ovih mogućnosti doživljaja znači osiromašenje čovjeka, znači zapravo dehumanizaciju, što se sve svodi na anti-partijsnost. Takvim gledanjem stvorio se osjećaj da bi samo estradna literatura bila partijska literatura. Može li, drugovi, partija, koja organizira čitav život čovjeka, to dopustiti, i to iz praktičkih razloga? Drugovi, ja doista lično cijenim stvaranje Majakovskog, ali ne treba zaboraviti da je sam pisac članka »Partijska organizacija i partijska literatura« bio nepovjerljiv prema njegovu djelu, da mu je pretpostavljao Puškina.« (ibid., str. 93)

Segedin prema tome može jedino zaključiti: da, treba da se borimo za partijsku umjetnost i istinski realizam, ali u te pojmove mora biti uključen totalitet čovjeka ili »ljudski smisao«. Šegedinova negacija partijske književnosti — bez obzira na sve prividne i stvarne opreznosti, bez obzira na staru terminološku ljušturu i bez obzira što dolazi poslije Kardelja i drugih političara — imala je vrlo velik odjek. Bio je to događaj bez presedana. Takvo shva-

ćanje partijske umjetnosti otvaralo je nove negacije jer su svi dosada neprikosnoveni pojmovi postali relativni, izloženi raznim tumačenjima. Ako promatramo dalju sudbinu koncepta partijske umjetnosti, uočimo da za njega dolaze »teški dani«. Činilo se kao da će on biti zbrisan, pregažen. Ali mi znamo: on je neuništiv tako dugo dok traje otuđenje. U daljem razvoju jugoslavenske književnosti on će se sukobiti sa svoja dva stara rivala: estetizam — »istinski angažman«. Estetizam ga prezirivo ignorira, »istinski angažman« ga ogorčeno opovrgava. Zato mu i jest najteži — ali ne i smrtni — udarac zadao upravo Krleža, i to na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije, održanom od 5. do 7. listopada 1952. u Ljubljani. Krleža se tu konfrontira (ponovo, po koji put?) s dvije orijentacije protiv kojih se borio cijeli život: umjetnost podređena revolucionarnoj praksi — umjetnost zagnjurenja u sebe samu. Suprotstavlja im svoju sintezu umjetnosti i revolucije u kojoj umjetnost — iako revolucionarno tendenciozna — ostaje umjetnost. Taj se istinski umjetnički i revolucionarni angažman ne može rješavati nikakvim intolerantnim purizmom jer je umjetničko stvaranje vezano za temperament stvaraoca: nikakvi propisi tu ne pomažu, biti umjetnikom nadasve je kompleksna misija:

»Biti danas umjetnikom, pjesnikom socijalističke, revolucionarne političke tendencije, misija je iznad svega teška i sama po sebi komplicirana. Stvar je to prije svega ličnih sklonosti i dara, a zatim elemenata već davno poznatih: znanja, vještine i ukusa. Gustave Courbet bio je izvan svake sumnje dobar komunar i visoki funkcionar revolucije, a osim toga genijalan slikar, pa ipak je na motiv Komune dao tek nekoliko sasvim prosječnih i beznačajnih stvari. *Les fédérés à la Conciergerie* takav je jedan Courbetov primjer političke tendencije, koja nije došla do izražaja, za razliku od Maneta, koji nije bio politički lijevo orijentiran, a najmanje komunarski, pa ipak je zaustavio kao pravi revolucionarni slikar od krvi i od mesa nekoliko scena iz građanskog rata, nerazmjerno mnogo boljih od queretarske parafraze svojih vlastitih komunalnih skica u Goyinog *Noćnog strijeljanja*.« (M. Krleža: »Eseji«, knjiga šesta, »Zora«, 1967, str. 42)

Kad se ta revolucionarna i artistska misija podredi dnevnoj političkoj praksi te se pisci pretvore u »inženjere duša« koji djeluju za račun Višinskog, Zdanova i Rajkovich

krvnika, tada je rođen estetski kaligulizam koji nikakve teorije o partijskoj umjetnosti ne mogu opravdati:

»Inženjer smrti«, to je fraza Jack Londonova, i ona se, primjenjena na pojam generala kao profesionala smrti, podudara sa slikom koju hoće da izrazi. Njena staljinska parafraza je apstraktno idealistička. Ta fraza može da se podnese kao zdravica, kao improvizirani pozdrav kod jednog banketa, a tako je bila i izgovorena: »Pijem u vaše zdravlje, gospodo inženjeri duše«, ali od te zdravice stvorila se muhamedanska parola estetskog programatskog »Vjeruju«, u jednom sistemu, koji bi se mogao prozvati estetskim kaligulizmom.« (ibid., str. 28)

Sve su nam te teze poznate. U ovih dvadeset i pet godina Krleža ništa drugo i ne radi nego uporno ponavlja svoj credo: moguća je istinska sinteza umjetnosti i revolucije, njoj težiti i nju ostvarivati — to je cilj i smisao istinskog umjetnika-revolucionara. Krležin ljubljanski govor želi dakle spasiti ono što je bilo sama bit književne ljevice: sintezu umjetnosti i revolucije. To je strastven pledoaje za takvu artistsku formulu u kojoj bi se književna ljevica nastavljala u svom autentičnom ili istinskom vidu. Krleža nema nikakvih iluzija: književni je život u ove tri godine pokazao da se fronta književne ljevice raspada. On želi uputiti raspršene snage (ili snage u raspršivanju) prema pravoj soluciji odvrćajući ih: s jedne strane od onoga što on smatra lažnom sintezom umjetnosti i revolucije (partijska umjetnost) i s druge strane od onoga što smatra rastvaranjem sinteze umjetnosti i revolucije i pukim povratkom na tezu (estetizam). Da, Krleža brani svoj tip sinteze umjetnosti i revolucije, ali ne samo to. On brani sintezu umjetnosti i revolucije kao takvu jer vjeruje da je ta negacija negacije i logički i historijski jedina struktura u kojoj artistska svijest može naći svoj smisao. No to rađa ovaj paradoks: Krležina negacija partijske umjetnosti i estetizma istovremeno je afirmacija jedne infrastrukture koja im svima služi kao fundamentalni izvor i podloga. Tu infrastrukturu zovemo apsolutizirajućom strukturom artistske svijesti. To nas pak vraća samom ishodištu sukoba na književnoj ljevici.

Znamo naime da je sinteza umjetnosti i revolucije kao negacija negacije rezultat opovrgavanja i umjetnosti i revolucije: oba su ta entiteta pretendirala na apsolut, ali oba su se iskazala relativnima i tražila »dopunu« u

svojoj korelativnoj suprotnosti. U prvom momentu (tezi) artistska svijest počiva u strukturi samozadovoljnog estetizma: umjetnost je apsolutni entitet, ona je luka spasa, ona treba da se iscrpljuje jedino u sebi samoj i zbog sebe same. Ali se univerzalnost umjetnosti otkriva kao potencijalna univerzalnost. Ta antinomija, i niz drugih, otvaraju proces opovrgavanja autarhičnosti umjetničkog stvaranja: spoznaja da je artistski aktivitet nedovoljan ako nije prožet revolucionarnim aktivitetom koji će potencijalnu univerzalnost umjetnosti preobraziti u stvarnu. U drugom momentu (antitezi) dolazi prema tome do negacije umjetnosti praktičnom revolucionarnom djelatnošću koja jedina može riješiti otuđenost i čovjeka i umjetnosti. Kao što je u prvom momentu fetišizirana umjetnost, tako sada imamo fetišizaciju akcije: ikonoklastija je samo krajnja konzekvenција te antiartistske antiteze. Revolucionarna negacija postavlja sebe kao apsolut, ali ubrzo uočava da ne apsorbira totalitet ljudskog, već da se postavlja kao čisti aktivitet koji samouvereno sebe smatra jedinom ljudskošću. Ta je antinomija vraća umjetnosti. I teza i antiteza — i umjetnost i revolucija — upućuju jedna na drugu i vode trećem momentu (sintezi), u kojem je negirana revolucionarna negacija, ali tako da se u toj negaciji negacije sastaju i umjetnost i revolucija. To je nova idealna formula koja spašava i umjetnost i revoluciju jer umjetnost stavlja u službu oslobođenja čovjeka, a oslobođenje čovjeka u službu umjetnosti: revolucija je ostvarenje umjetnosti, a umjetnost ostvarenje revolucije. Sinteza se dakle pokazuje kao nova apsolutna struktura koja premošćuje relativnosti i umjetnosti i revolucije. To je u ovoj trijadi svakako najmoćnija struktura, iako se ona samo po svojoj punoći razlikuje od teze i antiteze, ali ne i po svojoj prirodi: apsolutnosti.

Sukob na jugoslavenskoj književnoj ljevici otkriva gotovo u klasičnoj dramskoj formi kontradikcije te naoko savršene sinteze. Oba modusa sinteze umjetnosti i revolucije (partijska umjetnost — istinski angažman) otkrivaju u svim fazama ovog sukoba — i to upravo jedan kroz drugi i jedan protiv drugog — da sinteza nije harmonična i apsolutna, već problematična i relativna. Mogli smo pratiti njihovo strastveno nastojanje da ostvare sintezu, ali i njihov poraz, koji se gotovo uvijek pojavljivao u času kad je pobjeda tako reći bila nadomak. Ali što su vrijedili

svi ti porazi kad su njihove oči bile zaslijepljene samo jednim suncem: Spasom. Granica *smisla* ne smije biti prijedena! Bilo je to ogorčeno i plemenito odbijanje kontradiktorne i nesretne svijesti, bila je to, dakle, zanosna vjera i čvrsto uvjerenje da se čovjek može *smiriti* u razložnoj svrsi i *potvrditi* kao smisao: egzistencija i smrt kao da bijahu pobijeđene. Sinteza umjetnosti i revolucije samo je partikulizirani oblik fundamentalne žedi čovjeka za apsolutom i otuda ta tako pomamna težnja da se ta sinteza očuva i produži. I kada se u završnoj točki ovog sukoba socijalistički realizam ruši kao kuća od karata, *nitko* i ne pomišlja da prijeđe granicu unutar koje se on pojavio: apsolutizirajuća je struktura prirodno područje jugoslavenske artistske svijesti. Ali ne zadugo. Uskoro će se javiti mnoštvo novih pokušaja. Jugoslavenska književnost neće više biti *sva* uronjena u onu *ozbiljnost* koju ljudskoj praksi daje težnja k apsolutu, odnosno spoznaja egzistencijalnog apsurd. Međutim, jedan veliki njen dio i dalje će se razvijati u tom znaku, što znači u znaku spoznaje da artistska svijest postaje pravom intelektualnom sviješću tek onda ako uvida svoju otuđenost i ako je nastoji nadmašiti na neki plauzibilan način. *Taj će dio* jugoslavenske književnosti upravo poći od kompromitirane sinteze umjetnosti i revolucije zvane partijna umjetnost jer se u toj kompromitaciji artistska svijest našla suočena sa svojim ogoljelim i zjapećim kontradikcijama kojima je svima ishodište u bitnoj antinomiji: umjetnost mora služiti revoluciji jer joj je revolucija krajnji cilj — umjetnost ne smije služiti nikome jer je sama sebi cilj. Drugim riječima, artistska svijest kao humanistička svijest rascijepljena je između dvije strane svog bića: između svoje službe umjetnosti, koju ne smije izdati želi li ostati artistskom sviješću, i svoje službe najrazvlaštenijem i njegovoj akciji, koju ne smije izdati želi li biti revolucionarnom sviješću. Time je *taj dio* jugoslavenske književnosti bio doveden na *spasonosno bespuće* u kojem artistska svijest — konfrontirana sa svojom istinom (tj. sa svojom iskonskom antinomijom) — traži izlaz u raznim pravcima. Ta raznolikost ne treba da nas zbuni jer se ona u svojoj biti svodi na dvije strukture artistske svijesti:

- a) apsolutizirajuća struktura artistske svijesti,
- b) autentična struktura artistske svijesti.

