

Izdanja Zavoda za znanost o književnosti
Filozofskog fakulteta u Zagrebu

JAN WIERZBICKI

MIROSLAV KRLEŽA

Urednik
Vera Čičin Šam

Recenzenti
Krunoslav Pranjić
Ivo Frangeš

Likovna oprema
Josip Vaništa

PODCRTANA KNJIGA
NE MOŽE SE PRILAGODITI
ZA ČITANJE SLIJEPIH
OSOBAAMA!

SVEUČIŠNA
NAKLADA
LIBER

ZAGREB
1980.

1 w. 61.

2017-2366



886



3543

886.09 - KRLEŽA

PREDGOVOR OVOM IZDANJU

Ova je knjiga nastala kao rezultat moga dugogodišnjeg bavljenja Krležinim djelom. Počeo sam na njoj raditi već za moga boravka u Zagrebu 1967/1968, kada sam prikupljao građu iz časopisa u Sveučilišnoj knjižnici. Poslije sam objavio nekoliko studija i članaka o Miroslavu Krleži, od kojih je samo jedna studija bila poglavlje buduće knjige. Na poljskom sam knjigu *Miroslav Krleža* objavio 1975. u ediciji »Profili« izdavačke kuće »Wiedza Powszechna« u Varšavi. U toj se ediciji pojavljuju monografije o poljskim i stranim svjetskim velikim piscima. I nakon što sam objavio tu knjigu pisao sam o djelu Miroslava Krleže, a i preveo sam pregršt njegovih eseja i novela. Od svih svojih kasnijih članaka i radova o Krleži ovom »Liberovu« izdanju svoje knjige na hrvatskom ili srpskom jeziku priključujem kao *Dodatak* jedino studiju »*Svjetlokruzi saznanja*« i »*Mračna, tvrdoglava stvarnost*«, koju sam pisao posebno za knjigu *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* (Zagreb, »Liber«, 1978), a koja je — prije objavljivanja u ovoj knjizi — otisnuta (bez moga znanja) i u sarajevskom časopisu »Dijalog«. Ovdje izostavljam dio naslova te studije (*Miroslav Krleža prema evropskom kontekstu*).

Ostavljam dakle izvan ove knjige dosta svojih radova o Krleži, s obzirom na njihov prigodni značaj ili zbog toga što su posvećeni nekim posebnim književnopovijesnim pitanjima. U knjizi i u navedenoj studiji težio sam sintetskom prikazu Krležina djela i zbog toga nisam želio ovo izdanje opteretiti posebnom problematikom (npr. Krleža i Križanić, Krleža i moderna, Krleža i pitanje književnopo-

vijesne periodizacije*. U odnosu na poljsko izdanje knjige razlika se svodi, dakle, na dodanu studiju i na nekoliko manjih redakcijskih zahvata (uglavnom sam izostavio neka objašnjenja koja su nužna poljskom čitaocu, dok su savim nepotrebna u Jugoslaviji).

Knjigu sam pisao imajući u vidu poljski kulturni kontekst. Tražio sam naime odgovore na pitanje što Krležina može reći poljskom čitaocu, na koji je način njegova umjetnička poruka bitna u jednoj drugoj društvenoj sredini, kako Krležine vrijednosti uvesti u svijest te sredine. Tražeći odgovore na ta pitanja, imao sam naravno na umu i činjenično stanje u pogledu prevodnja i prihvaćanja Krležinih djela u Poljskoj. Kod poljskih čitalaca naišli su

* Neke od svojih radova o Krleži navodim u bilješkama ove knjige. Na ovom ću ih mjestu nabrojiti kronološkim redom (izuzev ove knjige i posebno tiskanih njezinih dijelova):

Miroslav Krleža — Juraj Križanić, »Pamiętnik Slowiański«, t. XIX, 1969, str. 27—42.

Mirolawa Krleży spor z chorwacką moderną, »Z polskich studiów slawistycznych«, Seria 4. Nauka o literaturze, t. 4, 1972, str. 181—193.

W kręgu źródeł i znaczeń motywu Golgoty w twórczości Mirolawa Krleży, »Studia Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Warszawskiego poświęcone VII Międzynarodowemu Zjazdowi Slawistów w Warszawie, Warszawa 1973, str. 159—178.

Mirolawa Krleży świat ideologii, »Literatura na świecie«, 1975, br. 6, str. 74—85.

Jedan komparatistički pristup Krležinu djelu, »Croatica«, 1976, br. 7—8, str. 187—197.

Dyskusje literackie jugosłowiańskiej lewicy 1933—45, »Literatura na świecie«, 1977, br. 2, str. 340—349.

Revolucjonarno opredjeljenje i pitanja umjetničkog izbora. Krležin i Cesarčev slučaj, »Naše teme«, 1978, br. 9, str. 2032—2043.

(odlomak te studije ranije je tiskan i u sarajevskom »Odjeku«).

Miroslav Krleža i pitanja periodizacije evropske književnosti 20. stoljeća, referat na Fugi Krležiani 1978. (u tisku).

Ne navodim ovdje manje napomene uz prijevode i uvod u knjigu Krležinih novela: *Tysiąc i jedna śmierć*, Łódź 1978, pa i studije u kojima je Krležino djelo jedan od više predmeta rasprave.

Pojedina poglavlja ove knjige tiskana su u hrvatskom ili srpskom prijevodu u časopisima »Književna smotra«, »Savremenik«, »Forum«.

na povoljan odjek Krležini romani i novele, manje su sreće imale Krležine drame na poljskim pozornicama, a posve je nezadovoljavajuće (i dan-danas) poljsko poznavanje Krleže pjesnika i Krleže esejista. Takvo pak činjenično stanje i posvjedočeni u tisku odzivi na Krležina djela nisu bili jedini poticaj mojim razmatranjima. Imao sam i drugih poticaja, prije svega bio sam u prilici da neposredno razgovaram o Krležinu djelu — najviše s mojim studentima na Varšavskom univerzitetu. Osim toga, tražeći odgovor na pitanje koliko je Krležina poruka bitna za poljsku sredinu, morao sam pokrenuti jednu širu problematiku, relevantnu bez obzira na činjenično stanje recepcije. Radilo se naime o pitanju kako se ta poruka uklapa u duhovne i umjetničke tokove poljske kulture, do koje je mjere prihvatljiva u jednoj stranoj sredini s obzirom na svoju univerzalnost i koji mogu biti posebni razlozi takvog prihvaćanja s obzirom na određene podudarnosti i korespondencije u hrvatskoj i poljskoj tradiciji. Za takva razmatranja nije više toliko relevantno činjenično stanje recepcije (ono se može promijeniti), jer je u njima bitna i čista potencijalnost. Najzad, ja sam svojom knjigom pokušao prevladati nedostatke u poznavanju Krleže u Poljskoj, prikazati u poljskom kontekstu nove mogućnosti dijaloga s hrvatskim piscem. Nastojeći odgovoriti na pitanje što Krležina ima reći Poljacima, morao sam čitaocima dati objašnjenje nacionalnog i univerzalnog smisla njegova djela — zbog toga se u mojoj knjizi toliko bavim hrvatskom povijesnom tradicijom, zbog toga, s druge strane, pokušavam na više načina tražiti Krležino mjesto u evropskim misaonim i umjetničkim zbivanjima.

Prikazujući na taj način fenomen Mirolawa Krleže bio sam stalno svjestan posebnosti svog kuta gledanja. Nastojao sam stvoriti sliku cjelokupnosti Krležine pojave i zbog toga se nisam toliko zadržavao na pojedinim njegovim djelima, istražujući prije svega unutarnje dijalektičke napetosti i unutarnju misaonu koherenciju cijeloga piščeva raznovrsnog opusa. Pokušavao sam na razne načine sagledati ono što je za mene glavna odlika toga opusa i glavni razlog da je Krležina tako važan sudionik evropskog duhovnog događanja našeg stoljeća — dinamičnu borbenost, piščev nepomirljiv stav, nezaustavljivo kretanje misli. Zbog toga sam se u ovoj knjizi ponajviše bavio misaonim pretpostavkama Krležinih djela, nastojao sam prikazati dijalektičke prijelaze od djela k djelu, uočiti misaonu dijalektiku mno-

godišnjih Krležinih umjetničkih napora. Na taj sam se način susretao s antropološkom problematikom, s Krležinom teorijom kulture i filozofije povijesti, s gnoseološkim premisama piščevih umjetničkih traženja. To pak nikako ne znači da je ova knjiga filozofski usmjerena, da pokušava riješiti filozofske dimenzije Krležinih djela. U njoj se razmatraju ona područja Krležine misaonosti koja su u vezi s dijalektikom umjetničkih oblika.

U knjizi se ponajviše bavim ranim Krležinim stvaralaštvom (prije svega iz ekspresionističkog razdoblja) i vremenom vrhunskih piščevih dostignuća — tridesetim godinama našeg stoljeća. Spreman sam dakle na prigovor da je u knjizi zapostavljena problematika kasnijega Krležina stvaranja, da nije — na primjer — dovoljno uočena umjetnička problematika *Zastava*. Opravdanje nalazim prije svega u sintetskom, a ne analitičkom značaju svog prilaza. Nastojim pratiti, da upotrijebim rječnik *Davnih dana*, Krležine »pustolovine u predjelima duha«, dok analize pojedinih djela ostavljam drugima (uostalom takve analize i nastaju: tu je i Engelsfeldova knjiga o *Povratku Filipa Latinovicza* i Lasićeva o *Zastavama*). Iz mogega kuta gledanja *Zastave* i njihova misaona i umjetnička problematika proizlaze iz one duhovne jezgre Krležina stvaranja koju sam nastojao prikazati u svojoj knjizi, tj. kad bih dodao još i posebno poglavlje o tom romanu, morao bih ponoviti štošta od onoga što sam već ranije rekao. A to sam želio izbjeći.

Osim toga, ima i drugih razloga. Krležin sam razvoj pokušavao stalno povezivati s tokom umjetničkih i duhovnih zbivanja na širokom evropskom (ili svjetskom) planu. Takav široki kontekst dovoljno je razgovijetan sve do kraja tridesetih ili čak dalje, do kraja pedesetih godina. U pokušaju da se odrede glavni tokovi kasnijih književnih zbivanja (negdje tamo od 1960) nailazimo na brojne teškoće. Nije to samo moje osobno nesnalaženje, to je opće nesnalaženje kritike, znanosti o književnosti i književnosti same. U takvom je nesnalaženju i neko obilježje duhovne situacije u kojoj se zajedno s književnošću danas nalazimo. Radi se dakle o nuždi osmišljavanja današnjeg književnog trenutka. Za sada postoje tek preliminarni pokušaji. I ja sam, preliminarno, na jednom drugom mjestu, pokušao tražiti odgovor na pitanje koji je opći smisao književnih zbivanja današnjice, pa sam unutar zacrtanog konteksta nastojao odrediti mjesto *Zastava*. Za ovu svrhu taj je odgovor još suviše preliminaran.

Knjiga je nastala prije nekoliko godina i nikako nije moja posljednja riječ u dijalogu s Krležinim djelom. Pokušavao sam voditi taj razgovor i dalje, najsustavnije u studiji koju priključujem u *Dodatku*. Nastojao sam u njoj izvršiti svojevrsnu rekapitulaciju svoga shvaćanja Krležina idejnog i umjetničkog razvoja. Neke ideje te studije želio bih — jednom — temeljitije razraditi. Za sada to nije moguće. Nužno je vrijeme za sazrijevanje, nužno je distanciranje od onoga što sam napisao. Za sada još nisam na to spreman.

Varšava, siječanj 1979.

O JUNAKU OVE KNJIGE, ILI O NAČINU PISANJA MONOGRAFIJE O MIROSLAVU KRLEŽI

U srpnju 1978. g. Miroslav Krleža slavio je osamdeset i petu godišnjicu rođenja. Već nekoliko desetljeća on je vrlo aktivan sudionik hrvatskog i jugoslavenskog javnog života. Ovaj istaknuti pisac autor je brojnih knjiga proze, drama, pjesama, eseja. One su ne samo klasična ostvarenja hrvatske književnosti 20. stoljeća, nego zauzimaju i bitno mjesto u bilanci dostignuća evropskih književnosti. Poznat je kao temperamentan publicist, uređivao je mnoge časopise, više od pedeset godina u središtu je jugoslavenskog intelektualnog života. Pripada generaciji koja je u drugom i trećem desetljeću ovog stoljeća bila inicijator velikog umjetničkog preokreta u jugoslavenskim književnostima, što je konačno doprinijelo porastu značenja jugoslavenskih književnosti u općim mjerilima i prevladavanju kompleksa provincijalizma. Krleža je, pored Ive Andrića i Tina Ujevića, najistaknutiji predstavnik te generacije. Istovremeno, od samog početka, Krleža je angažiran na strani proleter-ske revolucije, prisan je prijatelj osnivača i vođa Komunističke partije Jugoslavije. U razdoblju između dva rata odigrao je značajnu ulogu u pridobivanju mlade generacije za marksizam i radnički pokret. Njegov golem umjetnički autoritet, autoritet intelektualca i idejnog odgajatelja još se više povećao u socijalističkoj Jugoslaviji, u čijem je javnom životu Krleža aktivni sudionik.

Krležina uloga u jugoslavenskoj kulturi mogla bi se najjednostavnije odrediti oznakom: pisac-institucija. Tokom

cijelog svog života on je bio utjelovljenje ideala pisca borca. U svojim djelima postavljao je pitanja od osnovnog značenja za egzistenciju svog naroda. Istovremeno je težio prevladavanju učmale atmosfere nacionalnog partikularizma i izvođenju hrvatske kulture na široke putove univerzalne kulture. Revidirao je nacionalnu tradiciju, određujući njezine nove vrijednosti. Bio je ogorčen polemičar i kritičar društva, istupao je kao ideolog i politički djelatnik, izricao je sudove o filozofskim, književnim, umjetničkim pitanjima. Stoga se Krležino značenje i njegova uloga ne mogu mjeriti samo na osnovi rezultata njegova književnog rada, njegovih umjetničkih dostignuća kao dramatičara, pjesnika i prozaika. Njegove umjetničke namjere uvijek su se povezivale s ideološkima. Krleža je bio i ostao pisac vjeran domeni najvećih književnih ambicija — području društvene mitologije. Krležina uloga u hrvatskoj kulturi 20. stoljeća može se usporediti s ulogom kakvu su u poljskoj kulturi odigrali Stefan Żeromski, Stanisław Brzozowski i Juliusz Kaden Bandrowski. To je, dakako, samo približna, daleka usporedba. Od Żeromskog i Brzozowskog dijeli ga, međutim, razdoblje čitave jedne generacije. On je, kao i Brzozowski, kritičar, i slično Żeromskome stvorac narodne mitologije, samo što pripada kasnijoj književnoj formaciji i kasnijoj svjetonazornoj formaciji (usprkos izrazito modernističkom porijeku njegova stvaralaštva). Kao i Kaden, Krleža je strastveni sudionik suvremenosti: on je politički pisac. Međutim, on se od Kadena razlikuje prije svega pripadnošću ljevici.

Već sama ova usporedba treba da vodi spoznaji da se Krležino stvaralaštvo ne može promatrati isključivo na književnom planu. Mnogo jače od drugih književnih stvaralaca on se poistovjetio s problemima suvremenosti i povijesti, s aktualnom politikom, s hrvatskim nacionalnim problemima, a istovremeno s univerzalnim pitanjima sudbine čovječanstva. Svojim stvaralaštvom nastoji riješiti pitanja koja su izvan domene književnosti. Polazeći od modernističkog i ekspresionističkog uvjerenja o specifičnoj misiji umjetnosti, on je usvojio socijalističke ideale društvenog oslobođenja, a svoje je stvaralaštvo u potpunosti podredio idejama. Pišući o raznim temama i oblikujući ih u najrazličitijim književnim vrstama, od čiste publicistike do poezije, Krleža uvijek ostaje borac za jedno: za oslobođenje čovjeka. To je os oko koje se koncentriraju sva njegova stvaralačka nastojanja. Temperamentnim polemikama

i pamfletima, pjesničkom doživljenošću, romaneskom fabularizacijom, filozofskom refleksijom, ogorčenošću i gorljivim iskazima vjere Krleža nastavlja svoju borbu za konačni cilj. Otuda i publicistički karakter njegova stvaralaštva. Njegovo pjesništvo, drame, novele i romane prožima retorički zanos ideologa i publicista. Granica između Krležinih »čisto« književnih, beletrističkih djela i ostalih proizvoda njegova pera ne može se sasvim jasno povući. Posljedica je to piščeva temperamenta, a istovremeno se podudara s tendencijama književnosti 20. stoljeća, u kojoj se narušavaju sve konvencije i odbacuju prijašnja pravila autonomije fiktivnog svijeta. Krležina beletristika vrlo često zakoračuje u publicistiku, iz ovog ili onog razloga. Autor se zanosi borbenošću, i tada njegov glas zaglušuje fikciju romana; ova se pak »zloupotreba« autorove vlasti može opravdati sklonošću dvadesetog stoljeća da ignorira sva pravila, sklonošću da se poigrava s beletrističkim konvencijama. Slično je bilo prije dvije stotine godina, u romanu i filozofskoj pripovijesti 18. stoljeća, a u svojem obračunu sa svijetom Krleža svjesno slijedi Voltaireov put.

Nije moguće izvesti apstraktnu podjelu: Krleža ideolog i Krleža beletrist. Nije moguće na jednu stranu staviti njegove stavove i publicističku djelatnost, a na drugu — umjetnička dostignuća. Odvojeno razmatranje Krleže kao mislioca, odnosno kao usko shvaćenog beletrista, znatno bi osiromašilo smisao njegova stvaralačkog iskaza. Krležina erudicija je veoma široka, ali nije teško naći pisce koji ga u tom pogledu nadmašuju. Kao mislilac on je vrlo rijetko potpuno originalan. Čisto književna problematika njegova stvaralaštva ima vrlo bitno značenje u povijesti hrvatske nacionalne književnosti, među Krležinim dostignućima postoji istaknuta djela u nadnacionalnom mjerilu, ali bi isključivo umjetnička bilanca njegova rada morala sadržavati i vrlo stroge ocjene. Krležin fenomen je interesantan, izuzetan i najneobičniji tada kada ga razmatramo kao cjelinu. Kao književni stvaralac, kao poslanik riječi, on je prije svega ideološki interpretator jezika, koji istražuje društveni i kulturnopovijesni smisao jezičnih manifestacija. Pišući o Krleži umjetniku, treba imati na umu da se u književnoj materiji njegovih djela, u njihovu stilističkom tkivu kriju ideološka značenja. Takva će tvrdnja biti točna u odnosu na svakog pisca, ali u Krležinu slučaju ona dobiva poseban smisao jer valjda najbolje određuje svjesno

odabran pravac njegova rada. To je — možda — najznačajnija smjernica za shvaćanje njegova stvaralaštva.

Polazište Krležina stvaralaštva sigurno je traženje općenitih rješenja na općeljudskoj razini. Upravo je s time povezano njegovo prilaženje komunističkom pokretu. Dan-danas Krleža zastupa isti stav. Međutim, najznačajniji se dio njegovih ideoloških traženja odnosi na hrvatsko nacionalno biće. Na sva pitanja čovječanstva Krleža gleda s onog mjesta na zemlji na kojem se nalazi sjevernohrvatski Zagreb.

U mladenačkim pišćevim danima bio je to glavni grad Hrvatske kao titularne kraljevine austrougarskog cara i kralja, centar pokreta za stvaranje Jugoslavije. Kasnije — grad u kojem je, doduše kratko vrijeme, vladao tek nastali komunistički pokret. Grad opozicije u Kraljevini Jugoslaviji i prijestolnica fašističke Nezavisne Države Hrvatske. Danas — glavni grad jedne od republika jugoslavenske federacije.

Svoj je životni put Krleža počeo kao austrougarski kadet, nesuđeni oficir profesionalac. Spadao je u entuzijaste jugoslavenske države prije 1914. godine i među prvima je kritizirao tu državu nakon njena stvaranja 1918. On je napravio najoštrij i u povijesti obračun s nacionalnom tradicijom i u dane oktobarske revolucije zauzimao je krajnje internacionalistički stav, gotovo potpuno spreman da odbaci nacionalno gledište. Istovremeno je, od razbijene u prah nacionalne mitologije, Krleža stvarao novi patriotski sustav. Njegovo je stvaralaštvo potpuno prožeto hrvatskim problemima, mitovima, kompleksima. U tom pogledu Krleža u velikoj mjeri podsjeća na sljedbenike romantizma. Zato ga uspoređujemo sa Žeromskim. Zato se ne može pisati o Krleži ne spominjući Hrvatsku. Jedino je u svjetlu hrvatskih tradicija moguće shvatiti sva značenja kojima su prožeta djela tog pisca. Na taj način ulazimo u krug problema koji se javljaju kada se pristupa pisanju o Krleži. Monografska obrada života i stvaralaštva tog pisca nije u sadašnjem trenutku jednostavna. Predmet takve monografije spada već u povijest, ali je istovremeno živa i prisutna aktualnost. Dugogodišnja Krležina književna i javna djelatnost nije završena nekim simboličnim »prijelazom u mirovinu«: pisac nije odabrao stav čovjeka koji ima iza sebe djela od povijesnog značenja, pun akademskog dostojanstva i distance. Njegovo stvaralaštvo nije zatvoreno, i to ne samo zbog toga što se stalno pojavljuju

novi Krležini tekstovi, koji zapanjuju čitaoce novim perspektivama. Otvoreni se karakter toga stvaralaštva sastoji prije svega u kontinuiranom pišćevu udjelu u oblikovanju književnopovijesne slike vlastitog puta stvaraoca i ideologa. Autor ne običava komentatorima pružiti sigurnost da se radi o djelima jednom zauvijek dovršenima. On često daje na znanje da njegov privatni arhiv može sadržavati drugačije redakcije davnih tekstova, svježom interpretacijom i autobiografskim komentarima obogaćuje smisao djela koja su ranije nastala, u novim izdanjima mijenja i nadopunjuje tekstove djela pisanih prije nekoliko desetaka godina.

Takva djelatnost, koja dezorijentira povjesničare književnosti, pravo je svakog pisca, ona je njegova obrana pred zatvaranjem vlastite žive ličnosti u okvire shematskih postupaka kojima će povijest književnosti uvijek težiti. Dakle, svi spomenuti Krležini zahvati mogli bi se uzeti takvi kakvi jesu i njegovo bi se stvaralaštvo moglo razmatrati iz dva odvojena aspekta. Prvi bi od njih jednostavno slijedio iz činjenice da, bez obzira na kasnija autorova nastojanja, njegova djela pripadaju povijesti u onom obliku u kakvom su bila prvi put objavljena. Njihovo bi značenje trebalo interpretirati prema mjestu u takvom povijesnom redoslijedu. Drugi redoslijed određuju kasniji, dodatni autorovi komentari, njegove nadopune, nove redakcije i autobiografski tekstovi. Povijesna perspektiva, kad bi je pisac i nastojao zadržati, u tom je redoslijedu poremećena. Radi se zapravo o kontinuiranom Krležinu »danas i sada«, o njegovoj aktualizaciji vlastita stvaralaštva. Drugim riječima, kronologija djela i njihov oblik određen prije nekoliko godina imaju samo relativno značenje. Vrijeme čitava Krležina stvaralaštva postaje sadašnje vrijeme.

Čitaoca, međutim, može zadovoljiti samo onaj prikaz Krležina lika i stvaralaštva u kojem bi bila uzeta u obzir oba, jednako važna, stajališta. Pogrešna bi pak bila tvrdnja da se autointerpretatorski postupci ne daju smjestiti u povijesni redoslijed. Oni jednostavno čine određenu etapu pišćeve djelatnosti. Autobiografska struja Krležina stvaralaštva, zajedno s brojnim interpretacijama vlastitih djela i stavova, ne da se promatrati odvojeno. Ona nikako nije sporedna strana pišćeva književnog rada, ili samo pomoćni izvor znanja o piscu. Ovdje se dodiruju sva najvažnija pitanja Krležina stvaralaštva. Autobiografski tekstovi hrvatskog pisca imaju vlastitu umjetničku vrijednost i čine jedan od najznačajnijih oblika njegova iskaza o svijetu.

Radi se, naime, o stvaraocu s izrazito egocentričnim sklonostima. Od početka svoje književne karijere on je pisao mnogo o sebi, neprekidno je interpretirao svoje postupke, umjetničke i izvanumjetničke, ponavljao vlastita mišljenja radi naglašavanja dosljednosti, ili suprotno — obrazlagao njihovu izmjenu. Krležino stvaralaštvo i književna publicistika stalno su se kretali oko piščeva »ja«. To »ja« u njegovim je tekstovima dobilo karakter jako naglašene retoričke konstrukcije i ujedno je postalo središtem književnih traganja za istinom o čovjeku i društvu. Mikrokozam Krležine književne ličnosti — s toliko snage nametnut čitaocima — uvijek je bio odraz makrokozma povijesnih mijena i idejnih pokreta u 20. stoljeću. Objavljeno je nekoliko tisuća stranica Krležinih dnevnika — kronika intelektualnih doživljaja i umjetničkih zamisli. Ali na naglašenu prisutnost autorove ličnosti nailazimo ne samo u tim dnevnicima. Gotovo svugdje, osobito u publicistici i esejima, a i posredno — u krugu književne fikcije — susrećemo osobni ton i snažno naglašenu autorovu perspektivu.

Osobni karakter svih Krležinih književnih iskaza i uloga kakvu taj pisac ima u jugoslavenskoj kulturi našega doba diktiraju autoru ove monografije gledište koje bi se moglo nazvati personalističkim. U središtu knjige o Krleži imala bi se naći piščeva ličnost, njegova biografija i njegovi idejni, umjetnički i intelektualni horizonti. Ali upravo takvo personalističko, biografsko prikazivanje Miroslava Krleže nailazi na najveće poteškoće.