Rekli smo već da je proces otvoren Šegedinovim referatom išao protiv jednog modusa apsolutizirajuće strukture artistske svijesti (protiv partijne umjetnosti), ali ne i protiv te strukture kao takve. Dotada jedina i jedinstvena apsolutizirajuća struktura u tom se procesu »utrostručuje« pa se javljaju *tri modusa*: partijna umjetnost — estetizam — istinski angažman. Time je doduše artistska svijest bila postavljena pred izbor, ali se taj izbor i dalje kreće u okviru apsolutnih rješenja. Koliko god se te tri solucije ogorčeno sudaraju i opovrgavaju, one su u svojoj osnovi samo modusi jedne te iste strukture u kojoj artistska svijest nalazi svoj mir i opravdanje. Svaki od ta tri modusa daje artistskoj svijesti fundamentalno uvjerenje da je njen izbor ispravno učinjen. Konkretno nedaće (od stvaralačke prakse do nerazumijevanja čitalaca) samo su vremenskog i slučajnog karaktera: njih će uvijek biti. To znači da one ne mogu utjecati na opravdanost izabranog modusa jer ovaj crpi svoj razlog iz unutrašnje i nepromjenljive logike vlastite biti. I partijna umjetnost, i estetizam, i istinski angažman drže da stavljaju artistsku svijest u takvu strukturu u kojoj se sve polovičnosti i kontradikcije artistske svijesti iskazuju kao kontingentne, a ne kao antinomične. Ni jedan od tih modusa ne pretendira na usklađivanje svih pitanja, ali svaki od njih smatra da je bitne probleme uskladio na apsolutan način. A naravno, prije svega, odnos između dva ključna entiteta: umjetnosti i revolucije. Bilo da je revolucija asimilirala umjetnost, bilo da je umjetnost asimilirala revoluciju, bilo da je nađena idealna točka njihova dodira. Svaki od tih modusa, na stanovit način, »esencijalizira« bitne probleme: svaki od njih daje strukturu SKLADA. Tko jednom uđe u takvu apsolutizirajuću strukturu, on je oslobođen bitnih kontradikcija, a posebno one glavne: postoji li spas? Jer ta struktura sebe smatra spasom i svakog onog tko na njoj participira ona pretvara u razložno biće. Zato su ti modusi tako isključivi i odbacuju sve što im se ne pokori. Činjenica da se velik broj jugoslavenskih pisaca »smirio« u apsolutizirajućoj svijesti pokazuje moć njene privlačnosti. Drugim riječima, sjaj apsoluta. To je tim paradoksalnije što je sukob na književnoj ljevici stalno otkrivao nemogućnost skladne i konzekventne sinteze umjetnosti i revolucije. Sve je dakle bilo pogodno da se prijeđe dosadašnja granica i razvije novi proces u kojem artistska svijest više neće počivati

u smirujućoj apsolutizirajućoj strukturi, već će otvoreno i tjeskobno živjeti svoj smisao i besmisao. Pa ipak, do tog procesa neće tako brzo doći. Štoviše, mogli bismo reći da se jugoslavenska artistska svijest samo *nejasno* upustila u avanturu *življenja* antinomija implicitnih artistskoj svijesti kao takvoj: apsolutizirajuća i samoobmanjivačka »zla vjera« prigušivala je tendencije lucidne samosvijesti. Ni jedan jugoslavenski pisac, i ni jedna grupacija, i ni jedna tendencija nije eksplicitno i *dokraja* spoznala neopravdanost, tj. relativnost, tj. ljudskost, tj. besmislenost artistskog bića i svijesti. Ukratko: modusi apsolutizirajuće svijesti u kojima se jugoslavenski intelektualac i umjetnik pretežno iscrpljivao oduzimali su mu umnogome dimenziju tragičnosti.

Ali ništa ipak nije moglo spriječiti artistsku svijest da sebe *nasluti* kao nesretnu svijest. Time artistska svijest kida ljuštore apsolutnog pomirenja svojih antinomija i zaranja u njihov cjelokupni kompleks probijajući se na taj način do svoje autentičnosti — do svoje tjeskobe i nesreće. To je prijelaz iz strukture bitka u strukturu egzistencijalne raspuknutosti i nesklada. Autentična struktura artistske svijesti živi kao najneposredniju evidentnost *spoznaju* da nije moguća skladna i apsolutna sinteza umjetnosti i revolucije: umjetnost protivrječi revoluciji, revolucija protivrječi umjetnosti. Autentična struktura dakle prije svega znači: artistska svijest treba da živi svoj pakao, svoju fatalnu rascijepljenost *tragajući* za onim oblicima i sadržajima u kojima bi se umjetnost i revolucija *možda* mogle pomiriti, ili točnije: uskladiti. Artistska svijest mora slijediti *svoje* putove i *svoja* istraživanja znajući da time ne služi revoluciji, već da prema revoluciji stoji u kompliciranom odnosu krivca i pravdnika. Taj odnos determiniraju brojne nerješive kontradikcije, od kojih smo neke detaljnije analizirali u pojedinim etapama sukoba na književnoj ljevici. Ovdje bismo željeli ukazati na dvije bitne antinomije koje prožimaju artistsku svijest kao takvu, a koje autentična struktura te svijesti integrira kao najneposrednije datosti. To je ponajprije onaj kontradiktorni kompleks koji zovemo *interiornom antinomijom* artistske svijesti.

Umjetnost ne može biti umjetnost ako *apsolutno* ne slijedi svoja traganja, ako ne ostvaruje svoju permanentnu revoluciju. To je dakle proces neprekidnog obaranja svih izražajnih i tematskih struktura, opsjednutost Čovjekom.

Umjetnost uvijek implicira totalitet čovjeka — čovjekovo generičko biće — ne pitajući se da li je ta afirmacija totalne ljudskosti oportuna ili ne. Zato je umjetnost uvijek negacija konkretne ljudske situacije, pa prema tome i konkretne revolucionarne akcije; ona je afirmacija ideala čovjeka i revolucije, čak i onda kad dokazuje — kao kod Becketta — da čovjek nije moguć. Ona ne može a da ne govori o *neostvarenom čovjeku*, ona je svojevrsna totalizacija, dakle negacija (a time nužno implicira totalitet u ime kojega negira i totalizira). Ona ruši sve skleroze duha da bi tako postala čisto kretanje duha i čisti humanitet bez određenog sadržaja, čisti poziv k Čovjeku: poziv za stvaranje čovjeka. Tu je dubinski izvor svih internih artistskih revolucija, pa čak i onih najsuptilnijih promjena izražajnih struktura. Umjetnost je prožeta i obuzeta čovjekom, što znači: prožeta i obuzeta iznalazenjem čovjeka, obaranjem svih granica i sondiranjem svih dubina; a ne: prožeta i obuzeta varijantama kršćanskog, kantovskog, Rollandova ili Staljinova čovjeka: određenog čovjeka. Ovo je bitno: umjetnost nije propagiranje *jedne* etike, već poziv na *fundamentalnu* etiku: čovjek je slobodan, on ne postoji — upravo zato on u svakom času sebe određuje, izabire, iznalazi i stvara. Umjetnost je dakle jedan od načina kojim čovjek obara svoje vlastite granice, negira svoju dosadašnju čovječnost: na razvalinama sebe sama zacrtava svoju novost, nazrijeva sebe punijeg, realnijeg i konkretnijeg. Umjetnost je govor o bezgraničnom, tj. o ljudskom. To znači takav govor u kojem se sve što je konačno (pa bilo ono ma kako vrijedno i opravdano) iskazuje kao konačno, tj. kao neljudsko. Kao takva umjetnost uvijek vraća revoluciju njenu ishodištu — permanentnosti unutar stalnog, ali ne i konačnog definiranog ideala. I time joj *fundamentalno* služi. Ali iako i revolucija ima opravdanja jedino ako polazi od totaliteta ljudskog i ako taj totalitet ne zaboravlja, ona je — za razliku od umjetnosti — neprekidno prisiljena da taj totalitet *izdaje* upravo zato jer se ostvaruje u vremenu: kroz parcijalnosti, kroz odredbe relativnosti, kroz nasilje, kroz plamen i suze, tj. kroz državu. Revolucija se pretvara u kontrarevoluciju ako *moment* svog realiziranja shvati i postavi kao totalitet: ako se dakle liši tjeskobnog izbora: ako političku taktiku poistovjeti s totalitetom revolucionarnog i ljudskog. Ali ona čak može biti i svjesna da je svaki moment revolucije samo moment revolucije, a ne revolucija, pa ipak osjećati umjetnost kao

protivnika. Umjetnost joj naime u tim *nužnim* izdajama (nužnim jer nema za revoluciju druge mogućnosti no da se realizira kroz medijacije) ne pomaže, već ih otkriva i time u *konkretnoj* situaciji pokazuje historijske kontradikcije: nagrizava revolucionarnu koheziju, ruši konkretne smrti kao totalno opravdane smrti, relativizira smisao uvodeći posvuda i apsurd i viziju totaliteta ljudskosti. Govori o stalnoj tragici čovjeka; o njegovoj klasnoj alijenaciji, ali i o njegovoj fundamentalnoj alijenaciji: egzistenciji; čovjek nije bog, već stalna neostvarenost, stalna neispunjenost: transcendencija čiji smisao *nije* lišen besmisla. Umjetnost je samim time negacija svake formirane i razrađene ideologije: ona dokazuje da je i historija i život kontradiktorno kretanje, a ne linearno ostvarenje ideala. Ukratko: umjetnost rastvara i poništava svaki pragmatizam, pa tako i revolucionarni pragmatizam, a posebno revolucionarnu teologiju.

U nekim naročito zaoštrenim revolucionarnim situacijama (posebno u oružanim akcijama) umjetnička kreacija može biti čak u vrlo jakoj suprotnosti s revolucionarnom akcijom. Ne govorim tu o političkoj literaturi, već o autentičnoj ili heurističkoj literaturi koja je prije svega uronjena u sebe i koja tek kroz tu uronjenost i kroz vlastitu avanturu stiže do odnosa s revolucijom. Politička beletristika računa s jasno definiranim Drugim, što znači s jasno definiranim sistemom literarnih struktura i vrijednosti pomoću kojih će zahvaliti i osvojiti Drugog. Umjetničke avanture tu nema, pisac uzima Drugog, kome se obraća (tj. samoga sebe), kao nešto poznato i završeno: beletrističke *strukture* su sredstvo da se izrazi jedna već spoznata i ocijenjena konkretna politička problematika i situacija. Takva se literatura s pravom zove politička literatura (u najširem smislu te riječi) i njen je odnos prema revoluciji i revolucionarnoj taktici mnogo jasniji i određeniji negoli odnos autentičnog artistskog istraživanja. Ona ima svoj smisao i svoje opravdanje (što zavisi prije svega od političke situacije), ali ona je uvijek specifično *otuđenje* literature jer je cilj preobrazila u sredstvo. Tog je otuđenja artistska svijest svjesna. Kao što je i svjesna toga da autentični angažman u literaturi počinje tek ako literatura ne uzima strukture i sadržaje kao sredstvo, već kao cilj. A to znači da ni Drugi (tj. Ja) nije uzet kao sredstvo, već kao cilj: kao nešto neodređeno u čemu treba tražiti i što treba stvoriti. Stvaranje djela jest istovremeno stvaranje i »Ja« i Drugog.

To je pustolovina u kojoj se *sve* mijenja. Ta je pustolovina duha uvijek u svom dnu *srodna* revolucionarnoj pustolovini, ali i *protivna* njenim nužnim partikularizacijama jer ove afirmiraju *statiku* (privremeno zaustavljanje, ali ipak zaustavljanje), dok je princip heurističke literature princip *dinamike* koji jedino afirmira permanentno kretanje, a obara sve statične momente, pa tako i onaj statični moment revolucije koji međutim u danoj konstelaciji snaga još mora biti sačuvan. Umjetnost ga već negira i pokazuje njegovu smrt, a on za revolucionarnu praksu još znači život. Zato i jest upravo autentična umjetnost i glavni saveznik i glavni protivnik revolucije. Katkada se događa da revolucija ne vidi ovog svog uskrisitelja i grobara, već samo vrebna na one sporedne saveznike ili protivnike iz sfere političke literature. Ona tada ide linijom praktikizma jer joj se s tim protivnicima nije teško obračunati (idejno, mislim) prizna li svoju relativnost i historičnost. Antinomični je odnos između revolucije i umjetnosti dakle jasan: umjetnost svojim bićem *potvrđuje* i *negira* revoluciju, umjetnost nije spojena s revolucijom linearno i apsolutno, već je razdvojena od nje i istovremeno spojena s njom. Autentična artistska svijest doživljava taj odnos kao tragičan odnos. Ona ne može a da se ne posveti svom mediju, ali spozna je i zna da je taj medij kontradiktorno vezan s revolucijom. Autentična je artistska svijest dakle svjesna da joj ništa ne pomaže zatvaranje u umjetnost samu, jer je čovjek otuđen — konkretno otuđen: klasno, nacionalno, kolonijalno, itd.: mučen i ubijan — te joj jedino preostaje da se veže s konkretnom materijalnom snagom koja joj je adekvatna u *bitnoj težnji*: ostvarenju čovjeka. Ali ona je i tragično svjesna da joj u tom vezivanju s revolucijom preostaje *jedino* tjeskobni put jer sve što će činiti neće automatski jačati revoluciju, već će je u njenoj *konkretnosti* i slabiti, kolebati, negirati: revolucija se ostvaruje u historiji, tj. u relativnom činu, a umjetnost u totalnom vremenu, tj. u apsolutnom činu. To je nerazrješiv sukob konkretnog i apsolutnog, statičkog i dinamičnog, vremenskog i totalnog te je autentičnost artistske svijesti upravo u tome što ona živi neposredno i puno taj nerazrješivi sukob.

S interijornom je antinomijom tijesno vezana ona antinomija koju zovemo *eksteriornom antinomijom*, a koju najkraće možemo definirati ovako: umjetnost obogaćuje čovjeka, ali istovremeno osiromašuje najrazvlaštenijeg. Ona je dakle protiv onog zbog koga i radi koga je stvo-

rena. Kao što je interijorna antinomija pokazala da je umjetnik uvijek izdajnik revolucije jer izdaje i negira onu nužnu revolucionarnu izdaju totaliteta ljudskosti, tako eksterijorna antinomija pokazuje da umjetnik izdaje razvlaštenoga jer mu služi samo indirektno kao apstraktnom i budućem čovjeku, ali ne i u konkretnom alijeniranom društvu jer mu tu, u tom društvu, svojim artistskim činom *krade* svijet. Naime, umjetnost je proširivanje dostignutog, takvo obogaćivanje duha u kojem je na stanovit način sakupljena i negirana sva tradicija: umjetnost je osvajanje nepoznatog. To znači da je novi artistski čin u neku ruku sinteza znanja, historije umjetnosti, kulture, eksperimentalne meditacije i nove artistske vizije. Dakle: sinteza svega onoga što nedostaje razvlaštenome koji po svojoj situaciji jeste zarobljenik otuđena rada i siromaštva. Pobuna najrazvlaštenijeg — koja može biti inkarnirana u revolucionarnoj akciji, ali i ne mora — ne daje automatski razvlaštenome i privilegij razumijevanja i asimiliranja artistske avanture. Otušeno je društvo dosada ograničavalo umjetnost na uzak i specifičan sloj *povlašćenih*. Paradoks je u ovome: umjetnost je po svom biću namijenjena svima, ona se u svom *izvoru* uvijek obraća univerzalnom čovjeku (stvarajući ga neprekidno), ali je po svom konkretnom položaju djelo povlašćenog bića, primana i shvaćana od povlašćenih bića. To je njena najdublja antinomija: stvorena za sve i da bude dostupna svima, umjetnost je LUKSUZ. Uostalom, ta je antinomija i najbolji znak otuđenosti klasnog društva, koje će upravo i nestati onim činom kad umjetnost bude postala univerzalnom. To povlašćeno biće — UMJETNIK — ne može a da ne odbaci sva zaustavljanja, sve fiksne strukture. On mora ići stalno dalje, osvajati nove terene, točnije stvarati ih. Njegov rad postaje sve složeniji i zamršeniji. U tome ga slijedi samo onaj sloj privilegiranih koji ima vremena, znanja i moći će da ga u tom studiju i osvajanju prati. Svakim novim pronalaskom, svakim daljim korakom jaz između umjetnikove avanture i razvlaštenog postaje sve veći: razvlašćeni u toj avanturi ne može sudjelovati. Ta se avantura iskazuje kao stvaranje novih vrednota, od kojih razvlašćeni ostaje dugo ili definitivno udaljen: u tom sve bogatijem svijetu razvlašćeni je sve siromašniji. Svako novo umjetničko djelo povećava riznicu duha, ali što je ta riznica raznovrsnija, to je razvlašćeni od nje sve dalje. Razvlašćeni živi u specifičnom *getu* u koji ga je bacio privilegirani istjeravši ga iz svog *svijeta*, iz svijeta

umjetnosti. Jer umjetnost pripada samo svijetu privilegiranih: za glasnog je važnija kobasica nego Shakespeare. Dakle: što je taj svijet širi i prostraniji, to je geto razvlaštenog neznatniji i uži. Svakom novom vrijednošću, svakim novim artistskim rafinmanom, svakom novom izoštrijom strukturom i suptilnijim sadržajem geto razvlaštenog postaje sve crniji, sve plići, sve zagušljiviji. Iz perspektive dezalijenacije sva će ta bogatstva *jednog dana* postati bogatstva razvlaštenog. Ona u toj perspektivi već i jesu njegova: potencijalno. Bogatstva slobodnog, neklasnog, univerzalnog čovjeka. Ali *sada* — u procesu dezalijenacije, u klasnoj borbi koja traje — artistska avantura osiromašuje razvlaštenog jer usprkos svim naporima razvlašćeni ostaje izvan artistskog eksperimenta. Prije pedeset godina komunistički je pokret još mogao imati iluzija o brzom savladavanju jaza između artistske avanture i situacije razvlaštenog. Pokret proleterske kulture i umjetnosti vjerovao je da će taj jaz nadmašiti stvarajući takvu kulturu i umjetnost koja će biti upravo kultura i umjetnost razvlaštenog. Završio je u socijalističkom realizmu — u artistskoj orijentaciji koja je zaustavila artistsku avanturu na preživjelim strukturama i sadržajima i izgubila kontakt s razvlašćenim jer je stvarana za malograđanskog povlašćenog birokratiziranog aktivista sa smirenom savješću. Bretonova divna zamisao o radničkim kružocima i sveučilištima na kojima bi nadrealisti i pjesnici uopće predavali Opću povijest književnosti i time razvlaštene upoznavali s Poezijom i Duhom pretvorila se u Domove kulture gdje plaćeni profesori vrše svoju građansku i profesionalnu dužnost; njihova je uloga vrijedna i korisna, ali samo palijativna i pedagoška — to je milimetarsko smanjivanje jaza jer razvlašćeni u tom procesu i dalje ostaje objekt, a ne subjekt umjetničke avanture. Pedeset godina suvremenog komunizma pokazalo je da se umjetnost grčevito bori ne bi li se spasila od te antinomije, koja je međutim prati kao sjena. Priča o bogatom društvu kao o rješenju dosada nije uspjela: razvlašćeni je na nov način i dalje odvojen od umjetnosti. Osim toga, svijet je cjelina: nekadašnji bijeli razvlašćeni proleter postao je privilegirano biće u odnosu na one milijune obojenih koji svake godine umiru od gladi.

Izlaza dakle nema. Antinomija koju u srce umjetnosti stavlja razvlašćeni rođena je klasnim društvom i samo će njime i nestati. Ta crna i neizbrisiva masa gladnih i prezrenih na svijetu prati umjetnika kao opomena i krik. Oni

mu oduzimaju san i sunce upravo kao što on njima oduzima svijet. Može činiti što god hoće, ostat će ono što jest: privilegirani. Privilegirani koji *ne može* prijeći na stranu razvlaštenih jer ne može postati jedan od njih: postane li jedan od njih, on prestaje biti umjetnikom i prestaje slijediti umjetničku avanturu. ON JE IZDAJNIK: ili izdaje razvlaštenog, ili izdaje umjetnost. On nema mogućnosti da razbije taj infernalni krug tako dugo dok ostaje umjetnikom. On može poput Régisa Debraya baciti pero i uzeti pušku. Ili otići za učitelja u Dalmatinsku zagoru. To znači: prestati biti piscem, izdati umjetnost. On može poput Picassa ili Camusa ostati vjeran svom traganju i lutanju, ali to znači: prestati biti direktno i borbeno angažiran, izdati razvlaštenog. Gonjen svojim izdajstvom kao Erinijama, on se skriva u razne vrste samoobmana. Autentična artistska svijest upravo i jest *ona* artistska svijest koja smiono i lucidno preuzme na se to svoje izdajstvo i *traži* rješenja znajući da nema Rješenja, jer nije moguće spojiti umjetnost sa razvlaštenošću i bijedom. Najlakše je zatvoriti se u svoju školjku: ne htjeti vidjeti svoju otuđenost i ne htjeti čuti glas prokletih. Kakvo izdajstvo! Kakvo sljepilo! Čovjek pravednik u svijetu nepravde. Otkupljenje pomoću umjetnosti. Crnom misom umjetničke kreacije umjetnik otkupljuje svoj istočni grijeh — *svoju sitost* — i u toj se ekstazi sjedinjuje s univerzalnim (ali nepostojećim) ljudskim bićem postajući tako sam to univerzalno biće. Ali gle, ta ga ekstaza ne zadovoljava: njemu treba racionalno opravdanje. I on ga nalazi u raznim apsolutnim rješenjima u kojima proistovjećuje revoluciju s razvlaštenim i budućnost sa sadašnjošću. Te samoobmanjivačke »zle vjere« nisu drugo do modusi apsolutizirajuće strukture artistske svijesti. One prikrivaju umjetniku njegovu privilegiranost, ali samo u rijetkim slučajevima dokraja uništavaju ono fundamentalno gađenje što ga kod umjetnika izaziva osjećaj da svojim radom krade svijet razvlaštenome. To ga fundamentalno gađenje ponovo i uvijek vraća njemu samome. *Autentična artistska svijest živi to gađenje i na njemu izrasta.* Autentičnost znači: spoznaja izdajstva, spoznaja da je umjetnost u samoj svojoj osnovi luksuz jer nije direktno na strani najrazvlaštenijeg, već ga *sada* osiromašuje. To je najdublji smisao usporedbe kobasice s literaturom koja u modernoj varijanti glasi ovako: »Promijenio sam se otkako sam upoznao realnost. Vidio sam djecu kako umiru od gladi. Nasuprot djeteta koje umire, »Mučnina« nema težine« (Sartre: Intervju u »Le

monde-u«, 19. travnja 1964). Ali se i autentična artistska svijest može preobrnuti u svoju suprotnost — u smirenu resignaciju i u stoičku dužnost: rješenja nema, živimo dakle smireno našu ljudsku neostvarivost i radimo ono što možemo. Iz te se stupice autentična artistska svijest *jedino* može spasiti *strašću traženja*: kako u svoju avanturu (u avanturu umjetnosti) uvesti razvlaštenog? kako kroz artistske strukture i sadržaje (i isključivo kroz njih) izraziti dehumanizirani svijet? kako ostvariti nove izražaje koji će potpunije nositi tragiku otuđena čovjeka? Kakvi god bili artistski odgovori na ta ključna pitanja, oni će uvijek značiti specifičnu sintezu umjetnosti i revolucije. No sada se više ne radi o totalnoj ili apsolutnoj sintezi umjetnosti i revolucije, već o tjeskobnoj i privremenoj sintezi. Prije svega, nađena se rješenja iskazuju uvijek kao pokušaji, kao eventualnosti, a ne kao definitivne formule. Za artistsku svijest to su samo eksperimenti te je svako otkriće tek uvjetno: bitno je samo traženje, taj stalni nemir, a ne ono što je nađeno. A zatim, razvlašteni u toj svijesti ostaje neotklonjivo prisustvo koje relativizira sve formule i otkriva da je svako rješenje rješenje *unutar* ove antinomije, dakle *mrtno* rješenje. I zato: dok je umjetnik svjestan svoje izdaje, on se neće smiriti u nekom prividnom skladu i redu, već će živjeti kao prognanik u traganju za svojom izgubljenom zemljom.

Interiorna i eksteriorna antinomija artistske svijesti ugrađene su u autentičnu strukturu te svijesti kao njene bitne komponente. Svijest koja ih neposredno živi i intenzivno osjeća — izgubljena je svijest: svršeno je sa svim iluzijama, opravdanjima i pravednošću. Ništa joj ne pomaže spoznaja da nije ni jedini ni glavni krivac. Ona *jest krivac*: rođena u grijehu privilegije i u žeđi za totalnošću. Njena je herojska gesta upravo u moći da sebe podnese takvom kakvom je stvorena i kakvom se stvorila. U tim se okvirima ona vraća svojoj slobodi: ona je stalan izbor i stalno kolebanje. Čim se otuđi u nekom bitku (u nekoj apsolutizirajućoj strukturi), ona izdaje svoju slobodu i svoju autentičnost. Živjeti autentično svoje antinomije za nju je vrhunac postojanja: njeno pravo postojanje.

Sukob na jugoslavenskoj književnoj ljevici odvija se u znaku nemirenja s antinomičnom egzistencijom artistske svijesti. To znači: u znaku strastvene želje da se nađe takva sinteza umjetnosti i revolucije u kojoj bi se artistska svijest utopila i smirila kao u svom bitku. Slom

književne ljevice omogućio je jugoslavenskoj artistskoj svijesti da jasnije sagleda bitne promjene i nerješive teškoće kojima vodi apsolutizirajuća struktura koja želi totalno pomiriti umjetnost s revolucijom. Na tom — kako smo rekli — spasonosnom bespuću rađa se nejasna slutnja o autentičnom postojanju artistske svijesti. To je proces koji tim slomom počinje. On zahtijeva poseban studij. Tek bi taj studij otkrio u kojoj je mjeri jugoslavenska artistska svijest doista doprla ili dopirala do svoje autentičnosti, a u kojoj se mjeri prepuštala raznim samoobmanama. Nećemo dakle ništa prejudicirati. Reći ćemo tek toliko da nam se čini da je i u tom daljem procesu strast za apsolutom bila snažnija od strasti za slobodom. Kao da su tjeskobne antinomije o kojima smo govorili suviše pritiskale tu svijest a da bi ona imala hrabrosti da sebe prizna definitivno otuđenom i fatalno neopravdanom. U svakom slučaju, jedno je izvan sumnje: slomom književne ljevice nestaje oštre kontroverze koja je — bez obzira na svoje slabosti — konstantno i dramatski upućivala na bitni odnos: umjetnost — revolucija. Poslije ljubljanskog kongresa nije došlo ni do jednog takva sudara u kojem bi se odnos između umjetnosti i revolucije doveo do još jasnijih konzekvencija. Svatko je doduše morao da se suoči s tim nezaobilaznim problemom, ali svatko ga je rješavao na svoj partikularni način. Nitko nije svoj problem uspio nametnuti tako snažno da bi on mogao postati osnovom jedne nove diskusije u kojoj bi se odnos između umjetnosti i revolucije doveo do nove čistoće. Zato sukob na književnoj ljevici i ostaje jedinstven u novijoj jugoslavenskoj književnosti: to je jedina velika kontraverza poslije Oktobra u kojoj se jednako strastveno raspravljalo i o umjetnosti i o revoluciji. Eto, to je njegovo osnovno značenje u jugoslavenskoj književnosti: prije njega bilo je moguće govoriti o umjetnosti apstrahirajući revoluciju, poslije njega nitko više nije mogao govoriti o umjetnosti a da se nije na ovaj ili onaj način odredio prema revoluciji. U našoj je književnoj povijesti sukob na književnoj ljevici ireverzibilan trenutak. To je bitna etapa jugoslavenske artistske svijesti na njenu putu k egzistencijalnoj autentičnosti. Spoznaja sukoba na književnoj ljevici može samo da joj pomogne u tom procesu samospoznavanja. To je njegova najdublja vrijednost. On nije mrtvo slovo na papiru, već živa prisutnost u svakoj artistskoj svijesti koja se traži i muči ne bi li našla rješenje svojoj otuđenosti.