Naime, ovdje se radi o paradoksalnoj situaciji. Unatoč tome što je Krleža već više od pola stoljeća poznata ličnost jugoslavenskog javnog života, usprkos brojnim stranicama njegovih dnevnika, piščeva je biografija puna praznih mjesta i nepotpuno objašnjenih momenata. Pritom, uopće se ne radi o nekakvim intimnim stranama njegova života. U pojedinim razdobljima Krležine djelatnosti prikaz običnog toka događaja nije moguć, nemoguće je sastaviti potpun kalendar koji bi registrirao pojedine datume i činjenice.

Takve bi nedoumice mogao rastjerati najkompetentniji informator, sam Miroslav Krleža. Međutim, treba imati na umu da on sam u znatnoj mjeri određuje opisano stanje znanja o svojoj biografiji. Upravo sam pisac, ne bez razloga, skreće pažnju sa svojih osobnih životnih peripetija, usmjeravajući je prema djelima i u njima sadržanim mislima i slikama. U Krležinu stavu krije se otpor onim su-

više revnim njuškalima koja traže senzacije u biografijama stvaralaca. Krije se tu i odbojnost prema pravljenju javnog spektakla od vlastitog života (što su osobito voljeli činiti Krležini prethodnici i suvremenici iz kruga modernističke boeme). Mora se uzeti u obzir i to da je Krleža vezan za najnoviju povijest i da sve pojave te povijesti još nisu izišle na vidjelo.

Dakle, ostaje nam na raspolaganju relativno malen opseg činjenica iz Krležine »javne« biografije i prije svega njegovi vlastiti tekstovi, skupa s autobiografskima. Takvo stanje izvora zapravo određuje način pisanja monografije o Krleži. Ne može to biti tradicionalna monografija u kojoj bi pisac bio prikazan kao objekt književnopovijesnih postupaka čija je glavna svrha da odrede detaljnu biografiju, točnu kronologiju djela, njihov prvobitni i konačni tekstualni oblik, opseg piščeve lektire i njezinu kronologiju. Razmatranje tih pitanja (i čitavog niza drugih, sličnih problema) zadatak je jugoslavenskih povjesničara književnosti, komentatora i Krležinih izdavača. U mnogim slučajevima najkompetentnija objašnjenja još može dati i sam autor. Knjiga čiji je glavni cilj da čitaocu prikaže lik hrvatskog stvaraoca rješava probleme toga tipa samo razmjerno potrebama i mogućnostima. Pravi njezin predmet jest kulturna pojava čije ime glasi Miroslav Krleža, i to u takvom obliku u kakvom nam je ona predočena u njegovu stvaralaštvu i u njemu sadržanoj piščevoj autobiografskoj kreaciji. Namjeravam dakle da se na neki način podvrgnem Krležinim sugestijama, prikazujući ga takvim kakvim bi on sam želio sebe vidjeti. Zauzimajući takvo stajalište, nimalo ne odustajem od kritičnosti i samostalnosti interpretatora. Međutim, odustajem od razmatranja pitanja: »kakav je zapravo Krleža bio?«, izbjegavam verifikaciju svega što je pisac sam o sebi rekao. Takva pitanja danas nismo kadri razriješiti. Osim toga, rješenja te vrste danas se ne nalaze u središtu pažnje književnih istraživanja. Krleža kakvim se sam predstavlja dovoljno je interesantna pojava. Ako i prihvatimo takvu sliku piščeve ličnosti koja je njegova vlastita tvorevina i pozovemo se na njegove interpretacije vlastitih djela i stavova, ipak moramo biti svjesni da je ta autokreacija i autointerpretacija bila vršena *ex post*, vrlo često nakon nekoliko godina, da Krleža još uvijek stvara sliku sebe samog. Kao primjer će poslužiti najopširniji od njegovih autobiografskih tekstova, knjiga bilježaka iz vremena prvog svjetskog rata (*Davni dani*). Te



su bilješke objavljene 1956. godine i bile su, prije toga, bez sumnje, podvrgnute redakciji. Pored izvoda iz piščevih dnevnika iz 1914—1921. godine u knjizi su se našle uspome i refleksije napisane trideset godina kasnije.

Davne dane je teško prihvatiti kao dokument, ali ih se ne smije zaobići. Ne može se s potpunom sigurnošću reći da li je u *Davnim danima* progovorio autor bilježaka — Krleža dvadesetogodišnjak, ili redaktor tih bilježaka, izdavač i komentator — već šezdesetogodišnji pisac. Ostaje jedino da se sa zahvalnošću prihvati slika mladoga Krleže kakva nam je pružena u knjizi. Možemo li, međutim, na toj osnovi izvoditi zaključke o tadašnjoj situaciji, stavu i autorovim vidicima? U znatnoj mjeri — da, jer zapisi iz *Davnih dana* nalaze potvrdu u Krležinim djelima i iskazima objavljenima u ono vrijeme. Pa ipak ostaje još neki okus nepovjerenja. Historijski kriticizam (ili jednostavnije rečeno: sumnjičavost) ne dopušta da *Davne dane* tretiramo kao potpuno autentičan dnevnik.

Primjer *Davnih dana* pomaže da se potpunije shvati koliko, nakon mnogih godina, pisac još uvijek sudjeluje u stvaranju vlastite biografije. Ako pak ne možemo i ne želimo verificirati sve što je Krleža rekao o sebi, potrebno je učiniti idući korak. Potrebno je, donekle, odustati od historijskog, dijakronijskog prikazivanja piščeve književne ličnosti. Valja se pomiriti s činjenicom da ćemo vrlo često morati tretirati na istoj razini Krležu dvadesetogodišnjaka i Krležu šezdesetogodišnjaka, kao da između njih nema bitne razlike, kao da su svi njegovi tekstovi nastali istovremeno, u jednom trenutku, kao da se uopće ne postavlja pitanje piščeva razvoja. To je, dakako, veliko pojednostavljanje. Uostalom, imamo dosta provjerljivih činjenica iz Krležina života i stvaralaštva da bismo mogli prikazati njegov razvoj od književnih prvenaca do naših dana. Stoga će u ovoj knjizi biti govora o raznim fazama stvaralaštva, o evoluciji stavova, o konkretnoj povijesnoj uvjetovanosti tih promjena. Međutim, termin »razvoj« želio bih ponekad upotrijebiti — djelomično — uvjetno. Pritom sam svjestan da se radi o piscu čija se »mladost«, »zrelo doba« i »starost« isprepleću i vežu u čvor koji se ne može baš lako razmrsiti. Takav metodologijski stav nalazi opravdanje u samom predmetu studije — u Krležinu stvaralaštvu. Prolazilo je ono kroz niz različitih, većinom već povijesnih etapa. Istovremeno, nakon bližeg upoznavanja, nije teško konstatirati da princip Krležina stvaralaštva čini cikličnost,

stalno vraćanje i ponovno prihvaćanje određenih idejnih i tematskih motiva.

Postoje problemi i teme koje čine središte oko kojega Krleža od rane mladosti do danas neprestano kruži. Sa stanovitim pretjerivanjem moglo bi se reći da on piše stalno o istome, da se bitna idejna jezgra njegova stvaralaštva nije izmijenila od njegovih prvih književnih nastupa, da se ona može prikazati kao određeni sustav uvjerenja i predodžbi. Predočavanje tog sustava glavna je svrha ove knjige.

Tako smo formulirali glavne pretpostavke monografske studije o stvaralaštvu Miroslava Krleže. Svrha je ove studije da poljskom čitaocu prikaže lik toga pisca. Neka se čitalac ne ljuti ako u knjizi ne nađe analizu svih Krležinih djela, ako ne bude uvijek ocijenjena njihova umjetnička vrijednost, predočena njihova geneza i druge književno-povijesne determinate. Sva Krležina djela neće biti jednako svestrano razmotrena. Prikazujući sustav uvjerenja i predodžbi kakav nalazimo u stvaralaštvu hrvatskog pisca, u većoj ću se mjeri služiti onim tekstovima koji su, po mom mišljenju, bogatiji značenjima. Moj izbor neće uvijek biti u skladu s hijerarhijom Krležinih djela kakvu je prihvatila književna kritika. Predlažući određenu interpretaciju njegovih djela, sugerirat ću i neke izmjene u toj hijerarhiji. Naime, Krležino stvaralaštvo želim prikazati čitaocima kao jednu značenjsku cjelinu, kao cjelovit sustav mišljenja umjetnika i ideologa, bez ulaženja u pojedinosti koje su iz udaljenije perspektive manje bitne. Pokušavajući prikazati unutarnju dijalektiku tog stvaralaštva, nastojeći objasniti Krležin odnos prema hrvatskoj tradiciji, želio bih čitaocu dati ključ za interpretaciju i pomoći shvatiti specifičnost pojave koju čini lik tog hrvatskog pisca.

Na početku sam, međutim, dužan dati čitaocu osnovnu informaciju o Krležinu književnom putu i njegovim djelima. Tome su posvećena iduća dva poglavlja ove knjige. Zatim pristupam određivanju »unutarnjeg« portreta pisca pomoću odrednica idejnog sustava njegovih djela, njegove osebuje dijalektike i s njom tijesno povezanih umjetničkih traženja.

I. KRLEŽIN KNJIŽEVNI PUT

Miroslav Krleža rođen je u Zagrebu 7. srpnja 1893. godine u malograđanskoj obitelji koja je još uvijek nosila pečat pučkog porijekla. Krležin je otac bio činovnik zagrebačke gradske uprave, jedan je od djedova zarađivao kao učitelj i svirač na orguljama, drugi je pak bio — zidarski majstor.¹ U Zagrebu, na Kaptolu, Krleža je pohađao pučku školu. Taj je dio grada najbliži okoliš zagrebačke katedrale i bio je glavno sjedište biskupa i svećenstva. U Zagrebu je budući pisac završio i nižu gimnaziju. U to vrijeme on se počeo živo zanimati za kazalište. Kao jedanaestogodišnji dječak napisao je svoje prve, dječje drame.²

1908. godine Krležu šalju u kadetsku školu u Pečuh. Kao odličan đak te škole u svojoj osamnaestoj godini dospio je u austrougarsku vojnu akademiju Ludoviceum u Budimpešti. O izboru oficirske karijere u austrougarskoj vojsci očito je odlučio piščev otac.³

¹ Ova je informacija uzeta iz piščevih uspomena, *Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi, Sabrana djela*, sv. 27, Zagreb 1972, str. 73. i 94.

² Te je drame jedanaestogodišnji Krleža, uz pomoć svog vršnjaka, budućeg glumca i dramskog pisca Tita Strozija, prikazivao u salonu njegove majke, istaknute glumice Marije Ružičke-Strozzi; usp. *Djetinjstvo 1902-03*, op. cit., str. 52.

³ Takvo je barem objašnjenje dao Krležin prijatelj Julije Benešić u članku objavljenom u Poljskoj pod naslovom *Miroslav Krleža*, »Pion«, 1933, br. 8.

Samog pak Miroslava u to vrijeme zanima, prije svega, književnost. Čita vrlo mnogo, piše pjesme i prevodi Petöfijeva *Apostola* i Ibsenovu *Gospođu s mora*.⁴

Kao hrvatskog rodoljuba privlače ga ideali pokreta za stvaranje Jugoslavije. Taj pokret jača osobito za vrijeme balkanskih ratova. Mladi hrvatski, srpski i slovenski patrioti s austrougarskog područja gaje posebne nade u vezi s nezavisnom srpskom državom, u njoj vide »Pijemont« buduće Jugoslavije. Dvadesetogodišnji Krleža odlučuje da svoje vojno obrazovanje primijeni kao oficir u službi srpske vojske. Dvapat, u svibnju 1912. godine i u proljeće 1913. godine, dolazi u Srbiju i nastoji da bude primljen u vojnu službu.

Srpske vlasti nerado i s nepovjerenjem razmatraju molbu apsolutista Ludoviceuma. 1913. godine, ne dočekavši odgovor, Krleža ostavlja sve dokumente u Beogradu i odlazi u Skoplje, izravno na teritorij vojnih operacija drugog balkanskog rata. Osumnjičen za špijunažu, uhapšen je i treba da mu sudi vojni sud. Spašava ga jedan od oficira komande u Skoplju i šalje ga natrag u Beograd. Odatle, ne čekajući dalji tok događaja, Krleža se vraća na teritorij Austro-Ugarske, gdje na temelju potjernice komande Ludoviceuma biva uhapšen pod optužbom dezerterstva. Nakon istrage u Budimpešti i Zagrebu otpušten je iz službe u austrougarskoj vojsci.⁵ Po povratku u Zagreb Krleža se odlučuje na zaradu perom. 1914. godine na stranicama časopisa pojavljuju se prva njegova djela. To su drame *Legenda* i *Maskerata*, autobiografski zapis *Fragmenti* i poema u prozi *Zaratustra i mladić*. Istovremeno pokušava prodrijeti sa svojim djelima na scenu zagrebačkog kazališta. U ruke dramaturga kazališta Josipa Bacha, za nešto više od godinu dana, predaje pet netom napisanih drama. Sve bivaju odbačene.⁶

⁴ O tome piše Krleža u knjizi *Moj obračun s njima*, Zagreb 1932, str. 146—150; usp. i Predrag Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Zagreb 1969, str. 118—119.

⁵ Opis tih događaja nalazimo u knjizi *Moj obračun s njima*, op. cit., str. 150—151. i u putopisu iz knjige *Izlet u Mađarsku 1947*, »Republika«, 1953, br. 12, str. 991—995.

⁶ Dramatičnu priču o svom jurišu na zagrebačko kazalište Krleža je prikazao u polemici s Bachom: *Gospodin Bach (dokumenat za historiju jugoslavenske drame)*, »Plamen«, 1919, br. 8, str. 68—73, i *Jedan od hrvatskih Govekarjov*, »Plamen«, br. 10, str. 151—158.

U prosincu 1915. godine Krleža se ponovo našao u austrougarskoj vojsci. Vojnu karijeru mora početi ispočetka. Usavršava se u školi rezervnih oficira, kao kadet aspirant izvodi vježbe sa seljačkim domobranima, neko vrijeme provodi u bolnici zbog sumnje na tuberkulozu, zatim se nalazi na fronti u Galiciji, kasnije opet boravi u pozadini. Potkraj rata radi u odboru za pomoć ratnoj siročadi, surađuje u zagrebačkom tisku. Na njegovim stranicama objavljuje ciklus članaka u kojima analizira vojnu situaciju na raznim frontama.

1917. godine izdaje svoju prvu knjigu — poemu *Pan*. Poema je objavljena u autorovoj nakladi (zahvaljujući pomoći njegova prijatelja Ljube Babića). Nešto ranije Krleža se upoznao s tajnikom Društva hrvatskih književnika Julijem Benešićem (inače poznatim polonofilom i prevodiocem poljske književnosti). Upravo se Benešiću može zahvaliti otkriće Krležina talenta. Na stranicama časopisa »Savremenik« pojavljuju se poeme mladog pisca, a 1917. godine u izdanju Društva izlazi zbirka tih poema *Tri simfonije*. Knjigu kritika oduševljeno dočekuje. Sam Benešić u eseju *O hrvatskom ritmu* veliča Krležu kao otkrivača nepoznatih mogućnosti hrvatskog jezika.⁷ Pojavu Krleže kao priznate veličine mlade Hrvatske književnosti potvrđuje objavljivanje drame *Hrvatska rapsodija* (1917).⁸ Međutim, i dalje traju nesporazumi s kazališnim dramaturgom Bachom. Bach obasipa Krležu komplimentima, naziva ga »hrvatskim Wyspiańskim«, ali njegove nove drame — *Cristoval Colon* (1918, kasniji naslov *Kristofor Kolumbo*) i *Michelangelo Buonarroti* (1919) i dalje smatra neizvedivima.⁹

U ratnim godinama dolazi do Krležina približavanja socijalističkom pokretu. On se kreće u krugu zagrebačke

⁷ »Savremenik«, 1917, br. 1, str. 35—39; među drugim, veoma pohvalnim iskazima o Krležinoj poeziji ističe se članak Milana Ogrizovića *Krležina lirika*, »Savremenik«, 1918, br. 5, str. 276—288. i esej Iljka Gorenčevića (Lava Grüna), objavljen na njemačkom, *Miroslav Krleža, Vom Wesen der modernsten Dichtkunst*, »Die Drau«, 1917, br. 204, str. 2—3.

⁸ *Hrvatska rapsodija* kasnije je uključena u novelistički ciklus *Hrvatski bog Mars*. Međutim, prema prvotnoj autorovoj zamisli to je djelo bilo namijenjeno prikazivanju na sceni.

⁹ O tome je Krleža pisao u citiranim polemičkim člancima u »Plamenu« (vidi bilj. 6).

socijaldemokracije, piše članke u socijaldemokratskim časopisima. Živo reagira na bijedu narodnih masa. U jesen 1917. godine objavljuje reportažu o zagrebačkim sirotinjskim četvrtima,¹⁰ njegov poziv za pomoć gladnima plijeni cenzura.¹¹ U ratnim se godinama Krleža druži s grupom vršnjaka koji su kao mladići sudjelovali u pripremama atentata na vladina komesara Cuvaja (1912) i imali za sobom nekoliko godina zatvora. To su Đuro Cvijić, Kamilo Horvatin i August Cesarec, koji tada povremeno boravi u Zagrebu. Svi su oni budući osnivači i vođe komunističke partije. Čitava grupa doživljava značajnu idejnu promjenu, od anarhističko-terorističkog stava i angažiranosti oko stvaranja Jugoslavije, preko približavanja socijaldemokraciji i marksizmu, do revolucionarne akcije usmjerene preoblikovanju novostvorene jugoslavenske države. Odlučujući utjecaj na njihov idejni razvoj ima oktobarska revolucija, proleterska revolucija u Mađarskoj, revolucionarne borbe u Njemačkoj i antiratno gibanje masa u Hrvatskoj. Taj pokret, čije su glavne manifestacije bile masovno dezertstvo iz austrougarske vojske i nastajanje oružanih grupa seljaka dezertera koji su se okupljali u šumama, popularno zvanih »zeleni kadar«, nije ugušen ni nakon stvaranja Jugoslavije i razvijao se u pokret otpora prema svakom državnom nasilju. To društveno vrenje, prema uvjerenju Krleže i njegovih prijatelja, izraz je revolucionarne situacije. Tada dolazi do prekida sa zagrebačkom socijaldemokracijom i državotvornom ideologijom koju lansiraju njezini vođe. Zauzimajući izrazito opozicijski stav prema monarhističkoj Jugoslaviji, Krleža s prijateljima sudjeluje u pripremama za stvaranje komunističke partije. To je razdoblje naglog jačanja lijevih revolucionarnih snaga. Godine 1919. lijevica pobjeđuje između ostaloga i na gradskim izborima u Zagrebu.

Upravo u to vrijeme, početkom godine 1919, Krleža i Cesarec počinju izdavati dvotjednik »Plamen«. U njegovu časopisu u punoj se mjeri odražava revolucionarno vrenje tog razdoblja. Novostvorena Jugoslavija nije ispunila nade onih koji su se za nju borili, jer — kao što piše Cesarec: »Šta to znači spoljašnje političko oslobođenje iz austrij

¹⁰ *Kako stanuje sirotinja u Zagrebu*, »Narodna zaštita«, 1917, br. 19, str. 1—2.

¹¹ Apel se imao pojaviti u »Hrvatskoj njivi«, a njegov je sadržaj Krleža objavio u knjizi *Moj obračun s njima*, op. cit., str. 153—154.

ske tamnice, ako socijalno životarenje još uvek onemoćava unutarnje duševno oslobođenje, unutarnji veliki preporod narodne duše«, a izbijanje pučke pobune gušeno je starim brutalnim metodama vladajućih klasa. Za Cesarca je »uspeh ruske oktobarske revolucije važniji od same Jugoslavije, a danas je uspeh svetske revolucije važniji od entente i Wilsona«. ¹² Krleža poziva na slušanje kremaljskih zvona koja pozdravljaju Internacionalu.¹³ U eseju *Eppur si muove* Krleža daje pregled povijesti Evrope od velike francuske revolucije do godine 1917. — povijesti slobodarskih težnji »u moru gluposti, kompromisa, gnoja i laži«. ¹⁴ Na toj podlozi Krleža daje kratku metaforičku skicu povijesti ruskog revolucionarnog pokreta, koji ne zna za kompromis. Iz njega izranja Lenjinov lik i veliki prijelom u povijesti čovječanstva — Oktobar. Esej otvara i zatvara za revolucionarni patos Krležina i Cesarčeva časopisa toliko karakteristična slika zemaljske kugle koja se okreće:

(...) Kugla se giba, polagano, ali se ipak giba. A mi, koji osećamo to gibanje i koji mirno i iskusno gledamo tužnu retrospektivu, mi verujemo, da ćemo prebaciti krvave mete i poletiti u svetle i tihe i modre sfere duše. (...) *Credimus ergo sumus!*¹⁵

Revolucionarni patos, izražen jezikom utopijske, pjesničke vjere, u Krležinoj i Cesarčevoj publicistici vezuje se za obračun sa suvremenom stvarnošću države Srba, Hrvata i Slovenaca, s njezinom buržoazijskom i monarhističkom strukturom, s ideologijom vladajućih klasa i njezinim historijskim pretpostavkama. Glavni je »Plamenov« napad usmjeren na državotvorne nacionalističke tendencije, na pokušaj stvaranja nacionalne jugoslavenske mitologije.

U prvom broju »Plamena« izlazi Krležin esej-pamflet *Hrvatska književna laž* (1919), u kojem pisac bezobzirno obračunava s hrvatskom devetnaestostoljetnom i modernističkom književnom tradicijom kao oblikom nacionalne

¹² August Cesarec, *Dve orijentacije*, »Plamen«, 1919, br. 2, str. 73. 79.

¹³ *Hrvatska književna laž*, »Plamen«, 1919, br. 1, str. 38.

¹⁴ *Eppur si muove*, »Plamen«, 1919, br. 15, str. 95.

¹⁵ Ibidem, str. 101.

ideologije. Krleža nastupa gotovo kao nihilistički likvidator tradicije, objavljujući da je samo postojanje hrvatske književnosti velika laž. Ta književnost nije bila izraz autentičnih težnji naroda, i s njom treba odlučno prekinuti da bi došla do izražaja istina o tome što znači biti Hrvat.¹⁶ Cesarec kritizira panjugoslavensku mistiku kakvu lansiraju književni pristaše monarhije Srba, Hrvata i Slovenaca.¹⁷

Krležine i Cesarčeve nastupe karakterizirao je revolucionarni patos i anarhistička sklonost kidanju veza sa svim dotadašnjim oblicima društvenog života, kulture i književnosti. Premda gorljivi Lenjinovi pobornici, oni su istodobno još uvijek bili pod utjecajem Friedricha Nietzschea. U internacionalističkom zanosu bili su gotovo spremni da odustanu od nacionalne posebnosti. Kao nekadašnji borci za Jugoslaviju, oni su kao očitu činjenicu prihvaćali zajednicu Srba, Hrvata i Slovenaca, ali su je prestali shvaćati kao konačni cilj borbe.

»Plamen« je izlazio pola godine, i čitavo to vrijeme borio se s cenzurom, često objavljujući bijele mrlje na mjestu zabranjenih članaka. Pored publicističkih tekstova Krleža i Cesarec objavljuju u »Plamenu« i niz književnih djela.

Val progona komunista donio je zabranu daljeg izlaženja »Plamena«. Neki od komunističkih aktivista (Cesarec, Cvijić) prebacuju se u inozemstvo. Krleža ostaje u zemlji, ali je neko vrijeme spriječen u javnim nastupima. I pored toga ne odustaje od revolucionarne djelatnosti. U travnju 1920. godine drži govor na radničkom mitingu u kraljevičkom brodogradilištu. Dobar dio godine 1920. i 1921. provodi u zabitnom selu kraj Varaždina.¹⁸

¹⁶ *Hrvatska književna laž*, op. cit., passim.

¹⁷ Cesarec, *Mistifikacija jedne etike*, »Plamen«, 1919, br. 1, str. 24—32. i citirani članak *Dve orijentacije*; Cesarčevi (i djelomično Krležini) iskazi usmjereni su protiv pokušaja stvaranja »jugoslavenske nacionalne etike« koja bi se oslanjala na kosovski mit i na narodnu pjesmu. Ti su se pokušaji poduzimali već prije prvog svjetskog rata i došli su između ostalog do izražaja u Meštrovićevu kiparstvu, a vezivali su se uz pokret za stvaranje Jugoslavije. Pošto je ona stvorena, ta je ideologija poprimala osobine službene ideologije monarhističke države.

¹⁸ Ovo razdoblje Krležina života relativno je malo poznato. Autobiografski zapisi ne pružaju preglednu sliku tih godina.

Nakon višegodišnjih nastojanja da mu se drame postave na scenu, 30. prosinca 1920. Krleža očekuje svoju prvu premijeru. Za taj je dan zagrebačko Narodno kazalište najavilo predstavu njegove nove drame *Galicija*. Pola sata prije početka predstave izvedba je zabranjena. To je bio dan kada se pojavila tzv. Obznana, kraljevski dekret usmjeren protiv komunističkog pokreta. Zagrebački je tisak povodom te nesuđene premijere pisao kako je Krleža namjeravao izvršiti puč u kazalištu. U beogradskom je tisku objavljeno da je predstava održana, ali da publika nije prihvatila komad komunističkog pisca.¹⁹

Razdoblje 1918—1923. vrijeme je Krležina intenzivnog stvaralačkog rada. U obliku knjiga pojavljuju se tada četiri zbirke njegovih pjesama: *Pjesme I* (1918), *Pjesme II* (1918), *Pjesme III* (1919), *Lirika* (1919), drama *Hrvatska rapsodija* (1918. zajedno s dramama *Kraljevo* i *Cristoval Colon*, te ponovo 1921. uz novele *Smrt Franje Kadavera* i *Veliki meštar sviju hulja*). Kao knjiga izlazi također prva Krležina novela iz ciklusa *Hrvatski bog Mars*. To je novela *Magyar Királyi honvéd novela* (1921). Prvo, još nepotpuno izdanje tog ciklusa javlja se godine 1922. Iste godine (ali s datacijom 1920) Krleža objavljuje roman *Tri kavalira gospođice Melanije*, a 1923. prvo, kasnije prošireno izdanje novog novelističkog ciklusa (*Novele*). Istovremeno nastaju nove drame, objavljujane na stranicama časopisa: spomenuta *Galicija* (objavljena 1922), *Golgota* (1922), *Vučjak* (1923; u knjizi 1934), *Adam i Eva* (1922), i naredne novele iz oba ciklusa.