DODATAK

BIBLIOGRAFIJA GLAVNIH ČLANAKA I RASPRAVA

1928

- 1) Jovan Popović: *Lekcije života*
Kritika, Zagreb, god. IV, br. 2, juni 1928, str. 47—48
- 2) Ka Mesarić: *Klasna svijest kod umjetnika*
Kritika, Zagreb, god. IV, br. 2, juni 1928, str. 42—44
- 3) Vjačeslav Polanski: *A. Bogdanov i proleterska kultura*
Kritika, Zagreb, god. IV, br. 6—7, oktobar-novembar 1928,
str. 154—161

1929

(Teodor Balk)

- 4) T. K. Fodor: *Kabaret jugoslovenskih revija*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 1, 1929, str. 23—24
- 5) C. Stefanović: *Pismo jednog mladog proleterskog pesnika*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 2, 1929, str. 44—45
- 6) O. Biha: *Povodom jedne umetničke izložbe u Beogradu*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 2, 1929, str. 56—57
- 7) Otokar Keršovani: *Jedan »marksistički« referat o umetnosti*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 2, 1929, str. 60
- 8) Branko Filipović: *Idealizam i književna kritika*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 3, 1929, str. 89—90
- 9) Greta Fodor: *Miroslav Krleža: Gospoda Glembajevi*
Nova literatura, Beograd, god. I, 1929, br. 3, str. 94—95
- 10) V. M.: *Nevolje jednog kritičara* *V. Kraljeva*
Nova literatura, Beograd, br. 5—6, april-maj 1929, str. 169
- 11) Bratko Kreft: *Fragment iz Slovenije*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 7—8, 1929, str. 179—
—182
- 12) Marko Ristić: *Kroz noviju srpsku književnost*
Nova literatura, Beograd, god. I, 1929, br. 7—8, str. 194—
—196

(O. Kerševan)

- 13) V. Dragin: *O umetnosti, životu, književnim anketama i drugim stvarima*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 7—8, 1929, str. 200—201
- 14) P. Bihaly: *Pismo g. Franji Alfireviću*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 7—8, 1929, str. 213—214
- 15) Bi: *Rade Drainac: Bandit ili pesnik; Gustav Krklec: Izlet u nebo*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 7—8, 1929, str. 221—222
- 16) Josef Rybak: *Mlada Slovačka*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 9, august 1929, str. 238—239
- 17) Veselin Breznanac: *Tragovi o tragovima*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 9, 1929, str. 253—254
- 18) V. Dragin: *Iz literatura o selu*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 11, oktobar 1929, str. 293—298
- 19) Branko Filipović: *O našim knjigama*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 11, oktobar 1929, str. 308—309
- 20) R. P.: *Povodom izložbe »Zemlja«, Zagreb, Za novu umetnost*
Nova literatura, Beograd, god. I, br. 11, 1929, str. 315—316
- 21) Stanko Tomašić: *Glembajevština i klanfarština*
Socijalna misao, Zagreb, god. II, br. 12, 1. decembar 1929, 143—146
- 22) Stanko Tomašić: *Književni rad M. Krleže (Marginalije uz premijeru »Gospode Glembajevih«)*
Socijalna misao, god. II, br. 3, 1. marta 1929, str. 31—34

1930

- 23) M. Durman: *Roman mlade Slovenije. Bratko Kreft: Človek mrtvaških lobanj*
Ljubljana 1930
Književnik, Zagreb, god. II, br. 4, travanj 1930, str. 185—186
- 24) M. Durman: *N. Ognjov: Dnevnik Kostje Rjabceva (Narodna knjižnica, Beograd)*
Književnik, Zagreb, god. III, br. 6, lipanj 1930, str. 279—281
- 25) Milan Durman: *Umjetnost i društvo*
Književnik, Zagreb, god. III, br. 8, kolovoz 1930, str. 354—360

- 26) Branko Filipović: *Umetnost i boemština*
Nova literatura, Beograd, god. II, 1930, br. 1, str. 3—4
- 27) V. Dragin: *Beleške o omladini*
Nova literatura, god. II, br. 1, 1930, str. 14—16
- 28) Dr. Božidar Adžija: *Gosp. Miroslavu Krleži*
Socijalna misao, Zagreb, god. III, br. 2, 1. februar 1930, str. 12
- 29) Stanko Tomašić: *Labudi pjev Glembajevštine i Klanfarštine (Miroslav Krleža: Leda)*
Socijalna misao, god. III, Zagreb, br. 5, 1. maj 1930, str. 78—79

1931

- 30) S. M. Štedimlja: *Lirika šestorice*
Književnik, Zagreb, god. IV, br. 3, ožujak 1931, str. 129—130
- 31) V. Masleša: *Problemi naše književne grade*
Književnik, Zagreb, god. IV, br. 3, ožujak 1931, str. 110—112; br. 6, lipanj 1931, str. 242—245
- 32) Milan Durman: *Stevan Galogaža: Novele*
Književnik, Zagreb, god. IV, br. 4, travanj 1931, 175—177
- 33) Veselin Masleša: *Miroslav Krleža: U agoniji*
Književnik, Zagreb, god. IV, br. 7, srpanj 1931, str. 300—301
- 34) Sava M. Štedimlja: *Knjiga pjesama Miroslava Krleže*
Književnik, god. IV, br. 8, kolovoz 1931, str. 339—341
- 35) M. D.: *Ideološka previranja u redovima nadrealista*
Književnik, Zagreb, god. IV, br. 12, prosinac 1931, str. 503—504
- 36) S. Mstislavski: *O književnosti*
Literatura, Zagreb, god. I, br. 4—5, oktobar-novembar 1931, str. 102—105
- 37) Georg: *Povodom izložbe »Zemlje«*
Literatura, Zagreb, god. I, br. 4—5, oktobar-novembar 1931, str. 114—115
- 38) *»U sjenci Balkana«*
Literatura, god. I, Zagreb, br. 4—5, oktobar-novembar 1931, str. 143—144
- 39) Petar Popović: *Odgovor »Stožeru«. Otvoreno pismo Janku Donoviću*
Nadrealizam danas i ovde, Beograd, br. 1, juna 1931, god. 1, str. 7
- 40) *»Književniku« na umirenje živaca*
Socijalna misao, Zagreb, god. IV, br. 1, 1. januar 1931, str. 10
- 41) Fran Petre: *Radničko kazalište*
Socijalna misao, Zagreb, god. IV, br. 1, 1. januar 1931, str. 13—15

- 42) Sava M. Štedimlija: *Cerkvenik i neki slovenački književnici danas*
Socijalna misao, Zagreb, god. IV, br. 11, 1. novembar 1931, str. 157—159
- 43) S. Galogaža: *Smisao književnosti i dužnosti pisaca*
Stožer, Beograd, god. II, br. 3—4, mart-april 1931, str. 104—106
- 44) Janko Donović: *Jednom nadrealisti*
Stožer, Beograd, god. II, br. 3—4, mart-april 1931, str. 106—109
- 45) Velibor Gligorić: *Na prekretnici*
Stožer, Beograd, god. II, br. 5, maj 1931, str. 131—133
- 46) Milan Durman: *Pseudosocijalne tendencije u našoj književnosti*
Stožer, Beograd, god. II, br. 5, maj 1931, str. 138—143
- 47) Jovan Popović: *Problem naše kritike*
Stožer, Beograd, god. II, br. 6, juni 1931, str. 163—169
- 48) B. H. M.: *Za ispravnost i jasnoću (Brywarski Pisanje)*
Stožer, Beograd, br. 6, god. II, juni 1931, str. 169—175
- 49) Uredništvo: P. S.
Stožer, Beograd, god. II, br. 6, juni 1931, str. 185
- 50) Veselin Masleša: *Mehringovi prilozi istoriji literature*
Stožer, Beograd, god. II, br. 7—8, august 1931, str. 223—227
- 51) I. Merin: *Dva nadrealistička izdanja (Marko Ristić i Koča Popović: Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog. Nadrealizam danas i ovde. Urednik Đorđe Jovanović. Beograd 1931)*
Stožer, Beograd, god. II, br. 7—8, august 1931, str. 228—229
- 52) Vane Živadinović-Bor: *Za jednu autokritiku nadrealizma*
Stožer, Beograd, god. II, br. 11, novembar 1931, str. 304—309
- 53) Vučo, Jovanović, P. Popović: *Otvoreno pismo čitaocima »Stožera«*
Stožer, Beograd, god. II, br. 11, novembar 1931, str. 325—328
- 54) (Odgovor Vuču, Jovanoviću, P. Popoviću)
Stožer, Beograd, god. II, br. 11, novembar 1931, str. 328—329

1932

- 55) Podhorsky i Brihta: *Nauka, život, tehnika*
Zagreb, 1932
- 56) Ivo Hühn: *O Miroslavu Krležu*
Almanah savremenih problema, Zagreb, 1932, str. 28—32

- 57) Zvonimir Richtmann: *Kriza determinizma u današnjoj fizici*
Almanah savremenih problema, Zagreb, 1932, str. 66—77
- 58) Krsto Hegedušić: *Problem umjetnosti kolektiva*
Almanah savremenih problema, Zagreb, 1932, str. 78—82
- 59) N. Otokarev: *O Krležinim kritičarima (Veselo Brijunski)*
Književnik, Zagreb, god. V, 1. siječanj 1932, str. 28—31
- 60) S. M. Štedimlija: *Cerkvenikovi »Orači«*
Književnik, Zagreb, god. V, br. 2, veljača 1932, str. 74—76
- 61) N. Otokarev: *Sabrana djela Miroslava Krleže*
Književnik, Zagreb, god. V, br. 6, lipanj 1932, str. 235—238
- 62) Milan Durman: *Književnost koja nije umjetnost već potreba*
Književnik, Zagreb, god. V, br. 9, rujan 1932, str. 321—328
- 63) Mladen Iveković: *Almanah savremenih problema*
Književnik, Zagreb, god. V, br. 9, rujan 1932, str. 353—356
- 64) N. Otokarev: *Prilaženje. Povodom nove Nolitove knjige »Reda mora da bude« od Jov. Popovića*
Književnik, Zagreb, god. V, br. 9, rujan 1932, str. 356—358
- 65) Richard Venkov: *Umjetnost i produkcionni odnosi*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 1, januar 1932, str. 4—8
- 66) Jovan Popović: *Za koga radi književnik*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 1, januar 1932, str. 12—14
- 67) R. Zogović: *Književnost zaostalih*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 1, januar 1932, str. 18—20
- 68) S. Galogaža: *Književne marginalije*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 1, januar 1932, str. 26—33
- 69) D. Simić: *Novi putevi nadrealista*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 1, januar 1932, str. 46—47
- 70) S. Galogaža: *Za likvidaciju nadrealizma*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 2, februar 1932, str. 49—52
- 71) N. Kostin: *Knjiga gospodina Kästnera (Veselo Brijunski)*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 2, februar 1932, str. 78—84
- 72) V. Friče: *Socijalna funkcija umjetnosti*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 3, mart 1932, str. 97—107
- 73) S. Galogaža: *Jedan primjer pseudosocijalne literature*
Literatura, Zagreb, god. II, 1932, br. 3, mart 1932, str. 110—114
- 74) S. Galogaža: *Što se ne može primiti kao socijalna književnost*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 4, april 1932, str. 145—152
- 75) S. Galogaža: *Rezultat jedne književne polemike*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 4, april 1932, str. 170—174
- 76) N. Kostin: *Prilog tumačenju pojmova o socijalnoj književnosti*
Literatura, Zagreb, god. II, br. 5—6, maj—juni 1932, str. 193—196
- 77) Dedinac, Koča Popović, Marko Ristić: *Nerazumevanje dialektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže*
Nadrealizam danas i ovde, Beograd, br. 3, juni 1932, god. II, str. 1—14

(B. Keruan)

78) Milutin Ivanušić: *Sociološki metod u literaturi*
Signali, Zagreb, god. I, br. 1, maj 1932, str. 3—6

79) G. G.: *Uz izložbu Marijana Detonija* (frg. Keruan)
Signali, Zagreb, god. I, br. 3, juli 1932, str. 67

80) Grgo Gamulin: *Umjetnost K. Hegedušića*
Signali, Zagreb, god. I, br. 4—6, august—oktobar, 1932,
str. 69—73

81) Pisci govore o svom radu (Prema »Berliner Tageblatt«
R. C.)
Signali, Zagreb, god. I, br. 4—6, august—oktobar 1932,
str. 73—75

82) Sava M. Štedimlija: *Simulanti u socijalnoj literaturi*
Socijalna misao, Zagreb, god. V, br. 1—2, 15. februar 1932,
str. 10—13

83) (Redakcija): *Kratak odgovor beogradskom Stožeru*
Socijalna misao, Zagreb, god. V, br. 4, 1. april 1932, str. 51