To plodno ali teško razdoblje u Krležinu životu zatvara se 1923. godine. Pisac uspijeva naći izdavača novog časopisa. To je provincijski knjižar iz Koprivnice Vošicki. U prosincu godine 1923. izlazi prvi broj mjesečnika »Književna republika«. Uređuje ga sam Krleža. Drugi urednik »Plamena«, Cesarec, pored Krleže glavni je autor u časopisu. »Književna republika« izlazila je četiri godine, do srpnja 1927, kada je zabrana ponovo oduzela piscu njegovu tribinu.

Krležin govor 1920. bio je objavljen u komunističkim listovima »Nova istina« i »Novi svijet«. Govor na mitingu radnika brodogradilišta autor spominje u knjizi *Davni dani, Sabrana djela*, sv. 11—12, Zagreb 1956, str. 537—544.

¹⁹ O neuspjeloj premijeri komada *Galicija* Krleža je pisao u više navrata, između ostalog u *Napomeni* (u: *Tri drame, Sabrana djela*, sv. 7, Zagreb 1955, str. 489—490.

Kao poznati pisac Krleža više nije imao poteškoća s objavljivanjem svojih djela na stranicama tadašnjeg građanskog tiska. Međutim, njemu je bilo važnije nešto drugo: mogućnost nesmetanog izricanja stavova. Kao čovjek borbenog temperamenta, on i na stranicama »Književne republike« započinje borbu. U svakom broju list donosi po nekoliko Krležinih i Cesarčevih eseja, polemičkih bilješki i pamfleta. Napadajući malograđansku politiku i kulturu, publicistika »Književne republike« nastavlja borbenu liniju »Plamena«. Međutim, u *Napomeni uredništva* u prvom broju mjesečnika urednik ističe bitnu značajku po kojoj se njegovo tadašnje stajalište razlikuje od prijašnjeg. Ono je prijašnje bilo izraz stihijske, antiratne pobune masa bez usmjerenosti i vodstva.

Taj naš historijski materijalizam, bio je dakle u vreme »Plamena« više osećajne, romantične i šturne i drengerske naravi; osećajući jasno nerazmer ekonomskih odnosa, i svu anarhiju i strahotu katastrofa i nesreća, koje taj nerazmer prouzrokuje, reagirajući na te činjenice sentimentalno i temperamentno, naš se marksizam gubio u provincijalno-malograđanskoj sredini više kao protestni otpor i negacija, nego kao neka sistematizovana delatnost.²⁰

Nakon patetično-emocionalne, anarhističke i ničeovske faze »Plamena« slijedi analitička faza, tj. faza sistematičnijega usvajanja marksizma. Na stranicama »Književne republike« Krleža objavljuje niz tekstova teoretičara komunističkog pokreta, prije svega Lenjina. Osim toga Lenjinu posvećuje poseban broj. Godine 1925. Krleža putuje u Sovjetski Savez. Rezultat je tog putovanja ciklus putopisa objavljenih u »Književnoj republici«, a kasnije zasebno kao knjiga *Izlet u Rusiju* (1926). Cesarec i Krleža pažljivo prate razvoj prve socijalističke države. To se očituje u nizu članaka.

Glavni je, ipak, predmet zanimanja obaju pisaca bila društvena i politička stvarnost Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. U njihovim publikacijama vidljiva je težnja da se marksistički interpretiraju političke i ideološke struje u Jugoslaviji. Krležu i Cesarca osobito zanima

²⁰ *Napomena uredništva*, »Književna republika«, 1923, br. 1, str. 38.

opozicijski seljački pokret i aktivnost Hrvatske seljačke republikanske stranke Stjepana Radića. Naime, ona je naslijedila duh pučkog buntovništva, koji je u godinama 1917—1919. stvarao osnovu za revolucionarnu situaciju.

U »Književnoj republici« Krleža objavljuje eseje o građanskoj ideologiji: *Deset krvavih godina 1914—1924*,²¹ *Nekoliko riječi o malograđanskom historizmu* (1926), *O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva* (1926), *O našoj inteligenciji* (1927). U analizama malograđanske ideologije Krleža slijedi put svoga pamfleta *Hrvatska književna laž*, njegov je sud o tekovinama nacionalne kulture i dalje negativan. Nihilistička gesta likvidatora čitavog balasta prošlosti ipak ustupa mjesto široko zacrtanoj kulturnopovijesnoj, sociološkoj i ideološkoj sintezi. Začeci takve sinteze bili su očiti već u *Hrvatskoj književnoj laži*. Sada pisac nastoji još cjelovitije razviti i korigirati stavove sadržane u tom eseju. Pamflet i dalje ostaje njegovo glavno oružje. Krležini napadi na književne veličine prethodnih generacija (Đalski, Vojnović, Šantić) po svojoj smjelosti i zajedljivosti nisu ništa manje oštri od onih u *Hrvatskoj književnoj laži*. »Književna republika« u velikoj je mjeri ispunjena polemičkim bilješkama i člancima urednika časopisa. Povodeći se za jednim od svojih glavnih učitelja, za Karlom Krausom, Krleža uporno traži za pojavama apsurdna u svijetu koji ga okružuje.

Ako izuzmemo publicističke tekstove, Krleža u to vrijeme relativno malo piše. Čitava se piščeva energija usredotočuje oko njegova glavnog djela, a to je upravo časopis. Na stranicama »Književne republike« objavljena je samo posljednja novela ciklusa *Hrvatski bog Mars*, nekoliko drugih novela i nekoliko novih pjesama. U obliku knjige, ne računajući obnovljena izdanja i knjigu *Izlet u Rusiju*, Krleža je u to vrijeme izdao samo jednu pripovijest *Vražji otok* (1924).

Pored »Književne republike« glavni je događaj Krležine književne biografije toga vremena pojava njegovih drama na kazališnim daskama. Godine 1921. intendant zagrebačkog Narodnog kazališta postaje Julije Benešić. Benešićev širok književni vidokrug, njegova inventivnost u pogledu oblikovanja repertoara i razvijanja

²¹ Taj je esej dao naslov knjizi objavljenoj 1937, u kojoj se našla većina političkih eseja iz »Književne republike«. Knjigu su zaplijenile sudske vlasti predratne Jugoslavije.

međunarodne suradnje, a prije svega spremnost za prihvaćanje novih umjetničkih pokušaja, učinili su da su godine njegove uprave postale jedno od najsjajnijih razdoblja u povijesti zagrebačkog kazališta.²²

Kao najveća zasluga Benešiću se sa sigurnošću može pripisati dovođenje novih ljudi, koji su postali glavni sudionici toga uspjeha. Prije svega to su bili Branko Gavella kao režiser i Miroslav Krleža kao autor, a pored njih istaknuti slikar Ljubo Babić, scenograf Krležinih drama. Premijere Krležinih drama u režiji najistaknutijeg jugoslavenskog kazališnog stvaraoca 20. stoljeća, kakav je bio Gavella, bile su najveći kazališni događaji dvadesetih godina. 1922. na scenu je postavljena *Golgota*, 1923. *Vučjak*, a 1925. *Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva*. Krležine drame redom dobivaju godišnje Demetrove nagrade.

I tako nakon višegodišnjih bezuspješnih pokušaja da se probije na kazališne daske i pošto je napisao niz drama, Krleža je dočekao sjajne premijere i opće priznanje. Za pisca koji je iznad svega imao kazališne ambicije to je bio neizmjerljivo značajan uspjeh. Krleža je, međutim, drugačije ocijenio rezultate konfrontacije svojih autorskih namjera i kazališne scene. Krajem dvadesetih godina on je izvršio bitnu reviziju svojih dramaturških koncepcija. Kao rezultat tih razmišljanja nastao je dramski ciklus o Glembajevima.

Nova etapa Krležina stvaralaštva pada u godine kada je došlo do značajne promjene političke situacije u Jugoslaviji, a isto tako i do promjene u osobnom piščevu životu. 20. lipnja 1928. metak iz pištolja monarhističkog atentatora smrtno je ranio vođu hrvatske seljačke opozicije Stjepana Radića. Radićeva smrt izaziva širok val nezadovoljstva, osobito u Hrvatskoj. U akciji protiv režima aktivno djeluje Komunistička partija. Odgovarajući na pokret masovnih protesta, kralj Aleksandar 6. siječnja 1929. ukida ustav i uvodi monarhofašističku diktaturu.

Nakon atentata na Radića kraće vrijeme djeluje novostvorena jedinstvena fronta hrvatske opozicije. U upravu

²² Takvo mišljenje složno zastupaju svi povjesničari hrvatskog kazališta. O Benešićevoj kazališnoj djelatnosti piše, između ostalih, Branko Hećimović u raspravi o hrvatskoj drami između dva rata, u zborniku *Panorama hrvatske književnosti XX st.*, Zagreb 1965, str. 415.

Matice hrvatske, tadašnjeg glavnog kulturnog društva u Hrvatskoj, ulaze komunisti Cesarac i Krleža pored klerikalaca kakav je bio svećenik Filip Lukas. U organu Matice hrvatske objavljuju se Cesarčeva i Krležina djela. To »klasno primirje«, međutim, samo je prolazna faza. Prvi ga narušava Krleža napadajući građanski tisak, a zapravo kazališnu kritiku koja se javlja na njegovim stranicama. Pravi razlog za napad (usprkos piščevim ogradama) bila je reakcija kritike na dramski ciklus o Glembajevima.

Uz ciklus o Glembajevima Krleža je vezao svoje posebne ambicije. Nastupajući u travnju 1928. na autorskoj večeri u Osijeku, na kojoj je bila pročitana prva od glembajevskih drama, *U agoniji*, smatrao je neophodnim da se kritički osvrne na svoje dotadašnje dramsko stvaralaštvo i da formulira principe na koje se oslanjao u novim dramama.²³ Krleža je smatrao da je kao dramski pisac tek u Glembajevima postigao potpunu zrelost. Uostalom, o tome svjedoče kazališni uspjesi tog ciklusa. Izvedbe drame *U agoniji* (štampano 1928, premijera 1929) i narednih dijelova ciklusa, *Gospoda Glembajevi* (štampano 1928, premijera 1929) i *Leda* (premijera 1930, štampano 1931) bile su ponovo najveći događaji sezone. Poslije zagrebačkih slijedile su premijere u Beogradu i u drugim gradovima Jugoslavije, kao i izvan njezinih granica. Veći dio kritike slagao se s autorovim mišljenjem, i Glembajevi su ocijenjeni kao najveće dostignuće. Međutim, bilo je i nepovoljnih glasova kritike. Krleži su predbacivali da je iznevjerio svoje ranije ideje i duh svoga stvaralaštva. Jedan je dio tiska u Glembajevima vidio uvredu morala i napao je pisca zbog primjene senzacionalističkih efekata radi izazivanja skandala.

Od početka književne karijere Krleža je bio okružen atmosferom ogovaranja i skandala. Njegovi su strastveni nastupi, njegovi su pamfleti i negatorski obračuni s malograđanskom kulturom i moralom uvijek izazivali reakciju tiska, koji je donosio skandalozne objede, niske polemičke udarce i najobičnije uvrede. Takva atmosfera jača osobito u vrijeme premijera glembajevskog ciklusa. A Krleža će još doliti ulje na vatru u travnju 1930. nastupajući uoči premijere *Lede* s javnim predavanjem o kazališnim kriti-

²³ Predavanje održano u Osijeku priloženo je glembajevskom ciklusu kao *Pogovor knjizi Glembajevi, Sabrana djela*, sv. 4—5, Zagreb 1954, str. 737—742.

kama. U njemu ne govori o recenzijama vlastitih drama, dapače bavi se onim kritičarima koji su o njemu izricali pohvalna mišljenja. Međutim, montaža citata iz recenzija objavljenih u zagrebačkom tisku, koju je on sastavio, jasno je svjedočila o kulturnoj nepismenosti recenzenata. Počinje hajka na Krležu. U njoj sudjeluje čitavo građansko javno mnjenje. Među Krležinim neprijateljima su i socijaldemokraci, s kojima on ima stare račune. Tako se dešava da buržoaski tisak iznosi insinacije o tome kako Krleža tobože nije vjeran svojim socijalističkim idealima, dok ga socijaldemokrati optužuju zbog huljenja svetinja građanskog društva.

Tada se Krleža daje na definitivni obračun s protivnicima. Početkom 1932. objavljuje knjigu *Moj obračun s njima*. Knjiga ima karakter pamfleta. Sadrži tekst predavanja o kazališnoj kritici i druge polemičke istupe. Ona je ujedno autoapologija pisca, koji izlaže svoje argumente u osamljeničkoj borbi protiv svih. Odbacujući prigovore, Krleža se vraća na ranija razdoblja vlastite biografije i ocrtava sliku svojega književnog puta.

Vrijeme predaha u toj polemičkoj kampanji, puno oštrih sukoba, čini piščev boravak u Čehoslovačkoj, gdje Krleža dovršava roman *Povratak Filipa Latinovicza* (1932), a iza toga, u proljeće 1932. — boravak u Poljskoj. U Varšavi je Krleža gost Julija Benešića, tadašnjeg izaslanika jugoslavenskog ministarstva prosvjete u Poljskoj i lektora Varšavskog univerziteta. Tragom hrvatskog slavenofila iz 17. stoljeća Jurja Križanića, ličnosti koja je odavna fascinirala Krležu, odlazi u Vilno, gdje je Križanić proveo posljednje godine svog života. U Varšavi upoznaje, između ostalih, Zofiju Nałkowsku. To se poznanstvo pretvara u veliko prijateljstvo. Otada će Nałkowska biti gorljivi propagator Krležina stvaralaštva u Poljskoj.²⁴

U Zagrebu je u to vrijeme kampanja protiv Krleže u punom jeku. Pisac priprema svoj novi nastup. U travnju

²⁴ Informacije o Krležinu boravku u Varšavi sadrži neobjavljeni Benešićev dnevnik *Osam godina u Varšavi*, pohranjen u Zavodu za književnost i teatrologiju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. O prijateljstvu Nałkowske i Krleže pisala je Hanna Kirchner: *Jugoslaveni u dnevniku Zofije Nałkowske i Krleže*, »Književna smotra«, 1971, br. 7, str. 72—75. i *Nałkowska i Krleža*, »Literatura na świecie«, 1973, br. 1, str. 270—283.

godine 1933. preko plakata najavljuje predavanje u kojem namjerava iznijeti svoje stavove o tradiciji i suvremenosti hrvatske književnosti. Kao odgovor neki »Odbor građana Zagreba« lijepi po gradu plakate u kojima poziva na bojkot predavanja. Anonimni autori podsjećaju na one fragmente *Hrvatske književne laži* u kojima je Krleža pisao o hrvatskoj književnosti kao o »najvećoj laži«, napadajući ga kao čovjeka koji se bori za rušenje građanskog sustava, pozivajući na obračun sa »smrdljivim komunizmom«.²⁵ Uskoro počinje treći čin plakatne borbe za Krležu. Na ulicama Zagreba pojavljuje se plakat što su ga potpisali najistaknutiji predstavnici stvaralačke inteligencije — pisci, slikari, kipari, koji su prosvjedovali protiv hajke na autora *Glembajevih*. U tekstu plakata oni konstatiraju da se Krleža

(... u svojem dosadašnjem radu nesebično i hrabro zalagao... za jednu bolju budućnost hrvatskog naroda i da stalno od početka svog književnog rada pa do danas, stoji na udaru svih mogućih nasrtaja.²⁶

Plakatni rat za Krležu završen je — intervencijom vlasti — zabranom njegovih predavanja. Uskoro iza toga Krleža i Cesarec prekidaju s Maticom hrvatskom i časopisom »Hrvatska revija«. U toku oštrih sukoba s građanskom desnicom Krležu napada i ljevica.

Uporedo s aktivnošću građanskog tiska u razdoblju 1921—1932. Krleži su upućeni prigovori i iz krugova tzv. socijalne književnosti. Krležini lijevi kritičari u njegovim su djelima nalazili nihilističko raspoloženje i solipsizam, a nisu se željeli složiti ni s njegovim pesimizmom. Nitko se, ipak, nije usudio frontalno napasti vodećeg pisca ljevice.

Književna ljevica u Jugoslaviji na prijelazu dvadesetih i tridesetih godina bila je podijeljena na niz grupa i ori-

²⁵ Tekst plakata objavio je zagrebački dnevnik »Obzor« u uskršnjem broju (89) iz 1933. godine: *Plakatirani g. Krleža*. Članak sadrži nove napade na pisca.

²⁶ Tekst plakata citiram prema navedenom članku iz »Obzora«. Među osobama čiji su se potpisi nalazili ispod teksta bili su pisci: Vladimir Nazor, August Cesarec, Dobriša Cesarić, Branko Livadić, Hasan Kikić; slikari: Ljubo Babić, Vladimir Bečić, Krsto Hegedušić; kipari: Antun Augustinčić i Fran Kršinić; režiser Branko Gavella i drugi istaknuti predstavnici hrvatske kulture.



jentacija. Pored starijih, Cesarca i Krleže, u to se vrijeme javlja mnogobrojna grupa mladih književnika povezanih s Komunističkom partijom. Komunisti su i beogradski nadrealisti kao i njihovi protivnici koji polaze od stavova sličnih sovjetskom RAPP-u. Većina lijevih pisaca naglašava potrebu stvaranja socijalne književnosti, ali već u samom shvaćanju tog pojma postoje principijelne razlike. Konkurentne grupe vode skrivenu borbu za Krležu. Njegovo opredjeljivanje za jednu od njih odlučilo bi o konačnoj pobjedi u toj borbi. Krleža, međutim, nije sklon prikloniti se formulama koje zastupaju mladi pobornici socijalne književnosti, pa dosta dugo šuti. Konačno godine 1933. izlaže vlastitu koncepciju o tendencioznoj umjetnosti. Esej *Predgovor »Podravskim motivima« Krste Hegeđušića* (1933) sadrži izlaganje Krležinih estetskih pogleda, bitno drugačijih od onih koje predlažu mladi pristaše socijalne književnosti.²⁷ Upravo kao reakcija na taj esej javlja se oštar napad na Krležu. Na stranicama zagrebačke »Kulture« objavljen je članak *Quo vadis Krleža?* Članak je potpisan zagonetnim slovima ABC (njegov je autor bio Bogomir Herman). U njemu se piscu predbacuje naklonost prema desnici, organsko pomanjkanje pouzdanja u život, aristokratska indiferentnost prema konkretnim zbivanjima.²⁸ Hermanov istup odmah nailazi na negativnu ocjenu Komunističke partije. U pismu uredništvu »Kulture« grupa »čitalaca socijalne književnosti« (pod tim su se nazivom skrivale osobe bliske partijskom rukovodstvu) konstatira da je napad na Krležu štetan, da nije točno da »pisac tobože naginje desnici«, niti da je njegov esej uperen protiv socijalne književnosti. Autori ističu opravdanost glavne teze Krležina eseja, kažu da ne postoji umjetnost bez tendencije, ali tendencioznost ne bi smjela biti jedini uvjet stvaranja umjetničkog djela.²⁹

²⁷ Na ovome mjestu nije moguće izložiti teze Krležina eseja, koji sadrži njegov najpotpuniji estetski program. *Predgovoru »Podravskim motivima«* vraćat ćemo se u daljem toku studije.

²⁸ *Quo vadis Krleža?*, »Kultura«, 1933, br. 4, str. 305—319. Nesuglasice unutar književne ljevice prikazuje Stanko Lasić u knjizi *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952*, Zagreb 1970. O članku Bogomira Hermana piše Lasić na str. 36, 75, 109—123. i passim.

²⁹ Grupa čitalaca socijalne literature, *Pismo redakciji*, »Kultura«, 1933, br. 5, str. 396—400. O tome piše Lasić, op. cit., str. 121—123.

Time su zaustavljeni napadi na Krležu s lijeva. Shvaćanje tendenciozne umjetnosti iz *Predgovora »Podravskim motivima«* postaje idejnom platformom novog Krležina časopisa. Godine 1934. u Beogradu, zajedno sa srpskim kritičarom Milanom Bogdanovićem, Krleža počinje uređivati književni mjesečnik »Danas«. Oko časopisa okuplja se krug komunističkih pisaca, između ostalih Cesarec, Veselin Malesa, Vaso Bogdanov i beogradski nadrealisti — Koča Popović i Marko Ristić. Od samog nastanka »Danas« izaziva bojazan desničarskih krugova; poslanik Omer Kajmaković interpelira u Skupštini, optužujući časopis za »služenje komunističkoj propagandi«. Nakon pet brojeva vlasti onemogućuju dalje izlaženje časopisa.³⁰

Stranice časopisa bile su poligon Krležine nove publicističke kampanje visokog stila. Nakon razdoblja polemičkih obračuna i čarkanja s brojnim protivnicima ponovo je došlo vrijeme uopćavanja piščeva iskustva. Težnja prema sintezi bila je uočljiva već u ranijoj Krležinoj esejistici (*Predgovor »Podravskim motivima«*; *Evropa danas*, 1933; *Moja ratna lirika*, 1933). Taj pravac razmišljanja o suvremenoj politici i kulturi nastavljaaju ogledi štampani u časopisu »Danas«: *Amsterdamske varijacije*, *Razgovor o materijalizmu*, *Ljudi putuju*. Svi su ti eseji uskoro sakupljeni u knjizi *Evropa danas* (1935).

I Krležini eseji i ostali prilozi časopisa znače odgovor komunističke inteligencije na sve jaču fašističku prijetnju, a karakterističan je moment okretanja prema općeevropskoj problematici. Jedan od glavnih zadataka što ih pred sebe postavljaju osnivači časopisa »Danas« jest analiza međunarodne društvene krize i krize civilizacije. Međutim, na stranicama časopisa ima mjesta i za jugoslavensku problematiku, a javljaju se i povremene polemičke intervencije. Krleža završava obračun s mnogim desničarskim i ljevičarskim protivnicima. Ponovo udara i po predstavnicima službene građanske kulture. Ristić još jednom pokušava braniti nadrealističke ideje kao osnovu revolucionarne književnosti. Osim polemika časopis »Danas« objavljuje čitav niz analitičkih ogleda o društvenim i ideološkim te-

³⁰ Studiju o časopisu »Danas«, najpotpuniji izvor informacija o njemu, objavio je u prilogu fototipskog pretiska časopisa »Danas« Mate Lončar, *Život i vrijednost časopisa »Danas«. Pogovor pretisku* (u): »Danas II«, Zagreb 1972, str. 1—60.

mama (između ostaloga teme o zaduživanju sela, socijalnom osiguranju, Cesarčev članak o hrvatskim odcjima fašističke ideologije i Popovičev članak o odnosu marksizma prema psihoanalizi). Mnogo je mjesta u časopisu posvećeno pitanju marksističke ideologije. Na stranicama časopisa, između ostalog, pojavljuje se prijevod Marxova *Uvoda u kritiku političke ekonomije*. Velika se pažnja posvećuje problemima sovjetske kulture. Časopis objavljuje fragment drame Lunačarskog i Krležin esej o Lunačarskom, kao i informacije o suvremenom sovjetskom filmu i književnosti.³¹

Godine 1928—1934, premda su bile veoma burne, donijele su bogat urod Krležina književnog rada. Drame o Glembajevima pisac je nadopunio ciklusom novela o građanskoj porodici (zajedničko izdanje drama i proze o Glembajevima: *Glembajevi*, 1932). Potkraj dvadesetih i na početku tridesetih godina nastaju njegovi eseji o Proustu, Georgu Groszu, Goyi, Endreu Adyju, Rilkeu, o suvremenoj njemačkoj lirici, Kranjčeviću, Križaniću, o hrvatskim slikarima (*Eseji, knjiga prva*, 1932). Godine 1932. Krleža prvi put počinje izdavati sabrana djela. Pored spomenutih knjiga u to izdanje ulaze i *Povratak Filipa Latinovicza*, zbirka novela još neobjavljenih u obliku knjige — *Hiljadu i jedna smrt* (1933), a i ranija pjesnička, prozna i dramska djela sada su obnovljena. Osim toga, 1931. objavljena je i nova lirska *Knjiga pjesama*.

Prestanak izlaženja časopisa »Danas« zatvara razdoblje aktivnog Krležina sudjelovanja u javnom životu. U vremenu od 1935. do 1938. nije objavljen gotovo nijedan novi esej, Krleža ne vodi polemiske rasprave, ne izriče mišljenja kao publicist. Pokušaji stvaranja novog časopisa završavaju samo projektima.³² Jedini oblik piščeva djelovanja u to vrijeme njegove su nove knjige — pjesnički ciklus *Balade Petrice Kerempuha* (1936) i romani *Na rubu pameti* (1938) i *Banket u Blitvi* (I. dio — 1938, II. dio — 1939). Ovaj posljednji roman Krleža je dovršio naknadno, objavljujući godine 1962. njegov treći dio. Međutim, nije ostvarena namjera da napiše roman o Jurju Križaniću, koji je najavio prospekt iz 1938. godine.³³

³¹ Podrobna analiza sadržaja časopisa »Danas« nalazi se u citiranoj Lončarevoj studiji.

³² O tome piše M. Lončar, op. cit., str. 54—57.

Drugoj polovici tridesetih godina pripada i prošireno izdanje Krležinih stihova *Pjesme u tmimi* (1937; to je zapravo nova verzija zbirke *Knjiga pjesama*), a i naredno izdanje sabranih djela. U tom se izdanju našao i dio dosad neobjavljenih piščevih eseja (knjige: *Deset krvavih godina*, *Eppur si muove*, *Knjiga studija i putopisa*).

Godine 1939. Krleža još jednom pokušava osnovati vlastiti časopis. Oko časopisa »Pečata«, osnovanog u veljači te godine, okupljaju se bivši Krležini pristaše — Vaso Bogdanov, Marko Ristić, Dobriša Cesarić, Slavko Batušić, slikari — Ljubo Babić i Krsto Hegedušić, arhitekt Drago Ibler (u početku glavni urednik »Pečata«), kao i mladi ljevičari, bivši beogradski nadrealisti — Oskar Davičo i Milan Dedinac, hrvatski pisci — Marijan Matković, Ranko Marinković i Petar Šegedin (koji je pisao pod pseudonimom Kružić) te fizičar Zvonimir Richtmann. To je bila izvrsna ekipa, brojnija negoli u slučaju ranijih Krležinih časopisa. Na stranicama »Pečata« otkrivaju se prozni talenti Marinkovića i Šegedina, ovdje Davičo objavljuje svoju najbolju liriku, Ristić kao esejist dostiže punu mjeru svojih mogućnosti.

Pa ipak, ovi sjajni književni nastupi nisu dokraja odlučili o karakteru lista. O tome nisu odlučili ni Krležini planovi. Krleža je u ovom novom organu htio realizirati namjere neostvarene u časopisu »Danas«, misleći na stranu analizu međunarodne i jugoslavenske kulturne situacije.³⁴ Ali nova je bila, prije svega, situacija u kojoj se našao »Pečata«, časopis rođen u razdoblju sve veće ratne opasnosti. Časopis se rađa pod dojmom sloma španjolske revolucije, Münchena, a zatim poljskog Rujna i punih zamaha ratne mašinerije. Jugoslavija se u početku drži po strani, ali lijevi intelektualci, okupljeni oko »Pečata«, snažno očituju osjećaj ugroženosti. U Ristićevim esejima, Šegedinovim reportažama, Krležinim izjavama, gotovo u svim tekstovima koje objavljuje časopis, očito je depresivno raspoloženje i atmosfera svjetske katastrofe. Krleža u više na-

³³ Usp. Davor Kapetanić, *Bibliografija djela Miroslava Krleže* (u: *Zbornik o Miroslavu Krleži*, Zagreb 1963, str. 663, poz. 626).

³⁴ M. Lončar, op. cit., str. 22—28, prikazuje Krležin rukopis koji sadrži tematski plan časopisa »Danas« i uspoređuje ga s programom namjera časopisa objavljenim i u prospektu »Pečata« te konstatira mnoge zajedničke točke.

vrata meditira na temu »totalitarnog nokturna«. On piše: »Sablasno je oko čovjeka«, doziva Kanižlića, pjesnika 18. stoljeća, i ponavlja za njime kako je sve samo »tužne smrti slika živa«. Uzaludno je stvaranje književne slike života pored »izopačene grdoobe bezoblične grdosti« jer:

(...) sve to opisivanje rogozastog poživinčenja, sve bi to bila tek slaba fraza, mnogo slabija i bljeđa od paklene, srdite i ružne stvarnosti kojom smo okruženi i u kojoj smo osuđeni da nemoćno krepamo. Đavolski je mračno na ovoj mrtvoj straži pameti ljudske(...)»³⁵

Drugi je veoma važan aspekt situacije novog Krležina časopisa spor koji se na njegovim stranicama vodi s drugim grupacijama književne ljevice. Kao da se na neki način obnavljaju stare polemike Krleže, Ristića i Bogdanova s pristašama tzv. socijalne književnosti. Spor dobiva oštrije i principijelniji oblik. Suradnici »Pečata« polemiziraju s dogmatskom koncepcijom kulture, rugaju se grafomanima iz redova socijalne književnosti, ponovo predočuju svoju viziju revolucionarne umjetnosti. U slučaju »Pečata« angažira se većina komunističkih publicista. U početku se kritika odnosi samo na Ristića, Bogdanova i Richtmanna. Krleža je pošteđen kritike, ali i upozoren da napusti svoje dosadašnje saveznike. On, međutim, i dalje odlučno brani svoje stavove i njihov marksistički karakter. Pod naslovom *Dijalektički antibarbarus* (1939) objavljuje polemički članak od sto pedeset stranica, u kojem ismijava metode i način mišljenja glavnih protivnika »Pečata« — Ognjena Price, Radovana Zogovića i Jovana Popovića. Kao odgovor na to javlja se zbirka članaka istaknutih partijskih publicista koji se suprotstavljaju Krleži i njegovu časopisu. U obranu pisca još jednom istupa Vaso Bogdanov, pokušavajući dokazati da napadi na »Pečata« imaju izvor u zavisti malih ljudi, da njihovo porijeklo treba tražiti u starim obračunima iz početka tridesetih godina. Bogdanov istovremeno naglašava revolucionarno značenje Krležinih djela, osobito *Balada Petrice Kerempuha*. Načelnu polemiku s kritičarima »Pečata« pokušava povesti i drugi predstavnik ljevice, mladi komunist Vinko Šonjara, dokazujući da u

³⁵ *Dijalektički antibarbarus*, »Pečata«, 1939, br. 8—9, str. 74.

Krležinim i Ristićevim stavovima nema nikakva iznevjeravanja revolucionarnih ideja.

Međutim, ti pokušaji ne daju nikakvih rezultata. Krleža prekida izdavanje »Pečata« i zatvara se u šutnju.³⁶

Uskoro zajednički neprijatelj izmiruje i »pečatovce« i njihove protivnike. U toku prve egzekucije komunističkih talaca u Zagrebu 1941. godine pogubljeni su antagonisti »Pečata« Ognjen Prica, Božidar Adžija i Otokar Keršovani kao i Zvonimir Richtmann, koga su oni nazvali izdajnikom. Krležina branitelj Šonjara ustaše muče i ubijaju.

Ustaše su uhapsili i Krležu, ali se nisu odlučili na pogubljenje najistaknutijeg suvremenog hrvatskog pisca. Ostavili su ga u njegovu domu u Zagrebu, izoliravši ga potpuno od bilo kakvog kontakta sa svijetom.

Nakon oslobođenja Krleža se od prvog trenutka uključuje u kulturni život socijalističke Jugoslavije. On je jedan od utemeljitelja mjesečnika »Republika«, koji kao da, indirektno, postaje njegovim idućim časopisom. Krleža je izabran za člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a kasnije za njena potpredsjednika. Glavno područje piščeve djelatnosti postaje Jugoslavenski leksikografski zavod, osnovan 1950. godine upravo na njegovu inicijativu. Od samog početka do danas Krleža je direktor tog Zavoda. Rukovodi radovima na pripremanju i izdavanju enciklopedija (među njima i monumentalne nacionalne *Enciklopedije Jugoslavije*) i značajnih bibliografija. Aktivno sudjeluje u književnom i političkom životu. Posebno su značajni Krležini nastupi u razdoblju prevladavanja dogmatskih vulgarizacija u kulturnoj politici, osobito na kongresu književnika u Ljubljani (1952). Pisac obavlja najviše funkcije u Savezu književnika Jugoslavije, neko je vrijeme član najviših rukovodstava Saveza komunista Jugoslavije i Hrvatske.

Aktivno sudjelovanje u javnom životu ne ide ipak u korak sa stvaralačkom aktivnošću. U toku nekoliko prvih poslijeratnih godina objavljuje vrlo malo; osim nekoliko eseja i publicističkih nastupa njegova bibliografija u to vrijeme sadrži gotovo isključivo ponovna izdanja. Određeno oživljavanje donose tek godine 1952—1953, kada Krleža počinje objavljivati fragmente dnevnika iz ratnih godina.

³⁶ Usp.: Lasić, op. cit., str. 38—46, 179—245. i passim.

To su s jedne strane tekstovi memoarskoga obilježja — autobiografski ogleđ *Djetinjstvo u Agramu 1902—37* (1952), fragment dnevnika iz 1943. godine ili *Kalendar jedne bitke godine 1942* (1953), a s druge eseji s kulturnopovijesnom tematikom, npr. *O Erazmu Rotterdamskom* (1953). Za vrijeme rata pisac se počeo baviti istraživanjem drevne medicine i fiziologije. Tako je nastao ciklus eseja objavljenih pedesetih godina (to su ujedno fragmenti dnevnika iz ratnih godina): *O Klaudiju Galenu* (1951), *O nekim naivno-materijalističkim elementima u Hipokratovu djelu* (1952), *O Paracelzu* (1955), *Varijacije na medicinske teme* (1956). U isto vrijeme Krleža objavljuje i druge tekstove memoarskoga karaktera. Putovanje u Mađarsku 1947. godine prilika je da se obnove uspomene na boravak u kadetskoj školi Ludoviceumu: *Iz knjige »Izlet u Mađarsku 1947«* (1953). U naslovu tog teksta Krleža najavljuje knjigu o Mađarskoj (do danas ta knjiga nije objavljena). Međutim, iz postupno pripremanih dnevnčkih zapisa iz razdoblja 1914—1921. nastaje posebna knjiga: *Davni dani* (1956).

Na refleksije o medicinskim temama nadovezuju se Krležini filozofski eseji, posvećeni, uglavnom, teoriji spoznaje: *Marginalia na temu o spoznajno-teorijskoj magiji* (1956); *Razgovor o istini* (1957); *O društvenom nagonu* (1957); *O bogu* (1957); *Ideje* (1957); *Prazna slama* (1960). To su također uglavnom izvaci iz dnevnika ratnog vremena.

Nabrajanje naslova nije time završeno. Područje interesa Krleže esejista i nadalje je opsežno. Ono obuhvaća i problematiku slikarstva (u tom pogledu od posebne je važnosti njegov *Razgovor o pedesetogodišnjici apstraktnog slikarstva*, 1961), muzike, povijesti kulture i, dakako, suvremene civilizacije, politike i kulture (npr. *Razgovor o demokraciji, o humanizmu i o socijalizmu*, 1960—1961; *Razgovor o raketama*, 1960).

Brojni Krležini eseji i ogledi vezani su za njegov rad na izdavanju enciklopedije. Čitav niz kraćih kulturnopovijesnih bilježaka pisac je napisao na marginama enciklopedijskih natuknica. Niz drugih eseja i ogleđ nastao je u toku piščevih priprema za razne javne nastupe.

³⁷ Izdajući *Djetinjstvo u Agramu* (u: *Sabrana djela*, sv. 27, Krleža je promijenio naslov. Nova verzija glasi: *Djetinjstvo 1902-03*. Mi ćemo ipak ostati pri starom, po našem mišljenju boljem, naslovu.

Opsežno esejističko stvaralaštvo s izrazito enciklopedijskim sklonostima pomaklo je na dalji plan beletristički rad. Tek potkraj pedesetih godina Krleža ponovo okušava svoje snage kao dramski pisac. Tada objavljuje dramu o starorimskom liječniku Areteju (*Aretej ili legenda o svetoj Ancili Rajskoj Ptici*, 1959). 1962. godine na Krležinu inicijativu počinje izlaziti mjesečnik »Forum«, koji je u početku dobrano ispunjen piščevim novim tekstovima. Prva dva broja donose završni dio *Banketa u Blitvi*, a idući — roman *Zastave*. Taj roman, objavljivan u nastavcima nekoliko godina (posebno je izdano prvih pet knjiga), još uvijek nije dovršen. Sada rjeđe nego prije dolazi do izražaja Krleža esejist. Među njegovim novim esejima najinteresantniji je *O stogodišnjici Baudelaireove smrti* (1967). Posebno mjesto među piščevim iskazima zauzimaju razgovori koje je s Krležom vodio zagrebački kritičar Predrag Matvejević, objavljeni u knjizi *Razgovori s Miroslavom Krležom* (1969).

Novo brojne publikacije donosi godina 1972. Te godine počinje izlaziti idući ciklus njegovih autobiografskih tekstova — bilježaka iz prvog i drugog svjetskog rata.

Krležino stvaralaštvo poznato je nadaleko izvan granica Jugoslavije. Najranije su se za nj zainteresirali Česi, i oni su, pored Mađara i Slovaka, objavili do sada najviše prijevoda djela tog hrvatskog pisca. Brojni su također njemački i francuski prijevodi. U Poljskoj je izdano sedam Krležinih knjiga. Piščeva su djela bila, između ostalog, objavljivana na ruskom, ukrajinskom, talijanskom, portugalskom, danskom, norveškom, švedskom, engleskom i bugarskom jeziku.

II. KRUGOVI KRLEŽINIH DJELA

Jedan od Krležinih kritičara u šaljivom je tonu izrekao misao da »za precizno odmeravanje svega onoga što je ovaj pisac dodirnuo i ocenjivao ne bi bilo dosta ni devet naučnih instituta«. ¹ Ova misao najbolje izražava bitnu odliku Krležina stvaralaštva: naglašava njegov erudicijski karakter i neobično široku problematiku. Od početka svoje karijere Krleža je veliki čitalac. Enciklopedijsko znanje humanista stalno stoji u suodnosu s njegovim stvaralačkim radom. Pisac neprestano nastoji zauzeti stav: prema Kantu i Nietzscheu, prema Ibsenu i Strindbergu, Wildeu i bečkoj secesiji, prema Proustu i psihoanalizi, staroj medicini i Baudelaireu, hrvatskom narodnom preporodu i totalitarnim sistemima, građanskoj civilizaciji općenito i prema malograđanskom Zagrebu, apstraktnom slikarstvu i hrvatskoj modernoj, prema baroku i velikim kulturnim sustavima, prema historiji i historiografiji u njezinim raznim oblicima, prema kultu istaknutih ličnosti, mitovima i religijama, prema Martinu Lutheru i socijaldemokraciji, prema Dostojevskom, Paracelzu i Chiricu . . . Ovaj bi se spisak još dugo mogao nastavljati, pa bismo ipak bili daleko od toga da iscrpimo problematiku koju Krleža u svojim djelima pokreće. Dakako, problematika Krležinih djela ne ostaje samo unutar erudicijskih relacija.

¹ Ivo Tartalja, *Jedan Krležin aforizam* (u zborniku:) *Miroslav Krleža*, Beograd 1967, str. 69.

Povodeći se za prikriivenom zlobom citiranog kritičara, moglo bi se posumnjati u solidnost Krležine erudicije, koja obuhvaća tolike kulturne sfere. To su piscu više puta predbacivali. Protivnici koji su se rugali njegovoj »kadetskoj pameti« (jer je završio samo kadetsku školu) ironično su predočavali Krležu s konverzacijskim leksikonom u ruci. On je sam, međutim, rugajući se neznanju i pomanjkanju širih horizonata ljudi koji se u Zagrebu bave perom, odgovarao da ni najmanje ne pretendira na učenost, da je uvijek spreman posegnuti za popularnim kompendijima, da slobodno meditira na marginama pročitanih knjiga. To mu, međutim, nikada nije smetalo da izriče apodiktične sudove u svojim, veoma slobodnim, šetnjama po prostranim područjima povijesti, filozofije i umjetnosti.

U toj apodiktičnosti i slobodi krije se odgovor na predbacivanja »nevjerovnih Toma« koji osporavaju solidnost erudicije ili originalnost Krležina mišljenja. Ni spomenuta solidnost (usprkos mnogo puta naglašavanoj dobroj enciklopedijskoj informiranosti) ni originalnost nije Krležin glavni cilj. Bit je erudicijskog karaktera njegova stvaralaštva u nastojanju da svaki put, u svakom trenutku, u svakom iskazu, odredi svoj stav prema društvu, kulturi i povijesti kao cjelini, da budno prati aktualnu čovjekovu situaciju, sve što se događa u kulturi i povijesti. Odatle težnja za uopćavanjem u svakoj etapi stvaralaštva, u svakom djelu. Ta težnja za sintezom ima kod Krleže ideološki, intelektualni karakter, ali se obično očituje u umjetničkom obliku. Sociološka, kulturnopovijesna ili filozofska sinteza rijetko se javlja u piščevim tekstovima kao diskurzivno formulirana koncepcija, nego dobiva oblik metaforičke elipse — pjesničke slike. Zbog toga i nema prave granice između Krležine beletristike i njegovih eseja. Tendencija sintetiziranja vidljiva je u oba dijela njegova stvaralaštva.

Takav karakter Krležina stvaralaštva zadaje mnogo muke njegovim interpretatorima. Traženje relacija između stvaralaštva autora *Balada Petrice Kerempuha* i određenog književnopovijesnog konteksta, situiranje tog stvaralaštva na karti umjetničkih struja našega stoljeća zahtijevalo bi da se odredi na čemu su se zasnivali Krležini kriteriji izbora. Dakle, trebalo bi zaista zaposliti onih devet instituta...

Neke su stvari, međutim, jasne. Ali, kako to s očiglednostima biva, njihova je istina toliko općenita da nam vrlo malo govori o Krleži. Nedvojbena je modernistička geneza piščeva stvaralaštva, nesumnjivo je velik utjecaj tekstova Friedricha Nietzschea na formiranje načina Krležina mišljenja, nedvojbena je njegova pripadnost ekspresionističkoj struji u godinama 1917—1923. i kasniji ne savim uspješni pokušaji prevladavanja vlastite poetike. Jednako je važno i značenje marksističke inspiracije za konačno oblikovanje Krležinih misaonih vidika. Sve spomenute činjenice trebalo bi, međutim, podvrgnuti preciznoj interpretaciji jer su gotovo u svakom slučaju potrebne stanovite ograde i utanačenja.

Valjalo bi odrediti bit Krležina odnosa prema modernizmu, ekspresionizmu, Nietzscheu, marksizmu. Valjalo bi, dakle, na tu temu napisati posebne rasprave, možda i knjige.² Osim toga, spomenute činjenice ne pružaju nam šansu homogene interpretacije čitavog Krležina stvaralaštva. Znamo da se u njemu može izdvojiti rana modernistička faza, zatim ekspresionistička, zatim pokušaj prevladavanja ekspresionizma, između ostaloga i u ime marksističke ideologije. Jednoznačno i precizno određivanje pravca daljeg piščeva razvoja zadaje mnogo teškoća. Neki kritičari pišu o Krležinu zaokretu prema realizmu u dvadesetim godinama. Ovdje bi se moglo postaviti pitanje značenja tog termina (ako nismo skloni govoriti o »realizmu bez obala«, treba odrediti o kakvom se realizmu radi). Jedno je sigurno: pišući ciklus drama o Glembajevima, Krleža je težio povratku komornoj psihološkoj drami, Ibsenu, naturalizmu. Istovremeno je mislio na potrebu prevladavanja ekspresionističke dramske formule. O tome je javno govorio u programskom predavanju koje je priložio izdanju drama o Glembajevima. Druga je stvar da li je taj pokušaj

² Za sada je jedino pitanje Krležina odnosa prema ekspresionizmu bilo predmet posebne studije: Viktor Zmegač, *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti* (u zborniku:) *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 415—430. Ekspresionistička se problematika javlja u znatnom dijelu radova koji su posvećeni piščevu stvaralaštvu. Osobito su bitna zapažanja u ovim studijama: Darko Suvin, *Krilata plovidba ka zvijezdama (Pristup ranim Krležinim dramama)* (u zborniku:) *Krležin zbornik*, Zagreb 1964, str. 275—329. i Mirjana Miočinović, *Krležin dramski krug* (u zborniku:) *Miroslav Krleža*, op. cit., str. 225—241.

bio uspješan, nisu li ga rezultati koje je postigao usmjerili u sasvim drugom pravcu nego što je isprva namjeravao. Tome pitanju bit će posvećeno jedno od idućih poglavlja. Prikazivanje pak povijesti Krležina stvaralaštva bez podrobnog razmatranja niza takvih pitanja zapravo nije moguće.

Za opću čitaočevu orijentaciju neophodno je, ipak, da bar letimično skiciramo glavne faze Krležina stvaralaštva. Dakle, trebalo bi prihvatiti određenu periodizaciju njegova stvaralaštva. Pokušaji izrade takve periodizacijske podjele Krležina književnog puta već su se poduzimali.³ Periodizacija koju ovdje predlažemo samo se djelomično na njih nadovezuje, u biti to je ipak posebna koncepcija. Njena je glavna svrha da pomogne u razumijevanju Krležina razvoja. Pritom je potrebno imati u vidu da, kao i druge shematske podjele, i ova ima samo uvjetno značenje. Datumi ne određuju uvijek prijelome, umjetnički razvoj ima svoje zamršene staze, anticipacije i vraćanja. Ipak, ne odustajem od datuma; oni mogu čitaocu pomoći u općoj orijentaciji. Ta periodizacija nema za svrhu ni dobivanje neke klasifikacijske simetrije: pojedine faze Krležina stvaralaštva mogu trajati dvije ili dvadeset godina — naprosto nije jednak ritam njegova razvoja. On je otprilike ovakav:

Prvo razdoblje — koje se može nazvati modernističkim, odnosno debitantskim, a pada u godine 1913—1917. Tom periodu pripadaju prve Krležine drame: *Maskerata*, *Legenda*, *Saloma*, pjesnička proza *Zaratustra i mladić*, *Fragments* i prve poeme, koje je autor nazvao »simfonijama«: *Pan*, *Tri simfonije*.

Drugo razdoblje — ekspresionističko, prije svega godine 1917—1919. Budući da je teško povući granicu između ovog i prethodnog razdoblja, trebalo bi, zapravo, govoriti o prožimanju tih dviju faza Krležina stvaralaštva. Pa ipak, ako prihvatimo neke kronološke nedosljednosti, sasvim se jasno ističe skupina ekspresionističkih djela.

³ Pokušaj periodizacije Krležina stvaralaštva sadrži monografska studija Sime Vučetića *Krležino književno djelo*, Sarajevo 1958, str. 283—323. Moj je prijedlog u odnosu na Vučetića u znatnoj mjeri polemičan. Međutim, diskusiju na tu temu odgađam za drugu priliku.

Nju prije svega čine drame: *Kraljevo*⁴, *Hrvatska rapsodija*, *Michelangelo Buonarroti* i *Kristofor Kolumbo*, te nešto kasnije djelo *Adam i Eva*.⁵ Zatim, iduća »simfonija« — *Ulica u jesenje jutro* (1919), ratna lirika (pjesme iz zbirki stihova izdanih u godinama 1918—1919, pripovijest *Veliki meštar sviju hulja* i rana publicistika (*Hrvatska književna laž*).

Treće razdoblje — prijelazna etapa koja »spaja dva stila, ekspresionistički i realistički«, a obuhvaća godine 1920—1923. Ovamo spadaju drame: *Galicija*, *Golgota* i *Vučjak* te proza iz ciklusa *Hrvatski bog Mars* i iz idućeg novelističkog ciklusa (prema Krležinu izrazu: »malograđanske novele«).

Četvrto razdoblje — vrijeme »Književne republike« (1923—1927). To je vrijeme studiranja marksizma i traženja instrumenata za ideološku i sociološku analizu. Takvim instrumentom postaje u to vrijeme Krležina esejistika. Kao tvorac književne fikcije pisac je na putu bitne preorijentacije. U tom razdoblju on objavljuje samo nekoliko novela i pjesama.

Peto razdoblje — otvaraju *Glembajevi*, 1928, a zatvara druga knjiga *Banketa u Blitvi* i publicistika iz »Pečata« (1939—1940). To je vrijeme potpune zrelosti Krležina stvaralaštva. To razdoblje nije moguće odrediti jednom formulom; ovdje valja podrobnije opisati tendencije koje se pojavljuju u piščevu stvaralaštvu. Najkraće se te težnje mogu iskazati kao razvijanje u *Glembajevima*

⁴ *Kraljevo* je prema Krležinoj izjavi nastalo 1915. godine. Odatle neprilika s kronologijom, jer je to djelo ekspresionističkog karaktera (usp.: M. Miočinović, op. cit., str. 235—237; V. Žmegač, op. cit., str. 419—420). To ipak neće utjecati da povučem granicu ekspresionističkog razdoblja čak do te godine; za pravi početak ekspresionističke faze uzimam objavljivanje *Hrvatske rapsodije*, tj. godinu 1917.

⁵ Po kronologiji tu bi dramu trebalo smjestiti u iduće razdoblje. Međutim, neosporna je činjenica da se u prikazu razvoja Krležina stvaralaštva ne možemo potpuno pridržavati kronološkog reda. I sam autor i svi kritičari *Adama i Evu* povezuju s ovdje razmatranom etapom. Štoviše, ta se drama po svojoj modernističkoj problematici djelomično nadovezuje i na debitantsku fazu Krležina stvaralaštva.

⁶ M. Miočinović, op. cit., str. 238. Na toj i na idućim stranicama rasprave nalazimo najbolju karakteristiku tog stvaralačkog razdoblja. Ona se odnosi samo na drame, ali mogla bi se djelomično proširiti i na tadašnju prozu autora *Hrvatskog boga Marsa*.

započetoga idejnog i umjetničkog obračuna s građanskom civilizacijom. Na umjetničkom planu taj je obračun u *Glembajevima* pratila konfrontacija s Ibsenovom psihološkom dramom (kao i s građanskim porodičnim romanom i Proustovom metodom pisanja romana). Rezultate konfrontacije treba ocjenjivati ne prema njenim trenutnim efektima u dramama o Glembajevima, već prije svega na osnovi daljih konzekvenција u Krležinim novelama toga ciklusa i u romanima. Namjera vraćanja Ibsenu i porodičnom romanu zapravo završava neuspjehom, ali kao rezultat nastaje ciklus ideoloških romana-eseja o građanskoj civilizaciji i o položaju otuđenog intelektualca: *Povratak Filipa Latinovicza*, *Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi*. Projekt tih romana postoji zapravo već u Glembajevima i još ranije, u eseju o Proustu.