84) Milivoj Magdić: *Knjiga o Glembajevima*
Socijalna misao, Zagreb, god. V, br. 4 od 1. IV 1932, str.
60—62; br. 5 od 1. V 1932, str. 74—75

85) Milivoj Magdić: *Zadaci književne kritike*
Socijalna misao, Zagreb, god. V, 1932, br. 7 i 8 od 1. jula
1932, str. 92—95

86) Milivoj Magdić: *Pitanje proleterske književnosti u
Hrvatskoj*
Socijalna misao, Zagreb, god. V, br. 11—12, 25. decembar
1932, str. 130—133

87) Branko D. Lazarević: *Umetnost u znaku progressa*
Socijalna misao, Zagreb, god. V, br. 11—12, 25. decembar
1932, str. 139—141

88) Ciril Strukelj: *Radnički kulturni pokret u Sloveniji*
Socijalna misao, god. V, br. 11—12, 25. decembar 1932,
str. 143—144

89) V. Behounek: *Ruska literatura za doba pjatiletke*
Socijalna misao, Zagreb, god. V, br. 11—12, 25. decembar
1932, str. 145—148

90) Marko Ristić: *Odlomak o modernizmu i o iracionalizmu*
Stožer, Beograd, god. III, br. 1, januar 1932, str. 13—20

91) Veselin Masleša: *Nekoliko metodoloških primedbi*
Stožer, Beograd, god. III, br. 2, februar 1932, str. 52—55

92) I. Merin: *Nešto o materijalizmu povodom »Nadrealizam
danas i ovdje«*
Stožer, god. III, Beograd, br. 2, februar 1932, str. 55—60

93) Jovan Popović: *O našim časopisima*
Stožer, Beograd, god. III, br. 3, mart 1932, str. 81—85

94) Mile Klopčič: *O nekoj vrsti proleterske literature kod nas.
Napomene o Cerkenikovim »Oračima«*
Stožer, Beograd, god. III, br. 3, mart 1932, str. 96—101

95) B. H. M.: *»Naša« i »strana« knjiga*
Stožer, Beograd, god. III, br. 4, april 1932, str. 113—122

96) Vilko Ivanuša: *Sava M. Štedimlija i slovenačka
književnost*
Stožer, Beograd, god. III, br. 4, april 1932, str. 150—152

97) B. H. M.: *»Sociološke« akrobacije g. Slobodana Vidakovića*
Stožer, Beograd, god. III, br. 5—6, maj—juni 1932,
str. 163—175

98) I. Merin: *Metafizika I. Merina i materijalizam nadrealista*
Stožer, Beograd, god. III, br. 7—8, juli—august 1932,
str. 201—208

99) Veselin Masleša: *Jovan Popović: Reda mora da bude*
Stožer, Beograd, god. III, br. 9, septembar 1932,
str. 273—275

100) Vane Živadinović-Bor: *»Metafizika« I. Merina*
Stožer, Beograd, god. III, br. 10—11—12, decembar 1932,
str. 310—314

101) L. Awerbach: *Za hegemoniju proleterske literature*
Stožer, Beograd, god. III, br. 10—11—12, decembar 1932,
str. 314—319

1933

102) Krsto Hegedušić: *Podravski motivi. 34 crteža. S predgo-
vorom Miroslava Krleže*
Zagreb, 1933, izdanje »Minerva«, nakladna knjižara; pred-
govor: str. 5—26

103) *Savremena fizika i filozofski materijalizam*
Almanah savremenih problema, Zagreb, 1933, str. 154—160

104) R. Celer: *Ratne novele Miroslava Krleže* (Keruan)
Književnik, Zagreb, god. VI, br. 3, ožujak 1933,
str. 130—131

105) Luka Koren: *Izložba »Zemlje«* (Keruan)
Kultura, Zagreb, god. I/br. 1, 1933, str. 6—10

106) Jovan Popović: *O socijalnoj literaturi*
Kultura, Zagreb, god. I, br. 1, 1933, str. 262—269

107) A. B. C.: *Quo vadis Krleža?* (Keruan)
Kultura, Zagreb, god. I, br. 4, 1933, str. 305—319

108) Podhorsky: *Razmatranja o problemima prirodne filozofije
povodom »Almanaha savremenih problema«*
Kultura, Zagreb, god. I, br. 5, 1933, str. 344—362

109) Grupa čitalaca socijalne literature: *Pismo redakciji*
Kultura, Zagreb, god. I, br. 5, 1933, str. 396—406

110) Jovan Popović: *Jedna pojava naše mlade literature*
Kultura, Zagreb, god. I, br. 6, 1933, str. 464—470

111) Redakcija »Kulture«: *Napomena*
Kultura, Zagreb, god. I, 1933, br. 6, str. 480

112) Ivo Frol: *Teme naše književnosti*
Literatura, Zagreb, god. III, br. 3 i 4, 1933, str. 55—59

113) S. Galogaža: *Komentari*
Literatura, Zagreb, god. III, br. 3 i 4, str. 55—59, 1933

114) N. Kostin: *Radnička lirika (K. Racin, A. Aksić, J. Đorđe-
vić: Pjesme »1932« Skoplje)*

- Savremena stvarnost, Zagreb, br. 1, siječanj 1933, str. 18—22
- 115) Krsto Hegedušić: *O našem slikarstvu*
Savremena stvarnost, Zagreb, br. 2, veljača 1933, str. 45—48
- 116) Milivoj Magdić: *Značenje jedne koncepcije*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 1, januar 1933, str. 5—9
- 117) S. M. Štedimlija: *»Kartel socijalne literature«*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 1, 1. januar 1933, str. 9—13
- 118) Milivoj Magdić: *Jovan Popović: Reda mora da bude*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 1. januar 1933, str. 20—22
- 119) Branko D. Lazarević: *Klasni odnos i socijalna književnost*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 2, februar 1933, str. 38—42
- 120) A. V. Lunačarski: *Marksizam i umjetnost*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 2, februar 1933, str. 42—45
- 121) Milivoj Magdić: *Krležina estetika (Povodom knjige: M. Krleža: »Eseji«)*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 3, mart 1933, str. 65—71
- 122) Branko D. Lazarević: *Likvidacija lirizma*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, 1933, br. 4, april, str. 80—83
- 123) Milivoj Magdić: *Krsto Hegedušić: Podravski motivi*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 5—6, maj—juni 1933, str. 121—122
- 124) Milivoj Magdić: *Ekonomski osnovi umjetnosti*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 7—8—9, septembar 1933, str. 141—146
- 125) Milivoj Magdić: *Književnost i ekonomski život*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 10, oktobar 1933, str. 185—188
- 126) S. M. Štedimlija: *Sloboda umjetničkog stvaranja i socijalna literatura*
Socijalna misao, Zagreb, god. VI, br. 10, oktobar 1933, str. 193—197

1934

- 127) Marko Ristić: *Moralni i socijalni smisao poezije*
Danas, Zagreb, Knjiga I, 1934, br. 1, januar, str. 70—91
- 128) Miroslav Krleža: *Najnovija anatema moje malenkosti*
Danas, Zagreb, Knjiga I, 1934, br. 1, januar, str. 106—113

302

- 129) Krsto Hegedušić: *Pred petom izložbom Zemlje*
Danas, Zagreb, Knjiga I, 1934, br. 1, januar 1934, str. 113—116
- 130) Marko Ristić: *Moralni i socijalni smisao poezije — Materialističko i pseudomaterialističko shvatanje umjetnosti*
Danas, Zagreb, Knjiga I, br. 2, februar 1934, str. 204—219
- 131) V. Josipović: *Besmisao pod maskom dijalektike* (Vesje Krležine)
Danas, Zagreb, Knjiga I, broj 2, 1. februar 1934, str. 233—239
- 132) Marko Ristić: *Jedan nov primer nerazumevanja dijalektike* (A. B. C.)
Danas, Zagreb, Knjiga I, br. 2, 1. februar 1934, str. 243—253
- 133) Miroslav Krleža: *Lunačarski*
Danas, Zagreb, Knjiga I, br. 3, 1. mart 1934, str. 350—356
- 134) Mladen Iveković: *»Besmisao pod maskom dijalektike«*
Književnik, Zagreb, god. VII, travanj 1934, br. 4, str. 173—178
- 135) Prijatelji i suradnici naprednih časopisa: *Naši o nama. Kritika i samokritika*
Književnik, Zagreb, god. VII, br. 5, svibanj 1934, str. 192—203
- 136) M. Br.: *O nekim kritičarima naše socijalne umjetnosti* (Hrvatski književnik)
Književnik, Zagreb, god. VII, br. 5, svibanj 1934, str. 204—211
- 137) S. M. Štedimlija: *»Naši o nama«*
Književnik, Zagreb, god. VII, br. 7., srpanj 1934, str. 306—307
- 138) B. Resimić: *O stvarnim predstavnicima radničke literature*
Stožer, Beograd, god. V, br. 4—5, januar—februar 1934, str. 158—162
- 139) Dr. Milan Brdarić: *Nekoliko grešaka protivnika dialektičkog materializma*
Stožer, Beograd, god. V, br. 7—8, april—maj 1934, str. 245—249
- 140) N. Buharin: *O poeziji i socijalističkom realizmu*
Stožer, Beograd, god. V, br. 9—10 (poslije oktobra 1934), str. 307—311
- 141) I. Kusinov: *Socijalistički realizam i psihološki pokret*
Stožer, Beograd, god. V, br. 9—10, 1934, str. 330—333

1935

- 142) N. Kostin: *Suvremeni književni i kulturni problemi*
Zagreb, naklada »Epohe«, 1935
- 143) Bratko Kreft: *O novoj umjetnosti*
Dani i ljudi, Zagreb, god. I, br. 1, 1. prosinac 1935, str. 9—12

303

- 144) Josip Berković: *Polemičke misli o književnom kiču*
Savremeni pogledi, Slavonski Brod, 1935, br. 11—12, no-
vembar—decembar 1935, str. 282—285
- 145) Henriette Rolland-Holst: *Primena dialektičkog materia-
lizma na estetiku*
Stožer, Beograd, god. VI, april 1935, str. 1—5
- 146) Branimir Rcsimić: *Uredniku »Stožera«*
Stožer, Beograd, god. VI, april 1935, str. 40.

1936

- 147) Marko Ristić: *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana*
Almanah savremenih problema, Zagreb, 1936, str. 46—82
- 148) S. K.: *Filozofija i nauka* Safet Krupić
Almanah savremenih problema, Zagreb, 1936, str. 121—138
- 149) Krsto Hegedušić: *Negativne strane našeg likovnog života*
Almanah savremenih problema, Zagreb, 1936, str. 195—228
- 150) Nikola Mraz: *Od srca k srcu. I. S kapom nahero*
Dani i ljudi, Zagreb, god. I, br. 2, siječanj 1936, str. 45—47
- 151) Đorđe Jovanović: *Književnost i novi realizam*
Književni savremenik, Zagreb, br. 1, februar 1936,
str. 18—22
- 152) Milovan Đilas: *Problemi naše književnosti*
Književni savremenik, Zagreb, br. 10, oktobar 1936,
str. 121—126
- 153) Ognjen Prica: *Evolucija i dijalektika*
Književni savremenik, Zagreb, br. 10, oktobar 1936,
str. 126—129
- 154) Đorđe Jovanović: *Jedan od puteva fašizma*
Književni savremenik, Zagreb, br. 10, oktobar 1936,
str. 135—138
- 155) Đ. Jovanović: *Ugrožena kultura*
Književni savremenik, Zagreb, br. 12, decembar 1936,
str. 211—218
- 156) Radovan Zogović: *Jedan dan na selu*
Naša stvarnost, Beograd, br. 1—2, septembar—oktobar
1936, str. 21—27
- 157) Đorđe Jovanović: *Prividni realizam Ive Andrića*
Naša stvarnost, Beograd, br. 3—4, novembar—decembar
1936, str. 133—135
- 158) I. K.: *Ogledalo vremena. Zbirka stihova. Zagreb 1936.*
Naša stvarnost, Beograd, br. 3—4, novembar—decembar
1936, str. 137—138 (I. K. = I. K. = I. K. = I. K.)
- 159) Jovan Popović: *Dužnost književnika*
Savremeni pogledi, Slavonski Brod, 1936, br. 2—3, februar
—mart 1936, str. 43—47

- 160) Č. Minderović: *O književnosti za decu*
Savremeni pogledi, Slavonski Brod, 1936, br. 2—3, februar
—mart, 1936, str. 71—72
- 161) Đorđe Jovanović: *Rat u savremenoj domaćoj književnosti*
Savremeni pogledi, Slavonski Brod, 1936, br. 8—9, august—
septembar, 1936, str. 214—218