To razdoblje dijeli na dva dijela datum prestanka izlaska idućeg Krležina časopisa »Danas« (1934). Zbog nekih razloga moglo bi se čak govoriti o dva različita razdoblja. Odustao sam od te podjele jer na području piščeve romaneskne proze (počev od ciklusa o Glembajevima, koji takvu prozu najavljuje) postoji kontinuitet idejno-umjetničke problematike. Nešto drugačije izgleda stvar ako se uzmu u obzir druga stvaralačka područja i drugi aspekti piščeve situacije. Godine 1928—1934. u znaku su pojačane piščeve aktivnosti, što se očituje bogatim esejističkim dostignućima i mnogobrojnim polemikama. To su i godine formuliranja umjetničkih programa (predavanje o vlastitom dramskom stvaralaštvu održano 1928. godine i *Predgovor »Podravskim motivima«*, 1933). Taj ofanzivni karakter Krležine književne djelatnosti prelama se poslije 1934. godine. Za kasnije razdoblje — vrijeme *Balada Petrice Kerempuha* i dvaju spomenutih romana (*Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi*) značajan je katastrofizam, pojačan osjećaj apsurdna, sklonost groteski. Takve tendencije kulminiraju u *Baladama Petrice Kerempuha*, ali su prisutne i u romanima.

Šesto razdoblje (1940—1959) — čine godine potpune šutnje Krleže kao stvaraoca književne fikcije — razdoblje koje se jednostavno može odrediti atributom »enciklopedijsko«. To su godine njegovih širokih eruditskih interesa i procvata filozofske i kulturnopovijesne esejistike te »prvog vala« autobiografske proze (*Djetinjstvo u Agramu*, *Davni dani*).

Sedmo razdoblje (1959—1968) — nova je faza beletrističkog stvaranja. To je u neku ruku nastavak petog razdoblja — povratak esejističkom obliku romana o totalitarizmu (III. dio *Banketa u Blitvi*). *Aretej* je također esejistička drama vezana za istu tu temu. Povijesna distanca daje mogućnost za veća uopćavanja unutar ranije problematike. Vraćanje toj problematici u neku je ruku i realizacija nekadašnje namjere da stvori roman-rijeku o iskustvu svoje generacije u godinama 1914—1924. (*Zastave*). Taj je roman, uostalom, svojevrsna rekapitulacija piščevih dostignuća kao proznog pisca i esejista.

Osmo razdoblje — nakon nekoliko godina oskudnog broja publikacija, počinje zapravo tek 1972. godine, kada se pojavljuje nova serija Krležine autobiografske proze. Ti novi tekstovi umnogome se razlikuju od dosad objavljenih odlomaka iz piščeva dnevnika. Manje je u njima meditacija intelektualca i esejističkih varijacija na razne teme, više potpuno osobnih motiva, iz svakidašnjice autorova života. U dnevnicima objavljenim 1972. godine, osobito u onima iz vremena drugog svjetskog rata, ta se svakidašnjica neprestano prepleće s građom iz snova. Krleža zapravo prepričava svoje snove, i ne znamo gdje završava san a gdje počinje stvarnost ratne svakidašnjice i uspomene na minule godine. Čitav je njegov dnevnik naprosto beskrajna serija snova.

* *
* *
* *

Osim ovdje prikazane periodizacijske podjele valjalo bi čitaoca naviknuti na drugačije načine orijentiranja u opsežnom Krležinu stvaralaštvu. Određeni red dala su u tom pogledu izdanja piščevih djela. Započeto u pedesetim godinama i još uvijek nedovršeno »Zorino« izdanje njegovih sabranih djela obuhvaća gotovo trideset knjiga: tri knjige poezije, četiri — drama, devet — eseja i ogleđa, dvije knjige memoarske proze, tri knjige novela i četiri romana (od kojih dva u nekoliko tomova). Dosad Krleža u okviru sabranih djela nije objavio znatan dio svojih eseja i ogleđa, a nikada nije izišlo ni drugo izdanje prvog Krležina romana *Tri kavalira gospođice Melanije* ni knjiga polemika *Moj obračun s njima*. Izdanje u knjizi očekuje još dobar dio publicistike iz »Književne republike« i »Pe-

čata« kao i autobiografski tekstovi koji u posljednje vrijeme pristižu ubrzanim tempom.^{6a}

U Poljskoj je Krleža poznat prije svega kao romanopisac i autor novela, te kao dramski pisac. Izgrađen na toj osnovi, pišćev lik nije nimalo sličan onome koji funkcionira u hrvatskoj i jugoslavenskoj kulturi. Krleža ima i bogat pjesnički opus. Kao pjesnik on je stvorio svoje najznačajnije djelo — *Balade Petrice Kerempuha*. Golemo značenje ima također Krležina esejistika i publicistika, kao područje bitnih intelektualnih traženja i veoma važno oruđe u mnogogodišnjim ideološkim bitkama. Uloga pisca-institucije kakvu ima Krleža u hrvatskoj kulturi već pola stoljeća u znatnoj je mjeri povezana s njegovom ideološkom djelatnošću, s djelatnošću izdavača časopisa, publicista, esejista. Krležina esejistika kao oblik refleksije o suvremenoj civilizaciji sadrži, uostalom, univerzalni smisao i ne odnosi se samo na hrvatska, odnosno jugoslavenska pitanja. Slično značenje imaju i autobiografski zapisi autora *Balada Petrice Kerempuha*. Daleko od oblika običnog dnevnika ili memoara, oni zapravo čine ciklus esejističkih meditacija (ili naprosto eseja) u kojima pišćevljeva i njegove dogodovštine i doživljaji predstavljaju samo polazište za književna, filozofska, kulturnopovijesna i sociološka razmišljanja. Ova intelektualna struja zapisa veoma se često veže s elementima fikcije, s književnom kreacijom. Na svakom se koraku susrećemo u njima s projektima Krležina književnog stvaralaštva, skicama fabularnih situacija, zamislama novela, romana i drama, s pjesničkim i dramskim fragmentima. Međutim, pogrešno bi ih bilo tretirati kao bilješke koje nastaju na margini pravoga književnog rada. Krležini su autobiografski zapisi samostalne književne tvorevine, koje nimalo ne zaostaju za pišćevim umjetničkim kreacijama drugog tipa. Moglo bi se reći da Krleža kao autor *Davnih dana*, *Djetinjstva u Agramu* i nedavno objavljenih »pripovijesti o snovima« uspijeva biti mnogo interesantniji nego što je u *Glembajevima*, *Banketu u Blitvi* ili u *Zastavama*.

Prema hijerarhiji kakvu prihvaća sam pisac prvo bi mjesto pripadalo njegovu dramskom stvaralaštvu. U okvi-

^{6a} Posljednjih se godina Krležina djela pojavljuju u nešto drukčije zamišljenim izdanjima sarajevskog »Oslobođenja«. Neka od tih izdanja značajna su dopuna dosadašnjima, npr. *Dnevnik*, sv. 1—5, Sarajevo 1977.

ru tog područja općenito se poštuje podjela koja je određena izdanjima Krležinih djela: prvim ciklusom njegovih drama smatraju se djela debitantskog i ekspresionističkog razdoblja sabrana u zbirci *Legende*. U toj su se zbirci našle drame: *Legenda*, *Maskerata*, *Kristofor Kolumbo*, *Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva*. od najranijih dramskih djela s ciklusom *Legende* veže se i *Saloma*. To je prva od drama koje je Krleža bezuspješno nudio dramaturgu zagrebačkog kazališta Josipu Bachu. To je djelo pisac prerađivao u nekoliko navrata, a u cjelini je objavljeno tek godine 1963.⁷

Dosad, međutim, nisu uopće objavljene druge rane Krležine drame koje je predlagao kazalištu. Nama su one poznate samo iz naslova i autorovih kratkih sažetaka.⁸ To su: *Sodoma* (napisana 1915; moglo bi se pretpostaviti da je ta drama dala osnovu za poemu — »simfoniju« *Sodomski bakanal*, 1918), *Leševi* (drama nastala 1915, kasnije prerađena u roman, a konačno je bila preoblikovana u pripovijest *Vražji otok*) i *Utopija* (1917). Štampana je bila jedinočinka *U predvečerje* (1919), nastala pod utjecajem Przybyszewskog, ali ona je u Krležinu stvaranju marginalno djelo i nikad nije obnovljena. Osim toga, kao drama je isprva pisana *Hrvatska rapsodija*. U novijim interpretacijama Krležina stvaralaštva ona se, prema početnoj autorovoj namjeri, tretira kao drama i razmatra se u kontekstu ciklusa *Legende*.

Od ekspresionističkih drama Krleža je izdvojio tri nastale početkom dvadesetih godina i izdao ih u posebnoj knjizi pod naslovom *Tri drame*. Ovu autorovu sugestiju često slijede kritičari, koji smatraju da *Tri drame* predstavljaju idući Krležin dramski ciklus. U taj su ciklus ušle: potpuno izmijenjena drama *Galicija*, koja je nakon prerade u tridesetim godinama dobila naslov *U logoru* (1934), te *Golgota* i *Vučjak*.

Sasvim se jasno izdvaja treći dramski ciklus: trilogija o Glembajevima, po svom književnom obliku različita od Krležina dotadašnjeg dramskog stvaralaštva. Sličnu, odvo-

⁷ Verzije te drame javljaju se u fragmentima u knjizi *Davni dani*. Konačna se verzija pojavila u »Forumu« 1963, br. 10, str. 499—522. Studiju o toj drami napisao je M. Lončar, »Saloma« *Miroslava Krleže* (u zborniku:) *Miroslav Krleža*, op. cit., str. 249—274.

⁸ *Gospodin Bach*, op. cit., str. 68—70.

jenju poziciju zauzima *Aretej*, djelo koje je Krleža napisao nakon drugog svjetskog rata.

Relativno je lako izvršiti diobu Krležina pjesničkog stvaralaštva. Kao četiri jasno zacrtane cjeline javljaju se: 1. rane poeme, pisane s namjerom oponašanja muzičkog oblika i zbog toga nazvane »simfonijama«, u znatnoj mjeri srodne Krležinim mladenačkim dramama (*Pan, Tri simfonije, Sodomski bakanal, Ulica u jesenje jutro*), koje spadaju u debitantsku i ekspresionističku fazu piščeva stvaralaštva; 2. ekspresionistička lirika, odnosno tzv. »ratna lirika« (ta su djela godine 1932. izdana u zajedničkom svesku pod naslovom *Knjiga lirike*); 3. pjesme razdoblja između dva rata objavljene u *Knjizi pjesama*, a kasnije u proširenom izdanju kao *Pjesme u tmini*; 4. »ulenšpi-glovski« ciklus *Balade Petrice Kerempuha*, napisan na kajkavskom dijalektu.

Jednako je jasno zacrtana podjela Krležina novelističkog stvaralaštva. U njegovu se okviru mogu izdvojiti tri ciklusa: 1. ratne novele iz knjige *Hrvatski bog Mars*; 2. novele iz knjige *Novele* — najnehomogeniji ciklus, pa će za detaljniju analizu biti neophodna unutarnja podjela, tim više što ovamo spadaju djela pisana u različito vrijeme, počev od novela objavljenih na stranicama »Plamena« 1919. godine sve do novele *Cvrčak pod vodopadom*, objavljene 1937. godine; posebno mjesto u tom ciklusu zauzima pripovijest ekspresionističkog karaktera *Veliki meštar sviju hulja*, te satirički obračun s književnom mitologijom: *Hodorlahomor Veliki* (1923) i *Smrt Rikarda Harlekinija*; glavni okvir ciklusa sačinjavaju novele nastale u dvadesetim godinama, i upravo se na njih odnosi Krležin izraz »malograđanske novele« (iako bi se mogao jednako dobro upotrijebiti izraz »inteligentske«); to su ponajprije novele sasvim određeno smještene u malograđansku sredinu: *Mlada misa Alojza Tičeka* (1921) i *Smrt Florijana Kranjčeca* (1922), a zatim i one koje su više »inteligentske«: *In extremis* (1923), *Smrt Tome Bakrana* (1924), *Vjetrovi nad provincijalnim gradom* (1924) i dulja pripovijest (ili kako neki žele: roman) *Vražji otok*; na tu se grupu problematski nadovezuje *Cvrčak pod vodopadom* i posredno potpuno drugačija (zbog svoje egzotične scenerije) novela *Hiljadu i jedna smrt* (1928); tema smrti, koja se stalno vraća u tome ciklusu (to bi bio ciklus novela o smrti; uostalom, Krleža je nekada upravo tako na-

zvaao jednu svoju zbirku), opravdava uključivanje u tu grupu inače sasvim zasebnih novela: *Smrt bludnice Marije* (1924) i *Na samrti* (1924); 3. naredni ciklus čine novele o porodici Glembajevih, u većini napisane na prijelazu dvadesetih u tridesete godine; njih povezuje zajednička fabularna osnova, a problematski one su nastavak prethodnog ciklusa.

Nema potrebe ni za kakvom podjelom u okviru Krležina romanesknog stvaranja. Može se samo usput reći da se pisac već od najranijih godina bavio mišlju o pisanju romana. Ne znamo ništa pobliže o njegovu prvom pokušaju na tom području (*Truloj zemlji*,⁹ pisanoj 1913); projekti romana javljaju se u zapisima *Davni dani*; nikad se nisu pojavili romani koje je najavljivao sam pisac: *Zeleni barjak* (najava početkom dvadesetih godina¹⁰) i roman o slavenu-filu Jurju Križaniću iz 17. stoljeća. Prvi Krležin roman *Tri kavalira gospođice Melanije* kritika smatra neuspjelim. Čini se da je i sam autor istog mišljenja.¹¹ Stoga se pravim početkom Krležina romanesknog stvaranja smatraju tridesete godine, kada se pojavljuje *Povratak Filipa Latinovicza, Na rubu pameti* i *Banket u Blitvi* (prva dva dijela), a iduću etapu tog rada čine šezdesete godine (završetak *Banketa u Blitvi* i *Zastave*).

Najteži je zadatak klasificiranje Krležine esejistike i publicistike. Kronološki se kriterij u tom slučaju ne može primijeniti (uostalom, prikazujući piščevu biografiju, dali smo red nastajanja najvažnijih eseja). Nije lako ni izdvojiti eseje *sensu stricto* od drugog tipa književne publicistike. Doduše, dosta se jasno vidi granica između tekstova izrazito polemičkog karaktera (članci iz »Plame-

⁹ »U sebi samome vlažna sam spužva. Imam osjećaj, kad bih imao vremena i tehničkih mogućnosti, kako bih se sav iscijedio, upravo razlio na tisuće stranica nečega, što ne bi bilo tako nemoćno kao *Trula zemlja*, moj roman poslije Beograda, jeseni 1913.« *Davni dani*, op. cit., str. 156.

¹⁰ O tome v. Krleža, *Napomena o Hrvatskom bogu Marsu*, »Književna republika«, 1923, br. 2—3, str. 101.

¹¹ Kritičar Ljubomir Maraković, sklon Krleži, pisao je 1923. o tom romanu kao o »vrlo neuspjelom« (cit. prema Albert Haler, Mihovil Kombol, Branko Gavella, Ljubomir Maraković, *Eseji, studije, kritike*, Zagreb 1963, str. 482). Krleža nije više nikada obnovio taj roman. Štoviše — nikada, nikakvom prilikom ga ne spominje. *Tri kavalira gospođice Melanije* — očito su piščeva slaba točka.

na», »Književne republike«, *Moj obračun s njima, Dialektički antibarbarus* i drugi polemički tekstovi iz »Pečata«) i Krležinih pravih eseja, ali bitna je razlika u naglašenom osobnom tonu, konkretnom karakteru i predmetu tih polemičkih tekstova. Nema ni izrazite granice koja bi odvajala Krležinu esejistiku od dnevnika. Znatno je dio njegovih eseja objavljen uz napomenu da su to fragmenti dnevnika. Esejistički karakter imaju putopisi iz Sovjetske Rusije (*Izlet u Rusiju*), pa čak i teze za partijsku diskusiju o narodnoj fronti (*Teze za jednu diskusiju iz godine 1935* — objavljene u poslijeratnim izdanjima knjige *Deset krvavih godina*).

Krležina književna publicistika mogla bi se klasificirati prema tematskom kriteriju, izdvajajući skupine kao što su: politički, društveni i ideološki eseji (uglavnom iz knjiga *Izlet u Rusiju, Evropa danas, Deset krvavih godina, Eppure si muove, Knjiga studija i putopisa*), eseji o književnim temama, eseji o slikarstvu, filozofski eseji i kulturnopovijesne bilješke, eseji o drevnoj medicini. Ako se tome doda prethodno izdvojena skupina polemičkih tekstova, ovom bi podjelom bilo obuhvaćeno uglavnom čitavo područje Krležine književne publicistike. Takva je klasifikacija potrebna kao svojevrsan postupak uvođenja reda. Međutim, treba imati na umu da se u Krležinim esejima umjetnička, književna i kulturnopovijesna problematika isprepleće i da čini jednu cjelinu koja teško podliježe mehaničkoj podjeli. Krleža naprosto stalno piše eseje ideološkog karaktera; ideologija je zajednički nazivnik njegova zanimanja za razne grane kulture i povijesti. U esejistici srodnom području, u Krležinoj autobiografskoj prozi, uvođenje bilo kakvih tematskih razlikovanja zapravo nije moguće: u toj se prozi redaju sve teme i problemi Krležina stvaralaštva. Jedini red koji se može predložiti imao bi se sastojati od ukazivanja na etape piščeva života na koje se odnose autobiografski tekstovi. Godinama djetinjstva pripadaju debitantski *Fragmenti* iz 1914. godine (iako se u tom tekstu radi o književnoj fikciji, njegov je autobiografski karakter nedvojbena) i *Djetinjstvo u Agramu* (fragment dnevnika iz vremena drugog svjetskog rata, koji u znatnoj mjeri ima karakter eseja, a s obzirom na metodu izvanredno je zanimljiv pokušaj rekonstrukcije dječjih doživljaja). Vremena boravka u kadetskoj školi i vojnoj akademiji Ludoviceum Krleža se

sjeća nakon mnogih godina u ogledu *Izlet u Mađarsku 1947*. Uspomene na tu temu sadržane su i u zbirci polemika *Moj obračun s njima*.

U svim navedenim tekstovima pisac prikazuje svoju prošlost s određenom distancom, ili kroz prizmu književne fikcije (*Fragmenti*), ili kao rezultat svjesnih rekonstrukcijskih postupaka. Samo u pojedinim životnim razdobljima Krleža je vodio sistematske bilješke dnevničkog karaktera. To su, prije svega, bile godine prvog i drugog svjetskog rata. Te je bilješke objavljivao poslije mnogo godina i postupno. Bilješke iz razdoblja 1914—1921. (dopunjene tekstovima uspomena koje je Krleža pisao kasnije) ušle su u knjigu *Davni dani*. Kao što se moglo očekivati, *Davni dani* nisu bili potpuno izdanje piščeva dnevnika iz tog vremena: tek 1972. objavio je nove tekstove te serije, a možda je u rukopisima ostalo još mnogo nepoznatih fragmenata dnevnika. Neiscrpan je izvor, čini se, dnevnik iz vremena drugog svjetskog rata. Nakon čitave serije fragmenata iz tog dnevnika (većinom u obliku posebnih eseja), objavljenih u pedesetim godinama, 1972. dobili smo novu, prilično veliku pregršt fragmenata dnevnika iz vremena posljednjeg rata. Na najnovije se razdoblje odnose bilješke iz 1968, objavljene koju godinu kasnije.

Ova dva netom predočena pokušaja sistematizacije Krležina stvaralaštva trebalo bi zapravo upotpuniti tematskim i problematskim vodičem, koji bi čitaocu olakšao orijentaciju među njegovim brojnim dramama, novelama, romanima i pjesmama. Međutim, upravo ovdje nailazimo na najveće teškoće. One proistječu iz složenosti uzajamnih veza tematske osnove Krležinih djela, njihova umjetničkog oblika i idejnog smisla. Te veze — zamršene unutar jednog djela — postaju još složenije u širem kontekstu čitavih tematskih i problematskih nizova. Takav se kontekst, međutim, neizbježno nameće s obzirom na ciklički karakter Krležina stvaralaštva, s obzirom na njegovo problematsko jedinstvo, s obzirom na pokretanje uvijek istih pitanja u raznim umjetničkim oblicima, u raznim idejnim etapama, ali uz neprekidno mijenjanje odnosa prema njima. Opis pojedinih djela već bi zapravo bio njihova interpretacija, u kojoj nije moguće zaobići sve te uzajamne veze. To bi neizbježno vodilo sintetskom pristupu osnovnim pitanjima Krležina stvaralaštva. Na takav

ćemo način pokušati prići Krležinu djelu u idućim poglavljima.

Neophodna je, međutim, makar uvodna i privremena problematska sistematizacija djela tog hrvatskog pisca. Mnogim se djelima i pitanjima nećemo više vraćati, a neke od problema trebalo bi bar najaviti.

Opća je značajka ranog Krležinog stvaralaštva (debi-tantska i ekspresionistička faza) kretanje u krugu velikih ideja kao i pjesničko, metaforičko shvaćanje stvarnosti. Pisac se zanima za velike mitove čovječanstva i njegove najveće junake: Krista, Kolumba, Michelangela Buonarrotija (junaci triju Krležinih drama). U njegovim se djelima čovjek javlja kao predstavnik ljudske vrste ili nosilac određenog stava, u biti kao izvanpovijesno biće. U tim se djelima odigrava iskonska ljudska drama. To je ciklus konfrontacija čovjekove mašte i utopijskih projekata s mračnom, neumoljivom, neprijateljskom stvarnošću, s materijalnom, društvenom i biološkom uvjetovanošću čovjeka. U svim tim Krležinim djelima kao da zvuči Nietzscheov glas da »je već krajnje vrijeme«, da je neophodno svladati otpor stvarnosti, makar u smjeloj pjesničkoj viziji. Odatle slijedi dramatičan patos Krležina stvaralaštva, odatle i — stalno prisutna spremnost na skok iz zemlje nužnosti u buduću zemlju slobode. Utopijsku atmosferu iščekivanja konačnog preobražaja civilizacije u kojoj čovjek živi ipak prati osjećaj zdvojnosti i frustracije. Predosjećaj skrivenih društvenih i bioloških mehanizama koji vladaju čovjekom izražen je u simboličnim nevidljivim silama zla. Ta sila zla javlja se u Krležinim djelima kao »nepoznat netko«, kao cinično ili demonsko utjelovljenje junakova *alter ego* (lirskog ja).¹²

U takvoj se scenaciji ponekad odigrava erotska drama. U shvaćanju erotike Krleža se nadovezuje na moderniste, razvija zapravo motive koje crpe u Strindberga. Ljubav je prikazana kao borba između ženske i muške stihije, borba u kojoj obje strane očekuje neizbježan poraz, ali teret

¹² Na temu »nepoznat nekoga« komparativistički je pisao Aleksandar Flaker, »Nepoznat netko« (*O jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti*) (u zborniku:) *Krležin zbornik*, op. cit., str. 53—74. Studija sadrži usporedbu Krležine ekspresionističke poezije s poezijom Majakovskog i interesantnu interpretaciju motiva koji je toliko karakterističan za hrvatskog pisca.

neuspjeha pada prije svega na muškarca. U tom je sukobu žena utjelovljenje demonske životne snage, modernistički shvaćene »vječne ženstvenosti«. Tako shvaćena erotika javlja se u dramama: *Maskerata*, djelomično u *Legendi* (ovdje nešto drugačije uobličena) i u *Kraljevu*, zatim u prilično naglašenom obliku u jednočinki *U predvečerje* i u *Adamu i Evi*, a u nizu drugih djela javlja se kao sporedni motiv.¹³ U Krležinu kasnijem stvaralaštvu ta se problematika javlja sve manje. Vratit će se još jednom u punoj snazi u ciklusu *Glembajevi*, ali uskoro biva degradirana u romanima, gdje će se pojaviti kao svojevrsan refren na margini glavnog toka romanesknoga zbivanja (stanovit izuzetak čini roman *Zastave*).¹⁴

Drugi problematsko-tematski ciklus ranog Krležina stvaralaštva slijedi iz ničeovske polemike s kršćanstvom. Njezini odjeci su vidljivi u *Legendi*, punim će se glasom javiti u poemama — »simfonijama«, osobito u *Panu* i prvoj od *Tri simfonije* — *Podne*. *Pan* i *Podne* su apoteoze radosne, poganske vizije spontanog života. U svim se »simfonijama« ponavlja suprotstavljanje takve vizije moralu patnje i pokornosti, koji vodi porijeklo iz kršćanstva. Time u poemama *Pan* i »simfoniji« *Podne* Krleža ipak ne zauzima jednodznačan stav, već prikazuje život kao povijest poraza i patnji, i po tome je blizak kršćanskoj martirološkoj viziji svijeta. Na takav je piščev razvoj bez sumnje utjecala ratna stvarnost. U kasnijim »simfonijama« i u lirici Krleža će prije svega naglašavati tamne boje, ugroženost ljudskog života, patnju — jednom riječju sve što je suprotno idealu »poganske« realizacije punoće životnih mogućnosti. Svijet se pojavljuje kao razdrt i u sebi proturječan. Ovdje opisana promjena stava zapravo određuje granicu

¹³ Krleža je doduše u tim godinama pisao kako je glupo »govoriti ili pisati danas o Apsolutnom Zenstvu na formulu Weininger-Strindberg-Przybyszewski« (*Davni dani*, op. cit., str. 339), ali nema sumnje da se upravo spomenuta formula pojavljuje u navedenim djelima. Piše o tome Ivan Slamnig, *Strindbergov »neonaturalizam« i Krležine »Legende«* (u zborniku:) *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, op. cit., str. 459—460.