1937

- 162) Safet Krupić: *Problemi umjetničke kritike*
ARS 37, Zagreb, br. 1, januar 1937, str. 1—4
- 163) A. Galin: *Naše retrospektive* (Orje bovinu)
ARS 37, Zagreb, br. 1, januar 1937, str. 6—9
- 164) N. B-n: *O poeziji — Korektura harkovske linije* (Njegov
Zbirnik)
ARS 37, Zagreb, br. 1, januar 1937, str. 14—16
- 165) Š. Vukanović: *O sudbini beogradskog nadrealizma*
ARS 37, Zagreb, br. 1, januar 1937, str. 23—25 (Š. V. = Š. V. = Š. V.)
- 166) Marko Ristić: *Pablo Picasso*
ARS 37, Zagreb, br. 2, februar 1937, str. 37—42
- 167) S. Krupić: *André Gide*
ARS 37, Zagreb, br. 2, februar 1937, str. 60—64
- 168) Č. Minderović: *Povodom jedne likovne kritike*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 3, 15. septembar 1937, str. 2
- 169) S. Galogaža: *Mi, po milosti božjoj, intelektualci...*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 4, 1. oktobar 1937, str. 1
- 170) A. Galin: *»Povodom jedne likovne kritike«*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 4, 1. oktobra 1937, str. 1, 2
- 171) R. Zogović: *Jedno novo književno ime.*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 5, 15. oktobra 1937, str. 3
- 172) Č. Minderović: *»Povodom jedne likovne kritike«*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 5, 15. oktobra 1937, str. 4.
- 173) A. Galin: *»Povodom jedne likovne kritike«*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 6, 1. novembra 1937, str. 4.
- 174) S. L.: *Književno pismo*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 8—9, 1. decembra 1937, str. 2
- 175) O. P.: *»Jedinstvena fronta« u filozofiji* (O. P. = O. P. = O. P.)
Kultura, Zagreb, god. III, br. 12, 30. decembra 1937, str. 2
- 176) Marko Ristić: *»Zbirka najboljih primeraka posleratne srp-
skohrvatske lirike«*
Naša stvarnost, Beograd, 1937, br. 7—8, juli 1937,
str. 36—45
- 177) Marko Ristić i Radovan Zogović: *Bilans jednog putovanja.*
Kulturni rad dr Branka Teodosića
Naša stvarnost, Beograd, 1937, br. 7—8, juli 1937,
str. 94—103

- 178) Radovan Zogović: *Šalozbiljna montaža*
Naša stvarnost, Beograd, br. 7—8, juli 1937, str. 103—111
- 179) Radovan Zogović: *Sima Pandurović i socijalna književnost*
Naša stvarnost, Beograd, br. 7—8, juli 1937, str. 127—130
- 180) Dušan Matić i Koča Popović: *Povodom poeme »Jedan čovek na prozoru.«*
Naša stvarnost, Beograd, 1937, br. 9—10, septembar 1937, str. 147—148
- 181) Mmg: *O trockizmu kod nas*
Proleter, god. XIII, br. 3, mart 1937, str. 11
- 182) Miroslav Krleža: *O tendenciji u umjetnosti*
Radničko-seljački kalendar, Zagreb, 1937
- 183) O. P.: *Savremena filozofija i prirodne znanosti*
Znanost i život, Zagreb, br. 1, jul 1937, str. 4—15
- 184) Matija Nenad: *Slikarstvo u čorsokaku (Sreten Pećinac)*
Znanost i život, Zagreb, 1937; br. 1, jul 1937, str. 30—41; br. 4, listopad 1937, str. 145—165
- 185) R. Pećinac i Z. Ravnikar: *Utjecaj prirodnih znanosti na filozofiju (R. Pećinac, Z. Ravnikar)*
Znanost i život, Zagreb, br. 2—3, kolovoz—rujan 1937, str. 49—73
- 186) O. P.: *Naša stvarnost*
Znanost i život, Zagreb, br. 2—3, kolovoz—rujan, 1937, str. 143—144
- 187) O. P.: *Takozvana naučna filozofija*
Znanost i život, Zagreb, br. 5—6, studeni—prosinac 1937, str. 207—227
- 188) Milovan Đilas: *Nepotrebne koncesije nadrealizmu*
Znanost i život, Zagreb, br. 5—6, studeni—prosinac 1937, str. 239—245
- 189) Ivo Frol: *Novo u pjesmama Oskara Daviča (Devet pjesama u »Našoj stvarnosti«, br. 9—10)*
Znanost i život, Zagreb, br. 5—6, studeni—prosinac 1937, str. 266—272
- 190) Jovan Popović: *»U logoru«*
Život i rad, Beograd, god. X, knj. XXVI, novi tečaj, sveska 3, decembar 1937, str. 135—139

(Matić - Popović)
1938

- 191) M. Đurin: *»Jedinstveni front« ili revizija dijalektike*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 1, 15. I 1938, str. 4
- 192) Dr Milan Orlić: *Slučaj Pećinca i Ravnikara (Matić - Popović)*
Kultura, Zagreb, god. III, 1938, br. 6, 1. IV 1938, str. 3—5; br. 7, 1. V 1938, str. 11—13; br. 8, juni 1938, str. 4—7
- 193) Milovan Đilas: *O poeziji, povodom jedne knjige (Povodom »Pesama« Oskara Daviča, »Naša stvarnost«, Beograd, 1938)*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 6, 1. IV 1938, str. 11—14

- 194) Oskar Davičo: *Realizam i umjetnost*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 7, 1. V 1938, str. 9—11
- 195) Č. Minderović: *Poezija i kritika*
Kultura, Zagreb, god. III, br. 8, juni 1938, str. 10—11
- 196) Đorđe Daničić: *Tri obmane dekadentne poezije (Odlomci iz neobjavljenog eseja André Gide ili nemoć individualizma)*
Naša stvarnost, Beograd, 1938, br. 13—14, februar 1938, str. 118—128
- 197) Oskar Davičo: *Detinjstvo*
Naša stvarnost, Beograd, br. 13—14, februar 1938, str. 136—137
- 198) Jovan Popović: *Sumrak lirike (Pesnik u svom vremenu)*
Naša stvarnost, Beograd, br. 13—14, februar 1938, str. 139—148
- 199) Radovan Zogović: *Osude bez priziva*
Naša stvarnost, Beograd, br. 15—16, juni 1938, str. 19—38
- 200) Jovan Popović: *Razvojni put jednog pesnika*
Naša stvarnost, Beograd, br. 15—16, juni 1938, str. 181—187
- 201) O. P.: *Još o neopozitivizmu kod nas*
Znanost i život, Zagreb, br. 1, siječanj—veljača 1938, str. 37—51
- 202) B. Pećinac i Z. Ravnikar: *Nauka ili dogmatika*
Znanost i život, Zagreb, br. 1, siječanj—veljača 1938, str. 51—76 (Matić - Pećinac)
- 203) Milo Nikolić: *Kočić kao predstavnik seljaštva u Bosni*
Život i rad, Beograd, godina XI, knj. XXVI, novi tečaj, sveska 6, mart 1938, str. 147—157
- 204) A. R. Boglić: *Lirska ispovedanja jednog pesnika (Oskar Davičo — Pesme — Izdanje »Naša stvarnost«, Beograd, 1938.)*
Život i rad, godina XI, knj. XXVI, novi tečaj, sveska 8, maj 1938, str. 292—301
- 205) A. R. Boglić: *Jedan pesnik savremene stvarnosti*
Život i rad, Beograd, godina XI, knj. XXVI, novi tečaj, sveska 14 i 15, novembar—decembar 1938, str. 202—212
- 206) M. Đurin: *Neopozitivistička teorija saznanja*
Život i rad, Beograd, godina XI, knj. XXVII, novi tečaj, sveska 14 i 15, novembar—decembar 1938, str. 212—225

1939

- 207) Vilim Svečnjak: *Marginalija uz Krležin roman »Banket u Blitvi«*
Izraz, Zagreb, god. I, br. 2, ožujak 1939, str. 119—121
- 208) Ognjen Prica: *Recepti, propisi i dogme (Povodom pisanja »Pečata«)*
Izraz, Zagreb, god. I, br. 9, listopad 1939, str. 451—465

- 209) (Uvodnik)
Mlada kultura, Beograd, br. 1, 3. mart 1939, str. 1—2
- 210) Avdo Humo: *Naša posljertatna ljubavna lirika (od Krkleca do Zogovića)*
Mlada kultura, Beograd, br. 1, 3. mart 1939, str. 22—29
- 211) M. Đ.: *Nešto o metodu u »Klimu Samginu«* (Miroslav)
Mlada kultura, Beograd, 1939, br. 1, 3. mart 1939, str. 43—47
- 212) Avdo Humo, Puniša Perović: *Poslovanje Branka Teodocića*
Mlada kultura, Beograd, br. 1, 3. mart 1939, str. 66—69
- 213) S. Dragojević: *Miroslav Krleža: Na rubu pameti*
Mlada kultura, Beograd, br. 2, 7. april 1939, str. 124—126
- 214) Mirko Davičo — Avdo Humo — Puniša Perović: *O »Pečatu« i besjedi o njegovoj svrsi*
Mlada kultura, Beograd, br. 2, 7. april 1939, str. 165—168
- 215) P. Ranković: *Umetnost i kritika (Pavla Perunić)*
Mlada kultura, Beograd, br. 3—4, 14. juni 1939, str. 263—265
- 216) Marko Ristić i njegovo sedamnaestogodišnje prijateljstvo
Mlada kultura, Beograd, br. 3—4, 14. juni 1939, str. 286—287
- 217) *O apsolutnoj i relativnoj istini*
Mlada kultura, Beograd, br. 5, 1. novembar 1939, str. 306—313
- 218) Đorđe Jovanović: *Aragon*
Naša stvarnost, Beograd, br. 17—18, april 1939, str. 64—78
- 219) A. Vučo i R. Zogović: *Nušić i mi*
Naša stvarnost, Beograd, br. 17—18, april 1939, str. 155—160
- 220) Zvonko Richtmann: *Prevrat u naučnoj slici o svijetu*
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 1—2, februar 1939, str. 90—102; br. 4, maj 1939, str. 235—245
- 221) Marko Ristić: *San i istina Don Kihota (Odlomci)*
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 1—2, februar 1939, str. 34—39
- 222) Miroslav Krleža: *Svrha Pečata i o njojzi besjeda*
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 1—2, februar 1939, str. 119—128
- 223) Marko Ristić: *Muzika i smisao (Odjeci jednog nedovršenog dijaloga)*
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 3, april 1939, str. 129—139
- 224) M. K.: *Gdje smo i kako smo*
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 4, maj 1939, str. 260—262
- 225) Marko Ristić: *Nesavremena razmatranja*
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 4, maj 1939, str. 263—272
- 226) Marko Ristić: *Galaktička sanjarija*
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 5—6, juni 1939, str. 273—297
- 227) Izjava Miroslava Krleže
Pečat, Zagreb, Knjiga I, br. 5—6, juni 1939, str. 377—378
- 228) Miroslav Krleža: *Dijalektički antibarbarus*
Pečat, Zagreb, Knjiga II, br. 8—9, decembar 1939, str. 73—232
- 229) M. Krleža: *Rasulo pameti*
Pečat, Zagreb, Knjiga II, br. 10—12, 1939, str. 301—352
- 230) Marko Ristić: *Iz noći u noć*
Pečat, Zagreb, Knjiga II, br. 10—12, 1939, str. 353—397
- 231) T.: *Trockizam i njegovi pomagači* (S. Buz Tetro)
Proleter, god. V, br. 1, maj 1939, str. 5—6
- 232) Umesto uvodne reči: *Teorija odraza i umetnička literatura*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1939, str. 1—7
- 233) Eli Finci: *Beda i pobjeda savremene poezije*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1939, str. 30—35
- 234) S. Rašić: *Između dva realizma (Pavle Perunić)*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1939, str. 36—45
- 235) Jovan Popović: *Literatura pod čekićem gospodina Kostina*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1939, str. 61—66
- 236) R. Zogović: *Nešto kao izjava*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1939, str. 79—80
- 237) *Kompračikosi*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1939, str. 81—82
- 238) R. Z.: *Rihtmannova zvona na Kolarčevoj zadužbini (Frymle)*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1939, str. 88
- 239) *Književni birokrati*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 1—2, maj 1931, str. 92—93
- 240) *Za novi umetnički realizam*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 3, juni 1939, str. 97—100
- 241) V. Dragin: *San i istina Marka Ristića (Frymle)*
Umetnost, i kritika, Beograd, br. 3, juni 1939, str. 119—128
- 242) Dr T. Pavlov: *O filosofstvujušćim fizičarima*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 3, juni 1939, str. 138—147; br. 4—5, novembar 1939, str. 215—222
- 243) Nikola Petrović: *O V. Bogdanovu i Četrdesetosmoj*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 3, juni 1939, str. 154—163
- 244) R. Zogović: *Odražavaju li umetnici odraze*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 3, juni 1939, str. 175—178
- 245) *Šta je umetnost*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 4—5, novembar 1939, str. 185—194
- 246) Jovan Popović: *Razgoličeni formalizam*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 4—5, novembar, 1939, str. 260—263
- 247) Đ. Daničić: *O »levim« i desnim jasnovidcima (D. Jovanović)*
Umetnost i kritika, Beograd, br. 4—5, novembar 1939, str. 272—276
- 248) Jovan Popović: *Stvaranje i stvarnost*
Život i rad, god. XII, knj. XXVIII, novi tečaj, sv. 16—18, januar-mart 1939, str. 33—43
- 249) Dr Vojislav Vučković: *Problemi sociologije umetnosti*
Život i rad, god. XII, knj. XXVIII, novi tečaj, sv. 19—21, april-juni 1939, str. 178—192
- 250) R.: *»Umetnost i kritika« — mesečnik za sva kulturna pitanja, Beograd*
Život i rad, Beograd, god. XII, knj. XXVIII, novi tečaj, sv. 19—21, april-juni 1939, str. 248—249

- 251) Ognjen Prica: *Barbarstvo Krležinog »Antibarbarusa«* Zagreb, 1940.
- 252) Ognjen Prica: *Savremena filozofija i prirodne znanosti — Recepti, propisi i dogme — Barbarstvo Krležinog »Antibarbarusa«* Zagreb, 1940.
- 253) V. Bogdanov: *Politička i moralna strana lijeve hajke na Krležu. Prilog historiji desetgodišnjeg književno-političkog sukoba na ljevici* Zagreb, 1940, naklada pisca, str. 1—104
- 254) Vinko Šonjara: *Smisao estetske diskusije oko Pečata* Zagreb, 1940, vlastita naklada, str. 1—63
- 255) Književne sveske Zagreb, 1940, br. 1, str. 1—311
- Sadržaj: str.
- | | |
|---|---------|
| 1) Predgovor | 3 |
| 2) O. Prica: Savremena filozofija i prirodne znanosti | 5 |
| 3) O. Prica: Recepti, propisi i dogme | 16 |
| 4) O. Prica: Barbarstvo Krležinog »Antibarbarusa« | 31 |
| 5) Dr T. Pavlov: O filozofstvujušćim fizičarima | 54 |
| 6) Dr T. Pavlov: O »dijalektici« i antibarbarstvu Miroslava Krleže | 88 |
| 7) Dr T. Pavlov: »Dijalektički« pogledi Miroslava Krleže o umetnosti | 97 |
| 8) V. Dragin: San i istina Marka Ristića | 113 |
| 9) Slavko Horvat: Idealizam u savremenoj biologiji | 131 |
| 10) M. Nikolić: Od nerazumijevanja do revizionizma | 167 |
| 11) Koča Popović: Ratni ciljevi Dijalektičkog Antibarbarusa | 195 |
| 12) Dr T. Pavlov: Zvonimir Richtmann skida masku | 215 |
| 13) Josip Šestak: Nekoliko općih primjedaba povodom pečatovskih revizionističkih pokušaja | 237—311 |
- 256) *Izjava* Izraz, Zagreb, god. II, br. 1—2, siječanj-veljača 1940, str. 78
- 257) Nove knjige i časopisi: O. Prica: »Barbarstvo Krležinog »Antibarbarusa«
Izraz, Zagreb, god. II, br. 4, travanj 1940, str. 84

- (Ortman) O. Kerševan
- 258) K.: Prežihov Voranc, *Požganica* Izraz, Zagreb, god. II, br. 3, ožujak 1940, str. 145—146
- 259) Junius: *Kraj »Političkog iskustva«* Izraz, Zagreb, god. II, br. 4, travanj 1940, str. 212
- 260) V. Bezjak: *U znaku vremena* (O. Kerševan) Izraz, Zagreb, god. II, br. 9, rujanj 1940, str. 490—499
- 261) *Jedna izjava Augusta Cesarca* Izraz, Zagreb, god. II, br. 10, listopad, 1940, str. 575—576
- 262) D.: *Pamfleti protiv »Knjiž. Svezaka«* (Povodom »Književnih Svezaka«) Izraz, Zagreb, god. II, br. 11, studeni 1940, str. 639—640
- 263) *Jedan odjek diskusije oko »Pečata«* Izraz, Zagreb, god. II, br. 12, prosinac 1940, str. 720—721
- 264) Bratko Krefc: *Krleževe lirične samoizpovedi* Ljubljanski Zvon, leto 60, štev. 1—2, 1940, str. 68—69
- 265) Juš Kozak: *Pogovori na vasi* Ljubljanski Zvon, leto 60, štev. 3—4, 1940, str. 138—146
- 266) »Noćna« *umetnost* gosp. Marka Ristića Mlada kultura, Beograd, br. 7, april 1940, str. 78—80
- 267) A. V. R.: *Kako je Petar Kružić putovao po našem književnom diluvijumu godine 1940.* Mlada kultura, Beograd, br. 8, juni 1940, str. 166—168
- 268) Zvonimir Richtmann: *Savremena naučna misao nije idealistička* Pečat, Zagreb, Knjiga III, br. 13—15, 1940, str. 104—166
- 269) Marko Ristić: *Nesavremena razmatranja (Prilog dijalektičkom antibarbarusu)* Pečat, Zagreb, Knjiga III, br. 13—15, 1940, str. 167—200
- 270) T. T.: *Za čistoću i boljševizaciju partije* (Trto) B) Proleter, god. XV, br. 3—4, april-maj, 1940, str. 5—9
- 271) *Protiv lažnih vijesti koje šire provokatori* Srp i čekić, Zagreb, br. 1, god. 5, svibanj 1940.
- 272) *Očistimo svoje redove od antipartijskih elemenata* Srp i čekić, Zagreb, br. 5—6, septembar-oktobar 1940
- 273) Radovan Zogović: *Biologizam i subjektivizam pod maskom naprednosti* Život i rad, god. XIV, knj. XXX, maj-decembar 1940, Novi tečaj, sv. 32—39, str. 166—171
- 274) R. Zogović: *Najznačajnija domaća filozofska knjiga* Život i rad, god. XIV, knj. XXX, maj-decembar 1940, Novi tečaj, sv. 32—39, str. 199—202

- 275) *O rovaranju antipartijskih elemenata* Srp i čekić, Zagreb, br. 3, 4—5, lipanj 1941

1944

- 276) Milovan Đilas: »Pjesma o biografiji druga Tita« od Radovana Zogovića
Bos. Krajina, Drvar, »Nova Jugoslavija«, br. 3, april 1944.

1945

- 277) Radovan Zogović: *Klevetnik heroja sa Sutjeske*
Borba, Beograd, 29. aprila 1945.
278) Radovan Zogović: *O kontinuitetu časopisa »Napredak«*
Borba, Beograd, 27. decembra 1945.
279) Miroslav Krleža: *Književnost danas*
Republika, Zagreb, god. I, br. 1—2, 1945, str. 139—160.

1946

- 280) Ivo Andrić: *Referat na Prvom kongresu Saveza književnika Jugoslavije 17—19 septembra 1946.*
281) Radovan Zogović: *O našoj književnosti, njenom položaju i njenim zadacima danas*
Referat na Prvom kongresu književnika Jugoslavije, održanom u Beogradu 17. i 18. novembra 1946.
282) Jovan Popović: *Nekoliko napomena u vezi sa književnim početnicima*
Mladost, Beograd, br. 3, 1946

1947

- 283) Radovan Zogović: *Primjer kako ne treba praviti »Primjere književnosti«*
Borba, Beograd, 8. maja 1947.
284) Radovan Zogović: *Na poprištu*
Kultura, Beograd, 1947, str. 1—361
285) Čedomir Minderović: *O neposrednim zadacima naše književnosti i naših književnih radnika*
Mladost, Beograd, br. 12, 1947

312

- 286) Zdenko Štambuk: *O našoj književnosti i književnim prilikama*
Republika, Zagreb, br. 3, 1947
287) Marin Franičević: *O nekim negativnim pojavama u našoj savremenoj književnosti*
Republika, Zagreb, br. 7—8, juli-august 1947

1948

- 288) V Kongres Komunističke partije Jugoslavije — *Izveštaji i referati*
Kultura, Beograd, 1948, str. 1—575
289) Marin Franičević: *Pisci i problemi*
Kultura, Zagreb, 1948, str. 1—387
290) Marin Franičević: *O problemu pomoći mladim piscima*
Djelo, Zagreb, god. I, br. 1, januar 1948, str. 72—74
291) Josip Barković: *Ervin Šinko: »Četrnaest dana«*
Djelo, Zagreb, god. I, br. 2, februar 1948, str. 166—169
292) Ivan Dončević: *Još jedamput o romanu Ervina Šinka »Četrnaest dana«*
Djelo, Zagreb, god. I, br. 3, mart 1948, str. 240—243
293) Marin Franičević: *Zadaci mladih pisaca u književnosti današnjice*
Izvor, Zagreb, br. 1, 1948.
294) Boris Zihlerl: *Dekadentstvo pod vidom borbe protiv malograđanskih ostataka*
Književne novine, Beograd, 27. april 1948.
295) Jovan Popović: *Partija i književnost*
Književne novine, Beograd, 29. juni 1948.
296) Radovan Zogović: *O jednoj strani borbe za novu socijalističku kulturu i umetnost*
Književne novine, Beograd, 27. juli 1948
297) Marin Franičević: *Uvod u diskusiju o našim časopisima*
Republika, Zagreb, br. 1, januar 1948.

1949

- 298) V Kongres Komunističke partije Jugoslavije 21—28 jula 1948. — *Stenografske bilješke*
Kultura, Beograd, 1949, str. 1—852
299) Ervin Šinko: *Književne studije*
Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949, str. 1—406

313

- 300) Čedomir Minderović: *O razvitku i zadacima naše književnosti*
Referat na Drugom kongresu književnika Jugoslavije, Zagreb 26. XII 1949.
- 301) Petar Šegedin: *O našoj kritici*
Referat na Drugom kongresu književnika Jugoslavije, Zagreb 26. XII 1949.
- 302) Miroslav Krleža: *Riječ u diskusiji na Drugom kongresu književnika Jugoslavije, Zagreb, 26. XII 1949.*
- 303) *Savetovanje mladih pisaca Jugoslavije*
Književne novine, Beograd, 22. novembar 1949.
- 304) Risto Tošović: *O radu sa mladim piscima (referat na savjetovanju)*
Mladost, Beograd, br. 12, 1949.

1950

- 305) Radomir Konstantinović: *Nekoliko utisaka s Kongresa pisaca*
Mladost, Beograd, br. 1, 1950.
- 306) R. Nikolić: *Nešto o partijnosti u književnoj kritici*
Književne novine, Beograd, 28. mart 1950.
- 307) Velibor Gligorić: *Kritika i kritikanstvo*
Književne novine, Beograd, 28. mart 1950.
- 308) Eli Finci: *Teorija i praksa vulgariziranja u kritici*
Književne novine, Beograd, 18. april 1950.

1951

- 309) Janko Kos: *Kultura in profesionalizam*
Beseda, Ljubljana, br. 1, 1951.
- 310) Peter Levec: *Estetski okus in različni interesi*
Beseda, Ljubljana, br. 7, 1951.
- 311) Milovan Đilas: *Ideja i umjetničko djelo*
Književne novine, Beograd, 12. oktobar 1951.
- 312) Zoran Gluščević: *Nešto o stvaranju lepog*
Mladost, Beograd, br. 5—6, 1951.
- 313) Oskar Davičo: *Poezija i otpori*
Mladost, Beograd, br. 7—8, 1951.

- 314) Grgo Gamulin: *Opća teorija umjetnosti kao teorija socijalističkog realizma*
Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1951, str. 155—186

1952

- 315) Miroslav Krleža: *Ljubljanski govor*
Govor izrečen 5. X 1952. na Trećem kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani (5—7. X 1952)