¹⁴ Marko Ristić s razlogom piše kako u Krležinu stvaranju gotovo uopće nema »Ljubavi, u vrlo romantičnom ali i vrlo preciznom smislu, strasne i isključive, sublimne, lude (...)«, *Alfabetске varijacije na fugu Krležianu* (u zborniku:) *Zbornik o Miroslavu Krleži*, Zagreb 1963, str. 512.

između modernističke i ekspresionističke Krležine faze. Ulaz u sferu ekspresionističkih interesa podudara se s pokretanjem hrvatske nacionalne problematike. Vizija razdrtog i proturječnog svijeta povezana je s doživljavanjem ratne stvarnosti, a veže se i sa sličnim viđenjem hrvatske prošlosti i sadašnjosti. U tadašnjim Krležinim djelima postoji unutrašnja veza između dramatičnih doživljaja pojedinca i njegova položaja kao člana nacionalne zajednice. Ta zajednica određuje sudbinu pojedinca, ona izražava društvenu i povijesnu uvjetovanost individue. Utopijska želja za prevladavanjem tih uvjetovanosti odnosi se također i prije svega na nju. Dramatična borba za budućnost, borba koja je vidljiva u ranim Krležinim djelima, odigrava se dakle paralelno na dva plana: na univerzalnom i na nacionalnom hrvatskom.

Hrvatsku zajednicu simbolički reprezentiraju malograđani i seljaci okupljeni na zagrebačkom proštenju (*Kraljevo*) i putnici vlaka u *Hrvatskoj rapsodiji*. Oni zapravo predstavljaju sveukupnost nacionalne povijesti i sadašnjosti, utjelovljenje svijesti i sudbine naroda (u tom se pogledu Krležine ekspresionističke drame mogu usporediti s poljskom romantičkom i modernističkom dramom, osobito sa *Svadbom* Wyspiańskog). Sudbina naroda u *Hrvatskoj rapsodiji* prikazana je u liku Hrvatskog Genija — duha čitave mučeničke povijesti Hrvatske, koji bi imao iščupati narod iz ustaljene životne kolotečine i usmjeriti ga prema sunčanim perspektivama. Hrvatski Genije, kao junak Krležine drame, zapravo je ekvivalent »giganata čovječanstva« kao što su Krist, Kristofor Kolumbo i Michelangelo. Taj je genije protagonist utopijske težnje da se prevladaju stvarnost, povijest i materijalni uvjeti društvenog života, težnje za budućnošću dostojnom čovjeka.¹⁵

Svijet Krležinih ekspresionističkih djela rodio se iz osjećaja kaosa koji sve okružuje, iz »smrtonosne besmislenosti zbivanja«¹⁶, iza koje se kriju bezimene, goleme i zlokobne

¹⁵ Interesantna zapažanja o toj temi iznosi D. Suvin u svojoj raspravi *Krilata plovidba ka zvijezdama*, op. cit., str. 284—292.

¹⁶ Krleža je napisao nekoliko izvrsnih autokarakteristika u kojima je prikazao duhovnu atmosferu svog ekspresionističkog stvaralaštva. Jednu od njih sadrži esej *Moja ratna lirika*, odakle je uzet gore navedeni citat. (Cit. prema: *Evropa danas, Sabrana djela*, sv. 13, Zagreb 1956, str. 37)

snage (posebno je to vidljivo u lirici i u pripovijesti *Veliki meštar sviju hulja*). Junačka borba s tim snagama, traženje velike ideje koja bi dala svijetu smisao glavni je sadržaj piščevih tekstova tog vremena. Ipak se potpuno, još u ekspresionističkoj fazi Krležina stvaralaštva, nazire prijelaz od metaforičke slike svijeta prema promatranju konkretnih pojava i realističkoj tradiciji bliži psihološki i sociološki način prikazivanja. To se vidi u piščevu zanimanju za seljake vojnike iz drugog svjetskog rata i općenito za seljačku društvenu svijest u ciklusu *Hrvatski bog Mars* i kasnije u drami *Vučjak*. Nemetaforički (iako i dalje ekspresionistički) karakter ima predodžba rata u drami *Galicija* i sudbine neuspjele proleterske revolucije u drami *Golgota*.¹⁷ Realijama svakodnevnog života, društvenoj i psihološkoj zbilji Krleža se najviše približava u »malograđanskim« novelama koje prikazuju zagrebačku sredinu. Sasvim drugačiji karakter ima Krležina satirična proza, njegovi obračuni s tradicijom i književnom suvremenosti: *Hodorlahomor Veliki*, *Tri kavalira gospođice Melanije*. To su zapravo polemike s književnom mitologijom hrvatske moderne. Njihov je nastavak u neku ruku novela *Smrt Rikarda Harlekinija*. U »malograđanskim« novelama u središtu predočena svijeta naći će se zagrebački intelektualac. Atribut »malograđanske« u ovom se slučaju odnosi na junakovu sredinu, na njegov *modus vivendi* i na kraju, a vjerojatno i najviše, na sam život u malom gradu (tako pisac uvijek govori o Zagrebu). Smjestivši svog junaka u konkretnu društvenu i kulturnu sredinu, učinivši od njega oruđe društvene kritike, Krleža nastavlja onu problematiku čovjekove ličnosti koja je bila karakteristična za njegova ranija djela. Možemo reći da je intelektualac iz novela realistički konkretiziran »misaoni subjekt« iz njegovih modernističkih i ekspresionističkih drama — svakodnevnih Michelangelo ili Kristofor Kolumbo na zagrebačkom pločniku. Ekspresionistička drama čovjekove ličnosti postaje dramom svakodnevnog egzistencije, lišena velike spasiteljske ideje ili titanske borbe sa sudbinom, koja bi mogla dati smisao toj egzistenciji.

¹⁷ Radnja drame posvećene »Richmondovoj i Fortinbrasovoj sjeni« odvija se u poblize neodređenom mjestu srednje Evrope uoči Uskrsa godine 1919. Model stvarnosti prikazane u *Golgoti*, bez sumnje, čine revolucionarni događaji u Njemačkoj.

Takvo preoblikovanje »misaonog subjekta« u novelističkog junaka približava Krležu prethodnicima egzistencijalističke struje u evropskoj književnosti razdoblja između dva rata. Krležina novelistika (a kasnije i njegovi romani) donosi shvaćanje čovjekove ličnosti koje simbolički najbolje određuje naslov Malrauxova romana; u središtu pažnje je »ljudska sudbina«. Egzistencijalno gledište još je više naglašeno stalnom konfrontacijom sa smrću, tako izrazito prisutnom u naslovima novela. U njima Krleža pripovijeda povijest »hiljadu i jedne smrti«. Pripovijest s tim naslovom sadrži u sebi čitavu galeriju smrti iz prethodnih novela i daje im zajednički nazivnik. Za junaka *Hiljadu i jedne smrti*, evropskog savjetnika nekog kineskog generala diktatora, dodir sa smrću koja pogađa ljude banalna je i svakodnevna stvar. Sve to prati istančani osjećaj apsurdna čitave ljudske civilizacije kao civilizacije surovosti i nasilja. Egzistencijalno je gađenje u sablasnom svijetu iz *Hiljadu i jedne smrti* jedini oblik samoobrane.

Pozadinu egzistencijalne problematike »misaonog subjekta« tvori građanska civilizacija. Ta je konfrontacija osobito jasno izražena u ciklusu o Glembajevima. U dramama i novelama ciklusa, koji povodeći se za uzorom porodičnog romana (građanske sage) pripovijeda povijest uspona i pada roda, Krleža je stvorio model hrvatske građanske civilizacije. Na tu se sliku nadovezuju i kasniji romani. Provincijska civilizacija »glembajevskog« tipa tvori pozadinu drame umjetnika »Evropejca« u *Povratku Filipa Latinovicza*, gdje se egzistencijalna problematika veže sa svjetonazorskom i estetskom krizom vrijednosti. Izravan sukob »misaone individue« s glembajevskim društvom — tema je idućeg romana, *Na rubu pameti*. Od Ibsena, iz *Neprijatelja naroda*, Krleža je preuzeo svoj omiljeni motiv doktora Stockmanna. Junakova usamljena borba protiv kompaktne većine javnog mnjenja stavlja ga u situaciju zdravorazumskog i pravdoljubivog viteza litalice. Borba protiv svih neizbježno vodi u onu situaciju koja je iskazana naslovom romana: »na rubu pameti«. U sličnoj je situaciji junak Krležina političkog romana *Banket u Blitvi*. Doktor Nielsen naredna je »misaona individua«, ovaj put u sukobu s čitavom političkom mašinerijom društva glembajevskog tipa. *Banket u Blitvi* roman je o srednjeistočnoevropskoj diktaturi, o režimima poput Horthyjeva, Aleksandra Karađorđevića, Piłsudskog (politički događaji u

Poljskoj između dva rata služili su Krleži za oblikovanje fiktivnog modela svijeta Blitve — nepostojeće zemlje u istočnoj Evropi).¹⁸ Uostalom, roman govori ne samo o diktaturi, već se odnosi na cjelokupnost političkih mehanizama u državama srednje istočne Evrope koje su nastale poslije 1918, i to s izrazitom težnjom za uopćavanjem. Fiktivna geografija i povijest Blitve i Blatvije, Svetonije, Kurlandije i Kobilije modelotvorni je postupak, metaforička sinteza društveno-političke stvarnosti zaostale zemlje. Taj modelski aspekt u Blitvi predočena svijeta još je jače naglašen u trećoj knjizi romana, objavljenj mnogogodina kasnije. U svjetlu te treće knjige *Banket u Blitvi* postaje romanom studijom o bilo kojoj diktaturi i bilo kojoj politici u uvjetima civilizacijske zaostalosti, studijom o politici u njezinu »balkanskom«, odnosno »afričkom« obliku, u epohi »prvobitne akumulacije vlasti«.

Istovremeno je *Banket u Blitvi* bio indirektna reakcija na totalitarnu fašističku prijetnju. Motivi katastrofi-

¹⁸ O poljskim realijama *Banketa u Blitvi* iscrpno je pisao Zdravko Malić, *Poljske realije Banketa u Blitvi*, »Radovi Zavoda za slavensku filologiju«, knj. 7, Zagreb 1965, str. 19—29. Tim se pitanjem također bavi Joanna Łatuszyńska (Rapacka), *Polonica w twórczości Miroslawa Krleży*, »Pamiętnik Słowiański«, t. XIV, str. 137—141. Ni u jednoj ni u drugoj studiji nije razmotreno osnovno pitanje: što je navelo Krležu na upravo takav izbor modela svijeta kakav je prikazan u Blitvi. Po mom mišljenju to nije bio slučajaj izbor, pa ni samo putovanje u Poljsku, prijateljstvo s Nałkowskom i dobar informator u osobi Benešičevoj nisu bili presudni za ispunjavanje romaneskne Blitve poljskim međuratnim realijama. Razlozi se prije mogu tražiti u Krležinu odnosu prema hrvatskoj devetnaestostoljetnoj tradiciji. Poljska je u 19. stoljeću bila za Hrvate uzor zemlje koja se borila za nezavisnost, poljska je romantičarska poezija pružila hrvatskoj književnosti primjere kako valja u duhovnom životu tražiti naknadu pomanjkanja vlastite državnosti. Kritički se odnoseći prema toj tradiciji, Krleža je u Poljskoj vidio nekakvu zemlju uzorak. Stvaranje međuratne poljske državnosti, koja je naslijedila baštinu stoljetne porobljenosti, baštinu borbi za nezavisnost, romantičarske poezije i devetnaestostoljetnog historicizma, za Krležu je najbolji i najizrazitiji model idejno-političke situacije svih novoosnovanih država srednje istočne Evrope. Odatle u njegovoj Blitvi ima toliko poljskoga. S druge strane, identificiranje fiktivnog svijeta Blitve s Poljskom između dva rata može izazvati opravdane proteste. To se, uostalom, ne podudara s piščevom namjerom, s njegovom težnjom za snažno izraženim uopćavanjem.

zma prisutni su u Krležinu stvaralaštvu već od novele *Hiljadu i jedna smrt*, a kulminaciju dosežu u *Banketu u Blitvi* i u romanu *Na rubu pameti*, a posebno u *Baladama Petrice Kerempuha*. Intelektualni »misaoni subjekt« zamijenjen je u *Baladama* »prainteligentom« — ulenšpiglovskim pjevačem zle sudbine, Kerempuhom. Kolektivni je junak *Balada* hrvatsko seljaštvo koje stoljećima vodi klasnu borbu s izrabljivanjem, nepravdom i nasiljem. Ta se seljačka borba sastoji u pasivnom otporu, rezignaciji, ali ujedno i u rugalačkom odnosu prema svijetu. Glavni bi se smisao Krležina baladnog ciklusa mogao izraziti riječima: haraju ratovi, prolaze razni oblici nasilja čovjeka nad čovjekom ali, usprkos krvavoj i apsurdnoj povijesti, čovječanstvo što ga simbolički zastupa potlačeno hrvatsko seljaštvo i dalje traje, braneći svoje osnovno pravo — pravo na egzistenciju.

Problematika totalitarizma, natpovijesno pjesnički općena, još će se jednom vratiti u dramu o Areteju. Junaci su drame dva »slavna predstavnika evropske medicine«: starorimski carski liječnik Aretej i suvremeni profesor Morgens; obojica su upleteni u političke konflikte svojih epoha, pobunjeni su i uzalud brane humanističke principe. Radnja se drame odigrava naizmjenice u starom vijeku i u tridesetim godinama našeg stoljeća, pri čemu i Aretej kao uskrsla mumija sudjeluje u suvremenim događajima.

Relativno je težak zadatak ukratko izložiti problematiku posljednjeg Krležina romana, *Zastava*. Zadatak je težak ne samo s obzirom na opseg romana već i na činjenicu što pisac taj roman nije dovršio. *Zastave* se umnogome razlikuju od čitavog dosadašnjeg Krležina opusa — u njima problematski karakter nije toliko naglašen kao u prethodnim djelima. Naime, Krleža se u svojim djelima oštro i ogorčeno sporio sa svijetom. Nisu od tog spora pošteđene ni *Zastave*, ali se ovdje on pojavljuje kao jeka minulih doživljaja i davnih diskusija, kao ponavljanje i rezimiranje. Pisac je odavna namjeravao stvoriti epsku sliku svog mladenačkog doba, dramatičnih godina 1914—1924. Ta je namjera bila formulirana već u bilješcima iz vremena prvog svjetskog rata, o romanu-rijeci mislio je i radeći na *Glembajevima*. Dakle, *Zastave* su ostvarenje davnih namjera, i smisao romana treba potražiti prije u njegovu umjetničkom obliku negoli u predočenu svijetu. Naime, taj je predočeni svijet bio nekako unaprijed zadan,

gotov, već je odavna postojao u Krležinim predodžbama, u njegovim uspomenama, esejima i ostalim djelima. Nije mogao iznenaditi čitaoce, koji su zapravo taj svijet već otprije poznavali. To je svijet građanske »glembajevske« civilizacije, ali istovremeno svijet radikalnih omladinskih pokreta iz vremena prije prvog svjetskog rata, jugoslavenske politike nakon tog rata i, ponajprije, svijet inteligentnog »misaonog subjekta«. To je ujedno svijet samom piscu prisniji od stvarnosti predočene u drugim djelima. *Zastave* ne oskudijevaju ni tonom nostalgije za tim »davnim danima« 1914—1924. Međutim, autobiografski su motivi ovdje tako preoblikovani da ne može biti riječi o romanu s izrazitim osobnim ključem.

Pišući svoj roman-rijeku, nakon što je godinama razmišljao o tom proznom obliku, Krleža je odbacio dobar dio tradicionalnih rješenja tog romana. U romanu *Zastave* nema linearnog vremenskog redoslijeda, nema homogenog epskog sklada zasnovanog na pretpostavkama romana-rijeke. Naime, epsko se prikazivanje ukrštava s Proustovom formulom »traganja za izgubljenim vremenom«, roman se razvija kroz neprekidno vraćanje, prema tako karakterističnom za Krležino stvaralaštvo »muzičkom«, »varijacijskom« kompozicijskom principu.

III. O DIJALEKTIČKOJ NEGACIJI

Svako razmišljanje o razvoju Krležina stvaralaštva, o temama i problematici tog stvaralaštva, o književnim oblicima koje je prakticirao — nužno nas stavlja pred pitanje o općem smislu piščeva dijaloga sa svijetom. Upravo takva formulacija pitanja slijedi iz karaktera Krležine književne djelatnosti. Ona je — od samog početka — poprimila oblik dijaloga, diskusije, raspre. Piščevo *ja* i njegova fiktionalna, umjetnička ozbiljenja suprotstavljaju se čitavu svijetu, koji je izvanjski spram toga *ja* i spram likova — »misaonih subjekata«. Kao što je već rečeno, Krleža neprestano, u svakoj etapi svog stvaranja, određuje svoj stav prema društvu, kulturi, historiji kao cjelini. Pitamo za opći smisao svih tih samoodređenja, jer usprkos promjenljivim formulacijama problema i izmjenljivosti umjetničkih oblika Krležina iskaza, njegov je dijalog sa svijetom zapravo stalno isti misaoni tok, gdje u bujici asocijacija i slika — poput »varijacija na razne teme« — stalno promiču isti, za pisca bitni problemi. Krležina potreba zauzimanja svjesnog stava prema stvarnosti odlučno nadmašuje instinkt umjetnika kao stvaraoca fiktionalnih svjetova.

Razvoj Krležina stvaralaštva potrebno je, dakle, razmatrati prije svega kao razvoj njegova mišljenja, kao dijalektički proces. To treba posebno naglasiti. Dijalektika je obilježje svakog mišljenja, ali kod Krleže ona je osobito naglašena. Kod njega se misli i slike, nizovi asocijacija i fabularni zapleti junaka uvijek redaju u nizove teza i

antiteza. U njegovim se djelima odvija neprestana diskusija; sukob dvaju načina mišljenja glavni je princip konstrukcije svih tekstova toga hrvatskog pisca. Krist u *Legendi* spori se sa svojom Sjenom, doktor Walter diskutira s komunistom Kunejom (novela *In extremis*), Filip Latinovicz nalazi svog sugovornika za diskusiju u dermatologu Kyrialesu, u filozofskim esejima dijalog vode gospodin »A« i gospodin »B«.

Spomenutom popisu nema kraja jer oblik raspre u Krležinim djelima poprima gotovo svaka fabularna situacija, svaka esejistička meditacija. Nije slučajno što je Krleža smatrao sebe prije svega dramskim piscem.¹ Naime, u drami je dijalektički karakter (dijalektiku tvori, prije svega, umijeće vođenja diskusije) njegova mišljenja mogao naći najadekvatniji izraz.

Dijalektika Krležina mišljenja iskazuje se i u kompliciranim vezama između tematske osnove njegovih djela, njihove problematike i umjetničkog oblika, te u vezama koje spajaju pojedina djela u cikličke cjeline. Izbor određene umjetničke forme, zatim odbacivanje te forme, stalno vraćanje na iste teme i probleme, uporno zadržavanje misli oko određenih asocijativnih nizova — sve su to zapravo samo očitovanja diskusije koju pisac vodi sam sa sobom.

Za Krležin umjetnički razvoj karakteristična je dominacija autorefleksija, stalno traženje prave formulacije problema. Te se formulacije uopće ne temelje na diskursivnom — publicističkom, odnosno filozofskom — izražavanju misli. One se očituju posredno: u umjetničkom obliku djela, u pjesničkim slikama, metaforičkim elipsama. Dija-

¹ Prošlom vremenu (»smatrao«) ovdje je mjesto jednostavno zbog toga što je od početka tridesetih godina do danas Krleža objavio samo jednu novu dramu, pa bi bilo teško tvrditi da u toj situaciji on može i dalje sebe smatrati prije svega dramskim piscem. Ostaje, ipak, činjenica da u ranijem Krležinu stvaralaštvu dominira drama i da se »dramsko mišljenje« odražava u većem dijelu nedramskih djela. U mladenačkim poemama — »simfonijama« — lako je pronaći zamisao njihove scenske realizacije, dramski postupci mogu se veoma lako uočiti i u Krležinim novelama i romanima. Mišljenje u dramskim kategorijama jedna je od najkarakterističnijih crta stvaralačkog rada autora *Glembajevih*, pa bismo se usudili reći da se ono ni kasnije nije izgubilo, čak ni onda kada je Krleža prestao u doslovnom smislu biti dramski pisac.

lektika je Krležina mišljenja, prije svega, dijalektika slikovnih asocijacija i umjetničkih oblika. Međutim, najbitnije značenje u tom procesu ima autorefleksija. Krleža nije pisac o kojem bi se moglo reći, kao što je Sprusiński rekao o Kadenu, da su istine njegovih djela »pametnije« od samog autora.²

Snažno naglašena dijalektika svijeta misli i fikcije kod Krleže veže se s karakterističnim za njega antinomičnim opažanjem stvarnosti. Taj osjećaj unutrašnje proturječnosti odražava se u svim rasprama i dijalozima što se vode u tekstovima toga pisca. Uostalom, te su raspre najčešće uobličavanje unutrašnje nedoumice, one predstavljaju razgovor s *alter ego*, sa sjenom, legendarnim ili historijskim likom koji se javlja u mislima, ili naprosto s đavлом.³

Izvore antinomičnog viđenja stvarnosti (kao gotovo svega u Krležinu svjetonazoru) možemo tražiti u mladenačkom piščevu oduševljenju Nietzscheovom misaonošću. U Krležinoj debitantskoj fazi suprotnosti svijeta nalaze izmirenje u modernističkom apsolutu, u umjetnosti. Drugačije je u ekspresionističkoj fazi; tu se javlja oštro isticanje antinomije u viđenju stvarnosti: ona će se pred piscem pojaviti kao drama nepomirljivih suprotnosti. Osjećaj unutrašnje proturječnosti svijeta ne nestaje ni u kasnijim Krležinim djelima, nego tvori glavnu motornu snagu njegova mišljenja, prvotni izvor slikovnih asocijacija. U gotovo opsesivnom vraćanju pojedinih slika (»panonsko blato« i »smjeli polet ka zvijezdama« — dvije slike ključnog značenja

² Michał Sprusiński, *Juliusz Kaden Bandrowski*, Kraków 1971, str. 249. Paradoks o istini djela koja je pametnija od autora nije, dakako, izmislio pisac monografije o Kadenu. Pozivamo se na to, između ostalog, i radi jačeg naglašavanja kontrasta između dva umnogome slična pisca — poljskog i hrvatskog.

³ Aleksandar Flaker, »Nepoznat netko«, l.c.; Ivo Frangeš, *Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi (novela: Veliki maštar svijeta hulja)* (u:) *Krležin zbornik*, Zagreb 1964, str. 115–134. To su samo djelomične interpretacije za Krležu toliko karakterističnog motiva, koji znači ozbiljenje unutrašnje nedoumice a ujedno — demonske strane čovjekove ličnosti i prevlasti zla u svijetu. Spomenuti motiv ima vrlo složenu genezu (Nietzsche, ekspresionizam, Dostojevski — da spomenemo samo neke od mogućih izvora), a isto tako i složeno značenje. Puna interpretacija svih ozbiljenja demonskog *alter ego* i snage zla u svijetu ostaje još uvijek neostvaren i neizmjerljivo zanimljiv zadatak za interpretatore Krležina stvaralaštva.

u piščevu stvaralaštvu) održava se dijalektička struktura mišljenja u antinomijama. Stoga se u Krležinu stvaralaštvu može izdvojiti čitav niz uzajamno povezanih antinomičnih nizova. Neki od njih (kultura-život, sjaj-bijeda) bit će razmotreni u idućim poglavljima.

Antinomično viđenje stvarnosti, spor kao bit odnosa prema stvarnosti — glavne su odrednice Krležina stava. To je, zapravo, stav dijalektičke negacije, buntovnog nslaganja sa svijetom. U tom je pogledu Krleža nastavljač romantičara. Byron, čiji život i djela utjelovljuju borbeni ideal, posebno je blizak hrvatskome piscu.⁴ Međutim, geneza Krležine dijalektičke negacije ne bi se smjela tražiti isključivo u romantizmu. Njen je izvor, zapravo, čitavo devetnaestostoljetno i modernističko nasljeđe: na njezino su oblikovanje možda najviše utjecali Nietzsche i Ibsen (prije svega kao autor *Neprijatelja naroda*); učitelje »spora sa svijetom« našao je Krleža u Marxu, Baudelaireu, Dostojevskom. Isto je tako nemoguće zaobići inspiracije koje je pisac crpio iz ruske revolucionarne tradicije, osobito iz Lenjinove djelatnosti. One zauzimaju veoma značajnu poziciju u Krležinu misaonom sustavu. Naime, u ruskoj tradiciji on vidi prijelaz od buntovničkog stava prema buntovničkom djelovanju (čak i onda kada je terorističko ili anarhističko djelovanje samo očajnički i samoubojstveni čin), a u Lenjinu vidi baštinika te tradicije, čovjeka koji je pobunjenu misao odjelotvorio. To zapravo romantičko viđenje Lenjina bit će u kasnijim Krležinim razmatranjima podvrgnuto bitnim korekcijama. Na predodžbu o Lenjinu pobunjeniku nadovezat će se slika Lenjina graditelja novoga svijeta, ali prva predodžba neće biti izbrisana i imat će za Krležu uvijek posebnu vrijednost.⁵

⁴ Byronov lik stalno se ponavlja u Krležinim razmišljanjima kao jedan od najvažnijih impulsa. U zapisima *Davnih dana*, kada pisac razmišlja o izboru književnih uzora, uvijek se na kraju, kao najprikladniji izbor, javlja ime engleskog romantičara: »Byron je učitelj, on je naučio Mickiewicza šta je poezija (...)«, *Davni dani*, str. 164.