NOVIJI PRILOZI LITERATURE O »SUKOBU NA LJEVICI«

- 1) Andrija Krešić: *Ognjen Prica protivu metodologističkog revizionizma dijalektičkog materijalizma*
»Univerzitetski vesnik«, IV, Beograd, br. 52, str. 3, 4 VII 1951
- 2) Mihajlo Popović: *Buržoaska marksistička filozofija u staroj Jugoslaviji*
Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1953, Biblioteka KNU, br. 21, str. 28
- 3) Pavle Stefanović: *Vojislav Vučković kao estetičar*
»Književnost«, Beograd, VIII, br. 4, str. 334—342, april 1953.
- 4) Drago Miletić: *Estetika Vojislava Vučkovića*
»Pogledi«, I, Zagreb, br. 8, str. 600—606, 1953.
- 5) Andrija Krešić: *Materijalistička dijalektika — negacija filozofije*
»Pregled«, Sarajevo, VIII, br. 11—12, str. 691—700, novem-bar-decembar 1956.
- 6) Velibor Gligorić: *Otokar Keršovani*
»Izraz«, Sarajevo, III, br. 6, str. 637—644, juni 1959.
- 7) Andrija Stojković: *O našem filozofskom nasleđu*
»Politika«, LVI, 1959, br. 16415, str. 17, 8 III 1959.
- 8) Nusret Seferović: *O Ognjenu Prici, Predgovor* »Izabranim člancima« O. Price, Beograd
Kultura 1960, str. V—XXXVI.
- 9) Šime Vučetić: *Hrvatska književnost 1914—1941*,
Lykos, Zgb, 1960.
- 10) Ivan Babić: *Filozofija i znanost kao tema jedne davne polemike među našim marksistima*
»Filozofija«, Beograd, VII, 1963, br. 2, str. 77—79.
- 11) Ivan Babić: *Časopis kao instrument kulturne akcije (Neke značajke Krležinih časopisa između dva rata)*
»Naše teme« VII, br. 5/53/, maj 1963, str. 563—568.
- 12) Ivan Babić: *O potrebi sistematskog proučavanja razvoja naše marksističke misli*
»Putovi revolucije«, I, 1963, br. 1—2, str. 335—338.
- 13) Danko Grlić: *O nekim filozofskim aspektima Krležinog djela*
»Naše teme«, VII, br. 5/53/, maj 1963, str. 609—634.
- 14) Vjekoslav Mikecin: *O antologijama časopisa*
»Naše teme«, VII, br. 5/53/, maj 1963, str. 574—576.
- 15) Josip Šentija: *Četiri Krležine teme*
»Naše teme«, VII, br. 5/53/, maj 1963, str. 577—589.
- 16) Tvrtko Šercar: *Krležini časopisi između dva rata (informativne bilješke)*
»Naše teme«, VII, br. 5/53/, maj 1963, str. 568—574.
- 17) Miroslav Šicel: *Literarni estetsko-programatski i idejni stavovi Miroslava Krleže*
»Naše teme«, VII, br. 5/53, maj 1963, str. 654—663.
- 18) Miroslav Vaupotić: *Krležini književni časopisi*
»Republika«, XIX, br. 7—8, 1963, srpanj-kolovoz 1963, str. 331—340.
- 19) Ivan Babić: *Za sistematsko proučavanje povijesti naše marksističke teoretske misli*
»Putovi revolucije«, II, 1964, br. 3—4, str. 46—52.
- 20) Ivan Gotthardi-Škiljan: *Revolucionarna književnost i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*
»Putovi revolucije«, II, 1964, br. 3—4, str. 53—57.
- 21) Ivan Jelić: *O proučavanju nekih problema organiziranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine.*
»Putovi revolucije«, II, 1964, br. 3—4, str. 180—185.
- 22) Vojo Rajčević: *Prilog bibliografiji naprednih novina i časopisa između dva rata (1918—1941)*
»Putovi revolucije«, II, 1964, br. 3—4, str. 530—552.
- 23) Tvrtko Šercar: *O proučavanju uloge revolucionarne svijesti u našem radničkom pokretu*
»Putovi revolucije«, II, 1964, br. 3—4, str. 278—282.
- 24) Zorica Stipetić-Benčić: *O jednoj autohtonoj pojavi naše kulturne baštine*
»Putovi revolucije«, II, 1964, br. 3—4, str. 275—277.
- 25) *Diskusije na simpoziju o »Pregledu istorije Saveza komunističke Jugoslavije«*
12—14. XII 1963. u Institutu za historiju radničkog pokreta. Diskusije o »Sukobu na ljevici« i srodnoj tematici dra Mladena Ivekovića, dra Predraga Vranickog, dra Ive Franješa — Zagreb, »Putovi revolucije«, II, 1964, br. 3—4, str. 374—382, 382—384, 400—405.
- 26) Ivan Babić: *Odnos filozofije i znanosti u radovima jugoslavenskih marksista (1931—1941)*
»Putovi revolucije«, III, br. 5, 1965, str. 9—115.
- 27) Miroslav Vaupotić: *Časopisi od 1914—1963.*
Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća
Stvarnost, Zagreb 1965, str. 771—853.
- 28) Mira Dimitrijević: *Rukopisna ostavština Otokara Keršovanija u Institutu za historiju radničkog pokreta Hrvatske*
»Putovi revolucije«, IV, 1966, br. 7—8, str. 223—240.
- 29) Ivan Gotthardi-Škiljan: *Politička publicistička i teorijska djela Augusta Cesarca*
»Putovi revolucije«, IV, br. 6, 1966, str. 99—102.
- 30) Ivan Jelić: *Osnovni problemi stvaranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine.*
»Putovi revolucije«, IV, 1966, br. 7—8, str. 71—100.
- 31) Zlatko Posavac: *Estetika Miroslava Krleže*
»Kolo«, VI, 1968, br. 7, srpanj, str. 3—35.
- 32) Tvrtko Šercar: *Neestetičke marginalije uz ogled Zlatka Posavca »Estetika Miroslava Krleže«*
»Kolo«, VII, br. 4, travanj 1969, str. 319—328.

- 33) Zlatko Posavac: *Jadikovke o metodi (uz marginalije Tvrtka Šercara)*
»Kolo«, VII, br. 4, travanj 1969, str. 329—334.
- 34) Tvrtko Šercar: *Osvrt na literaturu o tzv. »sukobu na ljevici« (I)*
»Kolo«, VII, br. 11, studeni 1969, str. 1112—1134.
- 35) Jevrem Brković: *Partija i književnost*
»Ovdje«, I, br. 9, Titograd 1970.
- 36) Prilozi u časopisu »Kritika«, III, br. 11, ožujak-travanj 1970. na temu: *Današnje oporbe i raspre o proteklom sukobu na književnoj ljevici*. Riječ uredništva, str. 130 Stanko Lasić: *Sukob na književnoj ljevici (1928—1952)*, str. 131—168.
Miroslav Vaupotić: *Vrijednost i značenje lijevih časopisa i novina u hrvatskoj književnosti četrdesetih godina*, str. 169—183.
(Referati Stanka Lasića i Miroslava Vaupotića autorizirani su prošireni tekstovi sa simpozija »Sveučilište i revolucija« (8—10. I 1970)
Grgo Gamulin: *Izbor unutar totaliteta*, str. 184—192.
- 37) Prilozi u knjizi: *Sveučilište i Revolucija*, Zagreb, 1970 (Lijeva misao i idejne dileme pred drugi svjetski rat)
dr Ivan Babić: *Prilog rekonstrukciji i ocjeni filozofijskog aspekta sukoba na ljevici 1930-tih godina*, str. 39—46.
dr Stanko Lasić: *Sukob na književnoj ljevici (1928—1952)*, str. 47—53.
dr Aleksandar Flaker: *Hrvatska književna ljevica i književni programi međunarodnog radničkog pokreta (Nacrt za moguće proučavanje)*, str. 56—63 (Prilog: Kronološki prilog 1917—1941), str. 64—69.
Miroslav Vaupotić: *Vrijednost i značenje lijevih časopisa i novina u hrvatskoj književnosti četrdesetih godina*, str. 70—77.
dr Predrag Vranicki: *O nekim kontroverzama na našoj ljevici krajem tridesetih godina*, str. 78—81.
dr Vladimir Bakarić: *Diskusija (o prethodnih pet referata Babića, Lasića, Flakera, Vaupotića i Vranickog)*, str. 82—88.
- 38) Prilozi u knjizi »*Hrvatska lijeva inteligencija 1918—1945*«
dra Mladena Ivekovića, Naprijed, 1970.
Prva knjiga 1918—1941.
(Miroslav Vaupotić): *Časopisi i listovi (1929—1941)*, str. 191—206.
(Ivan Ramljak): *Biblioteka, izdavačke kuće, knjižare*, str. 206—216.
(Mladen Iveković): *Polemika o socijalnoj ili tendencioznoj umjetnosti — Filozofska i politička strana sukoba na našoj ljevici*, str. 219—241.
(Vlado Mađarević): *Omladinske lijeve inicijative*, str. 245—262.
(Ina Jun Broda): »*Klub*« *Bene Steina*, str. 280—287.
(Mladen Iveković): *Polulegalna štampa 1934—1940*, str. 329—353.
(Mladen Iveković): *Porast fašističke opasnosti*, str. 357—379.

NAJVAŽNIJI PSEUDONIMI, INICIJALI I ŠIFRE

A. B. C.	— Bogumil Herman
B. H. M.	— Bogumil Herman
V. Bezjak	— Otokar Keršovani
V. B.	— Otokar Keršovani
N. B-n	— Buharin
O. Biha	— Oto Bihalji
P. Bihaly	— Pavle Bihalji
Rade Borović	— Koča Popović
Mirko Brodar	— Hrvoje Iveković
Mirko Breza	— Hrvoje Iveković
M. Br.	— Hrvoje Iveković
R. Celer	— Marijan Jurković
R. C.	— Marijan Jurković
J. D.	— Ivan Dončević
Đorđe Daničić	— Đorđe Jovanović
N. Darlić	— Vaso Bogdanov
Danilo Dragić	— Đorđe Jovanović
Vasilije (V) Dragin	— Otokar Keršovani
V. D.	— Otokar Keršovani
D.	— Vlado Mađarević
J. Draženović	— Božidar Adžija
Drba	— Vaso Bogdanov
N. Dunkić	— Miloš Popović
M. Đurin	— Miloš Popović
Đurin	
Elifas	— Eli Finci
Florijan Vid	— Eli Finci
Ivo Frelić	— Ivo Frol
A. Galin	— Grgo Gamulin
R. Gregorić	— Otokar Keršovani
Homo Hominis	— Stevan Galogaža
V. Hrive	— Hrvoje Iveković
if	— Ivo Frol
S. Ilandžić	— Vaso Bogdanov
Jakić	— Drago Ivanišević
V. Josipović (Josifović)	— Vaso Bogdanov
Junius	— Otokar Keršovani
J.	— Otokar Keršovani

Zogović - K. Galinović

K.
S. K.
I. Katić
I. K.
Dragutin Kovčić
Luka Koren
Predrag Kostić
N. Kostin
Petar Kružić

M.
Velimir Maretić
Ivan Marković
I. M.
I. Merin
Merin
Peter Merin
Pierre Merin
Mič
Nikola Mraz

N.
Nenad Matija
Milo Nikolić
N. (J.) Nikolić

O.
P. Ognjanović
Dr. Milan Orlić
N. Otokarev

P. P.
Božidar Pavlekov
R. Pećinac
Pierre

Ref
P. Ranković
Slavko Rašić
Ravnik
Z. Ravnikar

Š.
Josip Šestak

T. T.
N. Tančić
Leo Ther
Peter Thoene
N. Tomin

V.
Š. Vukanović

S. Z.
V. Zatarac
Z.

— Otokar Keršovani
— Safet Krupić
— Čedomir Minderović
— Čedomir Minderović
— Ognjen Prica
— Mladen Iveković
— ~~Eli Finei~~
— Vaso Bogdanov
— Petar Šegedin

— Veselin Masleša
— Veselin Masleša
— Otokar Keršovani
— Otokar Keršovani
— Pavle Bihalji
— Oto Bihalji
— Oto Bihalji
— Oto Bihalji
— Čedomir Minderović
— Ivan Dončević

— Otokar Keršovani
— Sreten Marić
— Milovan Đilas
— Vaso Bogdanov

— Otokar Keršovani
— Ognjen Prica
— Miloš Popović
— Vaso Bogdanov

— Koča Popović
— Božidar Adžija
— Rikard Podhorsky
— Oto Bihalji

— Stevan Galogaža
— Puniša Perović
— Pavle Bihalji
— Zvonimir Richtmann
— Zvonimir Richtmann

— Otokar Keršovani
— Edvard Kardelj

— Josip Broz-Tito
— Vaso Bogdanov
— Ivo Frol
— Oto Bihalji
— Vaso Bogdanov

— Veselin Masleša
— Sime Vučetić

— Marijan Jurković
— ~~Veselin Masleša~~ M. Dilas
— Veselin Masleša

BILJEŠKA O PISCU

Stanko Lasić rođen je 1927. godine u Karlovcu. Diplomirao je 1953. (jugoslavenske književnosti i filozofija), a doktorirao (radnjom o Nehajevu) 1965. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Od 1956. do 1959. bio je lektor za jugoslavenske jezike na Sveučilištu u Lyonu. Sada je docent za noviju hrvatsku književnost i direktor Instituta za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Objavio je brojne radove s područja povijesti hrvatske i slovenske književnosti, od kojih su najznačajniji:

- *O literarno-historijskom metodu u djelima prof. dr Antuna Barca (Pogledi 1955);*
- *Slovenski kritik Josip Vidmar (Republika 1955);*
- *Teorijske osnove Nehajevljeve književne i kulturne kronike u dvadesetim godinama (Umjetnost riječi 1965);*
- *Djelo Augusta Cesarca (Forum 1965);*
- *Nehajevljev »Sturm und Drang« (Radovi Zavoda za slavensku filologiju 1966);*
- *Roman Šenoina doba (RAD JAZU 1966);*
- *Bibliografija suvremene hrvatske proze 1945—1966 (CROATICA 1970).*

SADRŽAJ

Prvi dio:

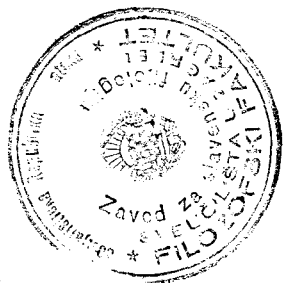
OPĆA PROBLEMATIKA SUKOBNA NA KNJIŽEVNOJ LJEVICI	1
I Uvod	1
II Struktura sukoba	6
III Etape sukoba	27

Drugi dio:

O SMISLU UMJETNOSTI I UMJETNICKE KREACIJE	59
† I Prva kontroverza: socijalna literatura i nad- realizam	63
II Druga kontroverza: sukob s Krležom	92
III Pokušaj kompromisa	123

Treći dio:

† O PARTIJNOSTI UMJETNOSTI	145
I Faza konstituiranja novog realizma	153
II Faza moralnopolitičkog pritiska	179
III Faza etatističke prinude i njen poraz	245
DODATAK	293
Bibliografija glavnih članaka i rasprava	295
Noviji prilozi literaturi o »Sukobu na književnoj ljevici«	316
Najvažniji pseudonimi, inicijali i šifre	319
Bilješka o piscu	321



LIBER

Izdanja Instituta za
znanost o književnosti
Zagreb, Đure Salaja 3

Za izdavača
Slavko Goldstein

Tehnički urednik
Marijan Sinković

Lektor
Josip Vončina

Korektor
Đurđa Miler

Naklada 4100

MK 3

Tiskanje dovršeno 20. XI 1970.

Tisak: »Ognjen Prica« — Zagreb