⁵ Lenjin je jedna od Krležinih velikih tema — o vođi oktobarske revolucije stalno će pisati — od 1917. do danas. Pod naslovom *Lenjiniana* pisac je objavio izbor vlastitih iskaza o Lenjinu i lenjinizmu poredanih u problematske cikluse (»Forum«, 1967, br. 11—12, str. 631—671). To je svojevrsan vodič koji omogućuje lako i sistematsko upoznavanje njegova dugo-

Dijalektika negacije javlja se u Krležinoj stvaralačkoj djelatnosti u raznim oblicima. Dolazi ona do izražaja ne samo u književnom stvaralaštvu i publicistici, i ne samo u njegovim pisanim tekstovima. Buntovnička negacija princip je svekolike piščeve djelatnosti, ona je način oblikovanja vlastite biografije, javlja se u njegovu izboru onih uloga u kojima će nastupati na sceni hrvatskog kulturnog života. Direktno ili indirektno kreiranje autorskog *ja* sadržano u Krležinim tekstovima uvijek vodi naglašavanju osobnoga karaktera spora sa svijetom. U mladenačkim, autobiografskim *Fragmentima* bit će to slika dječaka koji se spori s bogom i koji mašta da zamijeni boga u ulozi svemoćnog režisera ovozemaljskog kazališta. Spor sa svijetom izražen je u samom izboru profesionalne karijere pisca, usprkos hrvatskoj tradiciji, usprkos književnoj legendi koja je ustalila sliku pisca — mučenika za narodnu stvar, koji trpi neimaštinu, nedovoljno obrazovanog, gladnog boema, novinara nižeg ranga, provincijskog učitelja, koji prerano umire od tuberkuloze ili u psihijatrijskoj bolnici. Spor s takvom tradicijom jedna je od osnovnih odrednica Krležine književne biografije; od prvih književnih koraka on će voditi skrivenu i javnu polemiku s legendom o književniku diletantu koji gladuje. Ta će polemika, zapravo, postati životna uloga autora *Legende*. Iz nje proistječe i iduća uloga — Krleža kao urednik »Plamena« i autor *Hrvatske književne laži* gotovo nihilistički negira domaće književno nasljeđe, jednom gestom odbacuje čitavu prošlost. Od ove prenatrpana uloga u vrijeme »Književne republike« pisac prelazi na drugačije polemičke postupke, na traganje za besmislenošću u suvremenom političkom i kulturnom životu, a time kao da realizira mit o čišćenju Augijeve staje. U tim sukobima sve će se jasnije kristalizirati nova Krležina uloga, uloga osamljenog Don Quijotea koji se usamljeno bori protiv svih, koji se čudi apsurdno što ga okružuje i naивно podsjeća na pravila zdravog razuma. Takva je, u stvari, autorova slika koju je sam stvorio u svojoj knjizi-pamfletu *Moj obračun s njima*, i sve će se njegove kasnije autokreacije nadove-

godišnjeg književnog dijaloga s Lenjinovim likom. O utjecaju oktobarske revolucije na Krležino stvaralaštvo pisao je, između ostalih, Ivo Frangeš, *Poticaji Oktobra u hrvatskoj književnosti*, »Forum«, 1967, br. 11—12, str. 672—684.

živati na tu sliku. Indirektnu, književnu pretvorbu te slike nalazimo u romanu *Na rubu pameti*.

Ovo je samo površan i nepotpun pregled uloga koje je Krleža birao da bi izrazio svoj spor sa svijetom. Drastično naglašavanje autorova ja veže se nesumnjivo s polemičkim karakterom stvaralaštva. Pisanje je za Krležu neprekidan juriš na stvarnost. Odatle tako izrazita agresivnost njegovih djela, odatle tako važno mjesto pamfleta u piščevoj književnoj djelatnosti.

Pamfleti nisu samo *Hrvatska književna laž*, *Moj obračun s njima* ili *Dijalektički antibarbarus*, tekstovi koji se oslanjaju na poetiku te književne vrste. Karakter pamfleta ima i dobar dio njegovih novela, romana, stihova, drama. Tako se za Krležu karakteristična govornička retorika stila, utkane u fabularno tkivo djela tirade pripovjedača i likova, izrazito publicistički jezik njegovih beletrističkih tekstova — očito nadovezuju na polemički, pamfletski odnos pisca prema svijetu. Poetika Krležinih djela mogla bi se nazvati poetikom spora ili čak drastičnije — poetikom bjesomučne svađe.

Da bi se shvatilo Krležino stvaralaštvo, neophodno je razumjeti dijalektiku njegova mišljenja. Stoga ćemo slijediti put te dijalektike i u preostalom dijelu knjige pozabavit ćemo se karakterističnim antinomijama, negacijama, nizovima slika i asocijacija koje u promjenljivoj umjetničkom obliku djela izražavaju glavne piščeve težnje.

IV. KULTURA I ŽIVOT

Među dijalektičkim antinomijama Krležina mišljenja posebnu ulogu ima odnos pojmova: kultura — život (ili, prema uobičajenijoj formulaciji, manje pogodnoj za našu svrhu: kultura — priroda).¹ Ta se antinomija javlja na mnogim razinama Krležina stvaralaštva, odražava se gotovo u svemu što je pisac napisao. Osobito važno mjesto zauzima u onim piščevim razmatranjima koja dobivaju oblik svjesnih refleksija na temu kulture kao društvene tvorevine i života kao biološke osnove čovjekove egzistencije. Dijalektičku uzajamnu ovisnost tih dviju kategorija Krleža razmatra u više navrata, ukazujući na to kako čovjekova biološka ličnost prerasta u kulturnu ličnost. Zacrtava pritom sliku čovjekova upletanja u mrežu društvenih konvencija — ideologije, mitova, književnosti, raznih uobičajenih predodžbi. Ta slika čini jezgru Krležinih humanističkih refleksija, njegova znanja o čovjeku ili, poslužimo li se u posljednje vrijeme raširenim terminom, njegove kulturne antropologije. Na opoziciji kultura — život temelji se i Krležina estetika, najpotpunije izražena u *Predgovoru »Podravske motivima«* Krste Hegedušića.

¹ Uostalom, ova je uobičajena formulacija korektnija. Mi ćemo se ipak odlučiti za pojam *život* s obzirom na Krležinu povezanost s filozofijom života, a posebno s ničeizmom, koji je u ovom slučaju odigrao veoma značajnu inspirativnu ulogu. Pojam »priroda« kod Krleže nema većeg značenja, dok »život« i drugi srodni pojmovi (»životni nagon«, »životna jezgra«) zauzimaju važna mjesta u piščevu rječniku. Pri tome pisac ističe posve biološke i fiziološke odrednice pojma »život«.

Antinomija kultura — život ima, međutim, u Krležinu stvaralaštvu još širi opseg i ne javlja se samo na razini svjesnih refleksija. Diskurzivnoj formulaciji te problematike pisac se postupno približavao, ne ulazeći, uostalom, nikada na područje posve teoretskih razmatranja. Dijalektika kulture i života održava se u slikovnom sloju njegovih djela, ona čini osnovu njihove umjetničke organizacije, unesena je u njihovu unutarnju konstrukciju.

I, na kraju, postoji još jedna razina na kojoj je Krležino stvaralaštvo podvrgnuto antinomiji kultura — život. Izrastajući iz potrebe svjesnog stava prema čovjekovoj biološkoj i kulturnoj uvjetovanosti, dajući tome stavu umjetnički izraz, stvaralaštvo hrvatskoga pisca predstavlja samo po sebi poseban slučaj takve uvjetovanosti. Krleža nastoji da dijalektiku kulture i života produbi kao spoznajni subjekt, kao svjesni mislilac i umjetnik koji pomoću slike i misli hoće upoznati antinomijski karakter čovjekove egzistencije. Istovremeno je sâm u tom slučaju objekt, sâm podliježe toj dijalektici. Njegovi umjetnički i spoznajni projekti također su upleteni u mrežu kulturnih konvencija, njegov izbor — pokušaj stvaranja »ideologije života« — također je označen antinomijskim naponom.

Razvoj Krležina stvaralaštva u znatnoj se mjeri koncentrira oko osi koja je određena antinomijom: kultura — život. Taj je razvoj moguće slijediti u kronološkoj perspektivi, označavajući određene polazne i završne točke. Te su točke često uočljive unutar pojedinih Krležinih djela, čak i u djelima ranog, mladenačkog razdoblja. Osnovna ideja i umjetnička problematika Krležina stvaralaštva neprestano će se vraćati u uvijek promjenljivim formulacijama. Stoga bi piščev razvoj trebalo slikovito prikazati prije u obliku spirale, kao stalno kruženje oko jedne osi, negoli kao linearnu progresivnu težnju. Analiza problematike kulture i života koja slijedi pokušaj je rekonstrukcije putova Krležine misli. Ona ne uzima u obzir svu zamršenost razvoja, već nastoji stvoriti određeni model čitava piščeva stvaralaštva. Taj model na neki način odgovara sugestiji sadržanoj u slici spirale.

* * *

U opoziciji »pjesnik prirode« — »pjesnik kulture« Miroslavu Krleži pripada mjesto na strani drugoga od tih

modela. Njegovo rano stvaralaštvo — a o njemu sada govorimo — nosi izrazit pečat literarnosti, dekadencije, aleksandrinizma; puno je otvorenih ili prikrivenih upućivanja na razne simbole, likove i pojave kulture. Tako mladi Krleža namjerava napisati dramsku pentalogiju o legendarnim ličnostima čovječanstva: Kristu, Kristoforu Kolumbu, Michelangelu, Goyi i Kantu. Dio te zamisli i realizira. Mladi Krleža piše — kao i Wilde — dramu o Salomi. Njegova »simfonija« *Pan* cijela je satkana od misaonih i umjetničkih niti evropske umjetnosti i literature na prijelomu stoljeća. U njoj je lako pronaći aluzije na *Poslijepodne jednog fauna* u poetskoj verziji Mallarméa i muzičkoj verziji Debussyja, simbolističko načelo sinestezije i ideju o oponašanju muzičke forme, koja potječe iz simbolizma, a također i ničeovsko suprotstavljanje filozofije života kršćanstvu i apoteozu dionizijske stihijnosti.

Krug primjera može se proširivati. Sam pisac, uostalom, rado ukazuje na izvore svoje inspiracije. Krležini zapisi iz vremena prvog svjetskog rata *Davni dani* prevenstveno su dnevnik lektire, odnosno na toj lektiri zasnovane meditacije, i književni projekti. Nabrojimo nekoliko takvih projekata. Drama o bogu. »Boga bi trebalo donijeti na scenu kao neku vrstu Grandseigneura, bel-esprita, velikoga gospodina, aristokratu, tako negdje polovinom osamnaestoga stoljeća. Taj gospodin bog na sceni bio bi neka vrsta slobodnoga mislioca, materijaliste: Faust à la Goethe u Weimaru. Genijalan stvaralac. Veličina svoga vremena. Gavan. Kao Richard Wagner u Vendraminu pred smrt. Na vrhuncu slave.«² Novelistički prilaz motivu Assunte, Madone, Vječne Djevice³, drama o Baudelaireu⁴, drama (?) o Šeherezadi, »na uspomenu Oscara Wildea i u čast Bakstovu«⁵. Paralelno s tim projektima za nenapisana djela javljaju se napomene o mogućim umjetničkim pristupima. I opet su to, preneseno govoreći, erudicijske naktunice. Kao u ovom pokušaju pronalaženja umjetničke formule za stvarnost koja okružuje pisca:

² *Davni dani*, str. 54.

³ *Ibidem*, str. 61—64.

⁴ *Ibidem*, str. 91—92.

⁵ *Ibidem*, str. 151.

Prosto ne znam šta je ovo u čemu smo, ali da nije dobro, to je jasno. Opisati to? Kako? Wilde? Bang? Rodenbach? Shelley? Možda Byron? Prije svega on.⁶

U drugoj prilici piše Krleža: »Snatrim u byronskim motivima jedne rimovane molitve« ili kako u mislima stvara »wildeovsku varijaciju«.⁷ Slična samoodređenja prema književnoj i kulturnoj tradiciji često se sreću i u drugim Krležinim tekstovima. Obično su to samokritične karakteristike vlastite književne mladosti. U eseju o Goyi, gdje pisac spominje svoj projekt herojske pentalogije i njezin prvi realizirani dio — dramu o Kristu, mladenački se umjetnički doživljaj rekonstruira jezikom književne lektire:

U tome mom Kristu bilo je mnogo moje vlastite, subjektivne dvadesetogodišnje mjesečine, natopljene dječaćkim romantičnim mesijanizmom, što čovjeka muči za modrih ljetnih noći, kada se iznad bokova gorskih diže puna i crvena mjesečina, patetična, kao kakva posljednja strofa u Hérédijinom sonetu. Pišući o tom Isusu Kristu, ja nisam nadbio ni lelujavosti Zaratustrine sjenke, i u onom wildeovskom verbalizmu i Jacobsenovoj sentimentalnoj noćnoj ras-topini, sve je ostalo na Kranjčeviću i na Renanu.⁸

Aleksandrinizam mladog Krleže jednostavno bi se mogao smatrati rezultatom debitantskog traženja vlastite književne osobnosti lutanjem po zemlji tradicije. Tako ga je sklon tretirati sam pisac, i teško je reći da nema pravo. Otvara se na taj način put za istraživanje književnih utjecaja, za određivanje izvora intelektualnog i umjetničkog oblikovanja Krleže. Naizgled je to lak zadatak, a olakšava ga još i sam pisac, koji rado i često navodi na tragove svojih erudicijskih lutanja. Bez većih se teškoća može postaviti popis autora i pravaca koji predstavljaju zaleđe literarnih pothvata i u dnevniku zabilježenih meditacija mladoga Krleže. Širina popisa može dovesti teoretičara literarnih utjecaja u nepriliku. Uzrok neprilici nije teškoća

⁶ *Davni dani*, str. 51.

⁷ *Ibidem*, str. 123. i 154.

⁸ *Eseji*, knj. 1, str. 236—237.

obuhvaćanja čitavog popisa, nego nemogućnost jasnog i potpunog određivanja što u stvari Krleža duguje pojedinoj lektiri. Erudicijskih upućivanja jednostavno ima suviše da bi se svakom pridavalo bitno značenje, inspiracije se ukrštaju i miješaju, ponekad na neočekivan način. Krleža rijetko kad biva učenik jednog pisca (to je sigurno u odnosu na Friedricha Nietzschea), nego bogato crpe iz čitave riznice evropske tradicije — one devetnaestog stoljeća i one modernističke. Njegovo stvaralaštvo počinje — ne bez Nietzscheova utjecaja — pod znakom težnje prema općim rješenjima, na razini čovječanstva. Erudicijska pozadina njegovih ranih djela i meditacija potencijalno je, dakle, cjelokupnost kulturnog dostignuća čovječanstva, podvrgnuta slobodnoj interpretaciji i shvaćena sintetski. Teško je, prema tome, birati pojedina imena autora ili nazive kulturnih fenomena i razmišljati što je i od koga Krleža posudio. Bio bi to postupak koji bi se zasnivao na razlaganju na dijelove pojave koja je interesantna kao cjelina.

Polazna točka Krležina stvaralaštva očaranost je bljeskom zapadnoevropske kulture devetnaestog stoljeća u onom obliku koji simbolično može reprezentirati Wagnerova opera, ili — na potpuno drugi način — Ibsenova drama, ili napokon i prije svega — suma te kulture i dijagnoza njezine krize — Nietzscheovo djelo. Najneposrednije tlo početaka pisanja autora *Legenda* jest modernizam, prihvaćen upravo kao završni akord, kao »zlatna jesen« te blistave epohe evropske kulture.⁹ U tom su smislu Krležine početne pozicije bliske onome što nalazimo u djelima Thomasa Manna, pri čemu je — govoreći metaforički — kod Manna građanska kultura predočena u stanju zasićenosti, dok Krleža zauzima stav »neizdovoljenog barbarina«, gladnog velikih djela, bogatstva i raskoši, svega onoga čega zapadna Evropa ima u izobilju. Takav je stav uvjetovan situacijom hrvatske literature u vrijeme moderne, reakcija je na »intelektualnu bijedu« te literature, na površnost modernističkog prijeloma proglašenog veli-

⁹ Na takvo shvaćanje modernizma nailazimo u Krležinu članku *Napomena uredništva*, »Književna republika«, 1923, br. 1, str. 40. »Ona modernistička zlatna dekadentna iluminacija velikih i plodnih jeseni zapadnih sredina, ta je zlatna jesenja traka, (da se izrazimo u stilu onoga vremena: simbolički) pala ovamo na nas i pozlatila ovde kod nas naš domaći nesmisao i kloaku i apsurd.«

kom literarnom revolucijom. Krleža debitira u trenutku kada modernistički pokret, nakon pobjeda izvojevanih u prvim godinama stoljeća, prelazi u krizni period. Kao i čitava njegova generacija, mlađa od modernista nekoliko ili desetak godina, koja ulazi u književnost između 1908. i 1914. godine (Janko Polić Kamov, Fran Galović, Tin Ujević, Ulderiko Donadini), on osjeća potrebu produbljivanja modernizma okretanjem Evropi, posezanjem za njegovim izvorima iz devetnaestog stoljeća, koje hrvatska literatura nije usvojila ni probavila, nego se samo opila dekadentno-secesijskom modom. U tome je mladom pokoljenju bio inspiracija prije svega Antun Gustav Matoš.

Matoš je mladima usadio kult erudicije. Njegov smisao za sintezu, lakoća kretanja po prostranim predjelima kulture, lakoća esejističkog sjedinjavanja međusobno dalekih pojava postali su uzor oponašanja Galoviću, Ujeviću, Donadiniju, Krleži. Šireći kult Pariza, on je istovremeno provjeravao vrijednost dotadašnjih erudicijskih temelja hrvatske literature. Pokazivao je na taj način njezin provincijski karakter, njezinu ovisnost o drugorazrednim centrima evropske kulture. Budio je kritičnost, koja će postati srž literarnih programa Krleže i Antuna Branka Šimića, glavnih »likvidatora moderne« u Hrvatskoj. A prije svega učio je slobodi općenja sa širokom evropskom kulturnom tradicijom, služenju njome kao materijalom za vlastito stvaralaštvo.

Erudicijski karakter ranog Krležina stvaralaštva razmatran na tlu hrvatske moderne u znatnoj je mjeri, dakle, povezan s potrebom izlaska iz provincijalizma. Istovremeno ono odgovara tendenciji koja je zacrtana u čitavoj evropskoj literaturi na prijelomu stoljeća, a odrazila se i u hrvatskom modernizmu, posebno kod Matoša. Aleksandrinizam mladog Krleže nije bio samo početnička i provincijska piščeva »dječja bolest«. Građenje slike svijeta pomoću motiva i simbola čija je značenja učvrstila kulturna tradicija postaje u 20. stoljeću jedna od glavnih literarnih metoda.

Modernistički osjećaj starosti evropske kulture, uvjerenje da je »sve već bilo« odražava se na prijelomu stoljeća u mnogobrojnim vraćanjima davnim kulturnim konvencijama, u isto tako mnogobrojnim preradama starih motiva i simbola te u zainteresiranosti za mit koji izražava vječne ljudske situacije. Produžetak tih aleksandrijskih

tendencija modernizma lako je naći i u kasnijoj literaturi 20. stoljeća, naročito kod stvaralaca koji su izrasli neposredno iz modernističke kulture. Davne konvencije, motivi, simboli i mitovi sve se češće pojavljuju u obliku svjesno upotrijebljenog citata, aluzije, podvrgnuti su raznovrsnim sredstvima stilizacije, obično u ironičnim citatima ili grotesknoj preradi. Prvobitna očaranost iracionalnom dubinom mitova ustupa mjesto njihovoj interpretaciji u duhu metoda psihoanalize i etnologije.

Misli se ovdje na široko rasprostranjenu i dobro poznatu pojavu. Možda bi na ovome mjestu bilo dovoljno spomenuti imena Jamesa Joycea i Thomasa Manna (to su samo dva imena s dugačkog spiska interpretatora značenja kulturnih konvencija i mitova). Iz Mannova pera potekla je formulacija koja dobro definira tendenciju o kojoj se ovdje govori. Pisao je on, naime, o svojoj vlastitoj i »ni u kojem slučaju ne osobnoj sklonosti razmatranju svih životnih pojava kao proizvoda kulture i kao mitskog klišea te pretpostavljanju citata samostalnim idejama«¹⁰.

Krležino stvaralaštvo, i to ne samo mladenačko, dobro se uklapa baš u takvu formulu. Povezana s modernističkom kulturom, erudicijska struja njegove literarne mladosti ne iscrpljuje se, nego u zreloj fazi postaje temelj interpretacije značenja kulture i mitova. Erudicijski, interpretatorski, stilizacijski karakter ima čitavo Krležino stvaralaštvo, uključujući i njegov najnoviji period nakon drugog svjetskog rata, kada sklonosti koje smo definirali kao aleksandrijske kulminiraju u piščevim enciklopedijskim preokupacijama.

Krležina zrela faza počinje od temeljnog, rušilačkog obračuna s domaćom kulturnom tradicijom. Kao ekspresionistički buntovnik, avangardni rušilac tradicionalnih vrijednosti, »likvidator moderne«, pisac pristupa kritičkoj analizi taloženja mitskih, ideoloških naslaga i literarnih konvencija hrvatske narodne kulture. U *Hrvatskoj rapsodiji* i u *Hrvatskoj književnoj laži* mitski klišei i kulturne konvencije prikazane su već s distancom, na osnovi ironičnog citata, u grotesknom pristupu. Ti su tekstovi u mnogo čemu polazna točka svega kasnijeg Krležina stvaralaštva. Erudicijsku struju u njemu — u periodu između dva rata — reprezentirat će prije svega

¹⁰ Thomas Mann, *Kako je nastao »Doktor Faustus«*.

esejistika, koja nastavlja u *Književnoj laži* pokrenutu akciju ponovnog vrednovanja kulturne tradicije. U prozi i dramama ta je struja manje izrazita, uglavnom uslijed pišćeve težnje da život prikaže u njegovoj neposrednosti, s naglaskom na tzv. psihološkoj istini. Ova težnja posebno je potencirana u dramsko-proznom ciklusu o Glembajevima, pisanom s namjerom vraćanja tradicijama devetnaestog stoljeća, naročito Ibsenu. Glembajevi (i njima srodni elementi u drugim djelima iz perioda između dva rata) označavaju pomak na osi kultura — život prema drugom članu opozicije. Ipak je to prividan pomak. Povratak realizmu devetnaestog stoljeća i Ibsenu ne temelji se ni na čemu drugom nego na izboru određene literarne konvencije. Krleža će to činiti s punom sviješću, s motivacijom koja stavlja drame o Glembajevima u red onih pišćevih djela kojima je izvor literatura, a ne sam život. U predavanju o svojem dramskom stvaralaštvu, održanom u vrijeme pisanja Glembajevih, on, naime, govori da je taj ciklus pokušaj popunjavanja praznine u siromašnoj hrvatskoj dramskoj tradiciji i da piše samo »psihološke dijaloge švedske škole sa četrdeset-pedesetgodišnjim zakšnjenjem spram sličnih zapadnjačkih eksperimenata«¹¹.

Kasnije je, protestirajući protiv školskih, vulgarnosocioloških interpretacija Glembajevih, još jače naglasio njihovu literarnu konvencionalnost. Pojmovi kao što su »glembajevština« ili »agramerizam«, stvoreni u tim dramama, samo su, kako je izjavio u razgovoru s Predragom Matvejevićem, literarna fikcija.

Ako je riječ o literaturi, onda su to literarne varijacije ili ako hoćete kompozicije po nekim modelima (...)¹²

Građanska klasa u obliku u kojem se javlja u *Glembajevima* nikad stvarno u Hrvatskoj nije postojala:

(...) da smo kojom srećom imali našu građansku klasu na visini ove tako »odiozne glembajevštine«, naslijedili bismo bili jednu zamjernu civilizaciju, što nažalost nije bio slučaj.¹³

¹¹ *Sabrana djela*, sv. 4—5, str. 740.

¹² P. Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, 1971, str. 92.

¹³ *Ibidem*, str. 94.

Literatura kao »varijacije na stanovite modele« ostaje, dakle, glavni cilj spisateljskog Krležina rada čak i u periodu najvećeg priklanjanja životnoj neposrednosti. Osjetljivost na uvjetovanost, konvencionalnost proizvoda kulture i mitska naslojavanja u suvremenoj kulturnoj svijesti u Krležinoj se prozi i dramama između dva rata odražava i na drugi način.

Gotovo sva njihova psihološka problematika može se svesti na »književnu laž« kao osnovnu kategoriju. Ovaj pojam, prvi put uveden u poznatom eseju-manifestu, provlači se kasnije — ne uvijek tako nazivan — gotovo u svim Krležinim djelima. Termin »književna laž« označava ideološku izopačenost, podlijeganje zabludama što ih stvaraju kulturne konvencije i mitovi. Svi fiktivni Krležini junaci predstavljeni su kao robovi i žrtve iluzija. Njihov svijet je mitologiziran, izopačen umjetnošću, literaturom, mitskim predodžbama, ideologijom, građanskim moralom, običajima, zakonom — jednom riječju onim što se svodi na osnovne kategorije kulture i na mit. Psihologija fikcionalnog Krležina svijeta gotovo se isključivo odnosi na peripetije uma zarobljenog konvencijama (i protiv njih pobunjenog).

Na toj točki beletristika autora *Hrvatske književne laži* sastaje se s esejistikom, literarna fikcija s kulturnopovijesnom refleksijom.

Predočavajući prožetost fiktivnih junaka kulturnim konvencijama i mitskim klišeima, Krleža uvodi u svoja djela elemente kulturnopovijesnog pristupa, prezentira određene strukture zarobljene svijesti, služi se erudijskom aluzijom. Neki su dijelovi njegovih romana napisani u poetici eseja. I obrnuto: u esejistici često primjenjuje fiktivne konstrukcije: oživljava junake kulturne prošlosti, nalaže im da misle i rade kao da su tvorevine njegove mašte.

Krležina esejistika i u njoj vođena borba za revalorizaciju nacionalne tradicije priprema je za kulturnopovijesnu sintezu koju je pisac sazeo u pjesničkom djelu, u ciklusu *Balade Petrice Kerempuha*. Taj je ciklus vrhunski točka erudijske, pojavama kulture i mita okrenute struje Krležina stvaralaštva. U njemu je još jedan sintetski obračun s nacionalnom mitologijom, a istovremeno je to literarna konstrukcija potpuno svjesno izgrađena od erudijske

skog materijala, podvrgnutog stilističkim intervencijama i groteskno prerađenog. Sve je u *Baladama Petrice Kerempuha* odnekud uzeto, sve je stilizacija i citat.

Balade su u Krležinu stvaralaštvu granična točka: stvaraju u stvari kampanju protiv »hrvatske književne laži« i počinju novu liniju kulturnopovijesnih refleksija, koja se može definirati kao traženje genealogije. One su posljednja piščeva riječ u destrukciji nacionalne mitologije i početak pozitivne konstrukcije. Ta se pozitivna konstrukcija temelji na kulturotvornim faktorima potisnutim u drugi plan, na pučkoj kulturi, na narodnoj podsvijesti. Treba ih tražiti u jeziku, i to u istisnutom iz općenarodne upotrebe kajkavskom narječju, u očitovanjima podsvijesti sadržanima u poslovicama i uzrečicama, u mitskim slikama koje se pojavljuju u najsvakodnevnijem viđenju svijeta. Ne upotrebljavamo ovdje slučajno termine psihoanalize. Krležino traženje genealogije započeto u *Baladama Petrice Kerempuha* ima mnogo zajedničkog s metodom te discipline.

U *Baladama Petrice Kerempuha* vidljiv je utjecaj bliskog Krležina poznanstva sa srpskim pristicama nadrealističke doktrine. Problem psihoanalize i njezina odnosa prema marksizmu zaokuplja tridesetih godina dugogodišnjeg piščeva prijatelja Augusta Cesarca i predmet je interesa čitave intelektualne ljevice okupljene oko autora *Balada*. U stvaralaštvu samog Krleže mogu se naći dodirne točke s idejama Freuda i njegovih sljedbenika. Ne mislimo tu samo na jednostavnu recepciju frejdizma, koja u literaturi 20. stoljeća nije ništa neobično. Psihoanaliza inspirira Krležu ne samo svojom koncepcijom ličnosti (što je lako opaziti u kreacijama nekih likova u njegovoj beletristici) nego također kao potencijalna osnova kulturnopovijesnih i društvenih refleksija.

Ta se psihoanalitička inspiracija podudara s tendencijama koje su se davno pojavile u piščevu stvaralaštvu. Uvođeći kategoriju »književne laži«, prikazujući svoje junake kao žrtve iluzije, robove lažne svijesti, izgubljene u svijetu kulturnih stereotipa i mitskih klišeja, Krleža u stvari primjenjuje psihoanalitički postupak. Čini to ipak s drugačijim ciljem nego psihoanalitičari, s ambicijama ideologa koji teži mijenjanju društva. Pojam »književne laži« ima kod Krleže primjenu i na razini individualne psihologije, a također — i to prije svega — na razini grupne psihologije. On je ujedno izravno preko pisca povezan s

marksističkom teorijom klasne borbe. »Književna laž« — građanska je kultura, tj. izraz vladavine građanstva. Na razini psihoanalize mogao bi mu se pripisati ekvivalent u vladajućem *superegu*. Frojdovskom pak *idu* odgovarala bi iz općenacionalne kulture istisnuta svijest potlačenih klasa (kod Krleže — seljaštvo)¹⁴, koja se reflektira u jeziku, u priprostom seljačkom rasuđivanju, u seljačkoj »lukavosti«, u poslovicama i uzrečicama.

Uočavanje u *Baladama Petrice Kerempuha* sheme koja bi korespondirala sa psihoanalizom moguće je shvatiti kao arbitrarni interpretatorov postupak. To je, zacijelo, samo jedan od mogućih pokušaja sustavnog shvaćanja problematike *Balada*. Taj bi pokušaj bio i suviše običan da Krleža uskoro nije dao interpretativni ključ koji potpuno potvrđuje predočeno izlaganje.¹⁵

Piščev dnevnik, nastao nekoliko godina poslije *Balada*, sadrži mnoge potvrde postupaka inspiriranih psihoanalizom. To se vidi i po meditacijama na teme iz povijesti me-

¹⁴ Ostavimo za kasnije detaljno razmatranje društvene problematike u Krležinim pogledima, koja je imala izvor u marksističkoj teoriji klasne borbe primijenjene na konkretne odnose u Hrvatskoj. Naime, potrebno je protumačiti zašto Krleža građanstvu suprotstavlja seljaštvo (a ne proletarijat). Valja reći da takav pristup slijedi iz nerazvijenosti, koja se odražava u društveno-političkoj situaciji Hrvatske u razdoblju 1914—1945. (uloga revoltiranih seljačkih masa za vrijeme prvog svjetskog rata, značenje Radićeve Republikanske seljačke stranke kao masovnog političkog pokreta u razdoblju između dva rata). Zanimljiv pristup toj problematici (u odnosu na rano Krležino stvaralaštvo) nalazimo u Suvinovoj raspravi.

¹⁵ Ono prilično odgovara pokušaju usklađivanja marksizma i psihoanalize kojeg su se prihvatili srpski nadrealisti. Evo citata iz članka Milana Dedinca, Koče Popovića i Marka Ristića, *Nerazumevanje dijalektike*, »Nadrealizam danas i ovd«, 1932, br. 3: »Revendikacije potisnutih elemenata čoveka nisu slučajno paralelne i u istom smislu upućene sa revendikacijama potisnutih elemenata ljudstva.« Citiram prema Hanifi Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo 1966, str. 330—331. Ovdje nas ne zanima teoretska ispravnost misli koju su nadrealisti često razvijali, već književno-povijesni kontekst *Balada Petrice Kerempuha*. Videći u njima nadrealističku shemu, svjesno pojednostavljujemo stvari: Krleža nije bio nadrealist i nikada se nije bavio usklađivanjem marksizma i psihoanalize. Međutim, ove probleme ne smijemo zanemariti jer se oni vezuju s izvanredno plodnom strujom unutar piščevih književnopovijesnih refleksija.

dicine. Jedan drugi fragment dnevnika, *Djetinjstvo u Agramu*, neposredno se odnosi na istu problematiku kao i *Balada*.

Djetinjstvo u Agramu je kulturnopovijesni esej, zasnovan na uspomenuama iz dječaćkih godina. Ali u toj se definiciji ne iscrpljuje u potpunosti literatni karakter Krležina teksta, jer on je ujedno i umjetničko književno djelo u kojem nedostatak fikcije nadoknađuje igra mašte, bliska poeziji i nekontroliranom toku asocijacija i slika moderne proze.

Polazna točka eseja jest namjera povratka dječjem načinu percipiranja svijeta, najranijim utiscima, neiskvarenima bilo kakvim konvencijama. Već se u toj namjeri jasno vidi nadrealistička (i očito: psihoanalitička) inspiracija. U *Djetinjstvu u Agramu* Krleža silazi u podzemlje svoje ličnosti, ispod razine oficijelne kulture. U sferi najelementarnijih iskustava, u seriji slika viđenih dječjim očima, u liturgijskoj drami katoličke crkve i u bakinu živopisnom kajkavskom dijalektu nalazi izvore svojih najjačih doživljaja. Glavni je tu predmet Krležinih domišljanja podsvijest, koja se odražava u arhetipskim slikama, u martirološkom kršćanskom mitu, u jeziku. Ta podsvijest dosta dobro odgovara iz općenacionalne kulture istisnutom seljačkom viđenju svijeta *Balada Petrice Kerempuha*, a kajkavski dijalekt piščeve bake ključ je za jezik *Balada*. Značenje interpretativnog ključa *Djetinjstvo u Agramu* nema samo u tom smislu. Petrica Kerempuh je bio artistska sinteza krležinskog viđenja svijeta, *Djetinjstvo u Agramu* analitički razlaže to viđenje na proste faktore. Predstavljajući Krležin put kao put »pjesnika kulture« od ranih drama i poetskih »simfonija«, preko *Hrvatske rapsodije* i *Književne laži* do *Balada Petrice Kerempuha* i *Djetinjstva u Agramu*, svjesno smo zaobilazili mnoge aspekte njegova stvaralaštva. Pisac nas je najprije interesirao kao modernistički debitant koji crpe iz riznice kulture i mita, zatim kao prgonitelj »književne laži«, koji u kulturnim konvencijama i mitovima pronalazi izvore lažne svijesti suvremenog svijeta, napokon kao psihoanalitičar koji silazi u podzemlje kulture, nastojeći izvući iz podsvjesnog stanja nepoznate naslage kulturotvornih vrijednosti.

Prikazujući pisca kao »pjesnika kulture«, aleksandrijskog artista i komentatora, za koga je temelj literarnog stvaralaštva erudicija a jedan od najbitnijih momenata

tog stvaralaštva — kulturnopovijesna refleksija, svjesno smo izvršili veliko pojednostavljivanje. Moglo se ono osporiti već više puta u toku dosadašnjih izlaganja, jer, uzmi-mo, kategorija »književne laži« pretpostavljala je postojanje suprotnog člana opozicije. Taj se suprotni član pojavljuje, uostalom, u našim razmatranjima kada Krležinu kulturnopovijesnu refleksiju svodimo na psihoanalitičku shemu: *superego* — *id*. Ipak smo glavni akcent dosad stavljali na ekspanziju erudicijske struje, struje kulturnopovijesne i sociološke refleksije.

Konstruirajući takav model pisca — »aleksandrija«, komentatora, stilizatora, radili smo usprkos samom Krleži. Njemu ništa nije bilo mrskije od dekadentne vizije svijeta i s njom povezane sekundarnosti, posrednosti literature odvojene od života zavjesom konvencije. Čitavo se njegovo stvaralaštvo može shvatiti kao borba protiv privida i utvara kulture. Prvi i osnovni njegov idejni izvor bila je ničeovska filozofija života. Od nje počinje vatrena negacija svijeta privida građanske kulture i apologija dionizijske stihije. Nietzscheov utjecaj datira od prvih Krležinih djela, a daje pečat i čitavu njegovu kasnijem razvoju. U ekspresionističkoj fazi dionizijska stihija poprima oblik elementarne životne sile, barbarske, slijepe, uništavajuće energije. Kasnije ničeovska opozicija biva spojena s marksističkom teorijom klasne borbe. Revolucionarno previranje posljednjih godina prvog svjetskog rata i Krležino pristupanje komunističkom pokretu reflektiraju se u njegovim djelima preko novog, društveno konkretnog oblikovanja životne energije. U Hrvatskoj se revolucionarno previranje izražava prije svega u antiratnom pokretu revoltiranih seljačkih masa. Upravo tim masama pripisuje Krleža ulogu predstavnika životne snage. Još kasnije — tridesetih godina — na osnovu filozofije života i marksizma nadovezuje se nadrealistička i psihoanalitička inspiracija. Opozicija koju smo izrazili terminima psihoanalize u stvari je već treća varijanta sheme posuđene iz filozofije života.

Razvoj kategorije života može se kod Krleže opisati dvojako. Na apstraktnijoj je razini razvoj od dionizijskog stava, preko njegova marksistički i darvinistički obojenog preoblikovanja s akcentom na materijalnom i biološkom životu čovjeka sve do sjedinjenja sa psihoanalitičkom podsvješću. Takav apstraktni razvoj pojma nikad se ne javlja kod Krleže u čistom obliku, uvijek dobiva slikovit, socio-

loški konkretan karakter, a istovremeno — u biti — mit-ski. U »simfoniji« *Pan*, gdje se najneposrednije odražava ničeovska inspiracija, radi se o dionizijskoj stihiji u obliku pijanog, divljeg plesa slavenskih seljaka. U *Hrvatskoj književnoj laži*, napisanoj u ekspresionističkoj fazi Krležina stvaralaštva, život se javlja kao »gigantska slepa životinja, koja se zove Narod, i koja leži nepomična u svom primarnom snu na ovim našim vodama i gorama isto onako, kao pred vekove«. U toj »prepasno silnoj gomili« vlada »kolonijalna, života žedna varvarska i besna neman«. ¹⁶ U društveno i kulturno konkretnom obliku ova se prvobitna i barbarska stihija pojavljuje u *Hrvatskom bogu Marsu* (1922), drami *Vučjak* (1923), u *Baladama Petrice Kerempuha*, u monologu Valentina Žganca iz romana *Na rubu pameti* (1938). Utjelovljuje se u seljaku koji govori kajkavskim dijalektom, regrutu iz prvog svjetskog rata, mudracu i defetistu, tučenom i gaženom, ali koji zadržava neovisnost punu lukave pokornosti. Fatalističko čulo rezignacije kod njega se spaja s permanentnom spremnošću na bunt. Uvaljen u »panonsko blato«, seljak je najbliži materijalnoj i biološkoj stvarnosti života. Njegova suprotnost su mnogobrojni Krležini inteligenti, malograđani i buržuji — robovi utvara, izgubljeni u »magli« svijeta kulture.

Gradeći svoju estetiku u *Predgovoru »Podravskim motivima« Krste Hegedušića*, Krleža stavlja akcent na biološku i materijalnu uvjetovanost artističkog stvaralaštva:

... jedina stvarnost podataka, koji se kroz stvaralački proces pretvaraju u umjetnine, jedina podloga i pratvar tih sirovina, kojima se ljudska umjetnost vjekovima hrani, to je stvarnost ljudskog vlastitog života, stvarnost, koja traje preko nas i kroz nas, koja ne će da utrne zajedno s nama, koja teži da nas nadživi te, pokoravajući se očito prirodi, slijepo provlači iz nas u jakim uzbuđenjima, što ih ljudi konvencionalno zovu ljepotom. ¹⁷

Osnovna je kategorija krležinske estetike pojam »životnog intenziteta« — izvora svakog autentičnog stvaralaštva. »Životni intenzitet« se rađa od:

¹⁶ *Hrvatska književna laž*, op. cit., str. 36.

¹⁷ *Eseji*, knj. 3, *Sabrana djela*, sv. 20, Zagreb 1963, str. 306.

... elementarnih ljudskih osjećajnih potresa, tjelesnih nemira i emocionalnih potencijala nad mračnom i ogromnom pojavom, koja probavlja samu sebe, kolje se, proždire se, diže se i gradi uprkos teži, diše kao plima i oseka, kuca kao srce, trudna je kao maternica, i tako se valja kroz stoljeća u bolovima i u užicima trajanja elementa životnog i životinjskog, što su ga blijedi dvonošci u posljednje vrijeme krstili ljudskim. ¹⁸

Krleža, dakle, svodi pojam ljepote na njegovu fiziološku, tjelesnu uvjetovanost:

Ljepota je isključivo ljudska fikcija, titranje stvarnosti između našeg subjektivnog pakla u nama i pakla oko nas, i tu obmanu osjećamo često homerski primitivno kao gibanje tjelesnih tajna u sebi, i u tom kuhanju masti, kretanju stanica i utrobe iz neke neshvatljive tjelesne nutrine u nama samima progovara naša vlastita ljudska ljepota kao slijepo gibanje i jalov grč, a izgleda mi, da je jedna od najtežih i najneprirodnijih predrasuda i zabluda, kada se misli, da je to kretanje ljudskih ljepota moguće regulirati razumom. ¹⁹

Kroz pišćev *Predgovor »Podravskim motivima«* provlače se slike tijela i krvi, jela i varenja, rođenja i smrti. Iz tih se slika javlja ono što pisac prema Dostojevskom naziva »počva«, a što je osnova Krležina stvaralaštva. Tražeći arhimedovsku točku oslonca za umjetnički izraz hrvatske stvarnosti, autor *Predgovora »Podravskim motivima«* nalazi je u sjevernom hrvatskom pejzažu i kajkavskom seljaštvu, viđenom brojgelovskim očima. Taj brojgelovski Brabant, pronađen između Karlovca i Koprivnice, krajobraz Hegedušićeva slikarstva i grafike, ujedno je budući pejzaž *Balada Petrice Kerempuha*:

Slamnati krovovi seljačkih koliba ispod kojih ku-lja dim, život što po svojim primitivnim složenostima tek što se je ukopao u zemlju i počeo da se raz-

¹⁸ Ibidem, str. 311—312.

¹⁹ Ibidem, str. 315—316.

vija, zidani zvonici i groblja rimokatoličke organizacije, debela, crna, plodna brabantaska zemlja i seljaci, govedari, vinogradari, rumeni, nabijeni krvlju, s barilom vina, s kobasicama i vijećem luka. Uvijek netko mokri, netko bljuje, a netko se njiše na vješalima. A na terenu kreću se oklopnici i prolaze vojske u šarenom, crveno-žutom kraljevskom španjolskom ruhu.²⁰

Kao završni akcent Krležinih razmatranja o materijalnim i tjelesnim uvjetovanostima umjetnosti pojavljuje se na taj način vizija seljačke Hrvatske, glavna točka pozitivnog artističkog Krležina programa. Opozicija kultura — život vidljiva je na raznim pojmovnim i slikovnim razinama stvaralaštva autora *Balada Petrice Kerempuha*. Ima svoje izvore i relacije u darvinizmu, kod Nietzschea, u marksizmu i psihoanalizi, ali konačno se svodi na suprotstavljanje »književne laži« kao izraza građanske kulture koja odlazi i seljačke Hrvatske — kao nosioca života.

Ističući takvu tezu, moramo je ipak snabdjeti brojnim napomenama. Opozicija: »književna laž« — seljačka stihija ne pojavljuje se u svim Krležinim djelima. Kajkavskoseljačka struja samo je jedna od struja piščeva stvaralaštva. Ne može se na nju svesti sve idejno i slikovno bogatstvo njegovih djela. To ipak ne mijenja činjenicu da se u općenitijem obliku, kao napetost između biološke i kulturne ličnosti čovjeka, spomenuta opozicija pojavljuje kod Krleže uvijek. Odatle više nije daleko do njezine društvene i lokalne hrvatske konkretizacije. Potencijalno je takva konkretizacija stalno prisutna u Krležinim djelima.

Bitnija napomena je povezana s ambivalentnim karakterom kategorije života i društveno konkretnog predstavnika te kategorije — hrvatskog seljaštva. Veliko pojednostavljanje značila bi jednoznačna interpretacija krležinske opozicije kultura — život s pripisivanjem svekolike vrijednosti drugom njezinu članu.

Odbacivanje oficijelne građanske kulture, negacija njezine mitologije i stupanje u dionizijsko, biološko podzemlje ličnosti bili su povezani s rizikom kojega je Krleža uskoro postao svjestan.²¹ S dionizijskom vizijom sponta-

²⁰ Ibidem, str. 330—331.

²¹ »Monografiju« tog problema nalazimo u Mannovu *Doktoru Faustusu*.

nog života povezivao se element demonizma. To se izrazito vidi u ekspresionističkoj interpretaciji ničeovske ideje kod Krleže, prije svega u drami o Michelangelu. Kao i kod drugih ekspresionista, Dionizije se počinje povezivati s kršćanskom martirologijom, kojoj je prvobitno bio suprotstavljan.²² Darvinovska perspektiva u prihvaćanju biološke činjenice života pokazivala je i negativne momente: uzajamno proždiranje, uništavanje, smrt. Zatim je frojdizam osmišljavao privlačnost smrti. Svi ti pristupi slažu se jedan na drugi, dajući kategoriji života pečat negativnosti. U Krležinu stvaralaštvu, počevši od njegove ekspresionističke faze, može se primijetiti izrazito okretanje od svijetle, »poganske« apologije životne energije. Kao tamna i destruktivna sila ona otada dominira slikom svijeta koju kreira pisac, predmet je njegovih refleksija u esejistici. Sve veće značenje u njegovim djelima poprima martirološka kršćanska mitologija, a mnogobrojne varijante simbola Golgote stalno se vraćaju kao središte Krležine artističke vizije. Tako je u *Baladama Petrice Kerempuha*, potpuno zatvorenima u krug destrukcije i martirologije. Tim motivima Krleža se vraća u *Djetinjstvu u Agramu* — najznačajnijem pokušaju interpretacije vlastitog stvaralaštva.

Krležino hrvatsko seljaštvo također je u biti negativna stihija. Načelo »seljačkog viđenja« — od *Hrvatskog boga Marsa* do *Balada Petrice Kerempuha* — temelji se na totalnoj negaciji.²³ Psihološki i društveni portret seljaka u Krležinim djelima naglašava njegovo nepovjerenje prema svemu što je strano, beznadni defetizam, nihilistički i anarhični buntovni stav. Krležinsko »seljačko viđenje« isključivo je oruđe destrukcije i ne implicira stvaranje vrijednosti. Zaostalost i primitivizam koje pisac vidi u hrvatskom selu zaslužuju samo likvidaciju. Na tom se mjestu nameće sumnja: nismo li suviše nesmotreno od seljaštva napravili pozitivnog junaka Krležina stvaralaštva? Isto to

²² O Dioniziju kod ekspresionista pisao je Jerzy Kwiatkowski, »Dionizije« — *ekspresjonizm i mitologia* (u:) *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, t. II, str. 122.

²³ Najbolji pristup pitanju totalne negacije u *Baladama Petrice Kerempuha* nalazimo u Malićevoj raspravi *U krugu Balada Petrice Kerempuha* (u zborniku:) *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, op. cit., str. 541—556.

pitanje može se postaviti u vezi s ulogom koju smo pripisali kategoriji života. Krleža nam daje čak nekoliko odgovora na ta pitanja, a da ti odgovori nisu ni u kojem slučaju međusobno usklađeni.

Odgovor koji ovdje dajemo kao prvi — kreacija je vrijednosti na najelementarnijoj, egzistencijalnoj razini. Ambivalentno, dramatično viđenje temelja ljudske egzistencije (život) i narodne egzistencije (seljaštvo) jednostavno pretpostavlja da su to u jednakoj mjeri vrijednosti koliko i oruđa destrukcije.

Drugi se odgovor povezuje s prihvaćanjem vrijednosti iz kruga socijalističke ideologije ili iz kruga humanističkih ideala općenito. Krleža je stvarajući svoju viziju svijeta duboko pobunjen protiv nje u ime više civilizacije, čije pretpostavke već postoje, u ime velikih društvenih socijalističkih preobražaja, u ime, kako je običavao pisati, dvadeset prvog ili trideset trećeg stoljeća. Najjednostavnije se pisac može interpretirati uz pomoć dijalektičke trijade: kultura prošlosti bit će uništena uslijed rušilačke akcije životnih sila — narodnih masa — da bi mogla izrasti nova civilizacija budućnosti. Takva interpretacija temeljena je na ideološkoj osnovi i ima svoje relacije kako u ničeizmu, tako i — očito — u ideji socijalističke revolucije. Krleža često razmišlja na netom opisani način, ali se u tome ne iscrpljuje sva složenost njegova stajališta.

Treći se odgovor temelji na izdvajanju tamnih, destruktivnih komponenti kategorije života i na njihovoj projekciji u društvenu sferu, u sferu kulture. Ne život kao elementarna, tamna snaga, nego društveni pritisak i civilizacija ratova i nasilja tretiraju se kao izvor te negativnosti, koja prožima Krležinu umjetničku viziju. Slike smrti i uništavanja, simbol Golgote kao izraz vječnog stradanja čovjeka, odražavaju stoljetnu i još uvijek postojeću »sadišću propagandu« čovječanstva, pritisak ratne zbilje, nasilja, mučenja i izrabljivanja.²⁴ Čitavo Krležino stvaralaštvo — koje tako snažno podliježe toj viziji — treba shvatiti kao njezinu negaciju.

²⁴ Nije slučajno što dva najvažnija Krležina ostvarenja na te teme — *Balade Petrice Kerempuha* i *Djetinjstvo u Agramu* — nastaju u drugoj polovini tridesetih i početkom četrdesetih godina našega vijeka.

Negacija »ljudožderstva«, »diluvijska«, »panonskog blata« (nabrajamo ovdje epite koje Krleža izriče na račun čitave civilizacije nasilja i izrabljivanja, a također na račun društvene stvarnosti predratne Hrvatske) događa se također u sferi misli i umjetnosti. To je četvrti od odgovora koje pruža piščevo djelo na naše sumnje. Sadržava on sve prethodne odgovore. Biološko postojanje može biti tamna i uništavajuća snaga, ali je istovremeno najosnovnija čovjekova vrijednost. Destruktivno djelovanje životne energije, njeno utjelovljenje u narodnim masama, treba da likvidira civilizaciju prošlosti i otvori put za izgradnju novoga svijeta. Mnštvo slika smrti i uništavanja — to je ta »sadišća propaganda«, proizvod kulture u kojoj čovječanstvo traje od svoga početka i koju nastoji prevladati. U tom prevladavanju posebna uloga pripada misli, kao oruđu orijentacije u svijetu, i umjetnosti, koja kreira vrijednost »svemu usprkos«.

Na taj se način opozicija kultura — život likvidira povratkom svijetu kulture. Najava likvidacije postojala je, uostalom, u samom načinu njezine formulacije. Zacrtaavajući tu opoziciju, Krleža je izražavao kategoriju života u slikama i simbolima uzetim iz kulturne tradicije i mita. Dionizijska stihija, slijepo čudovište iz *Hrvatske književne laži*, brabantki, brojgelovski krajolik *Podravske motive* i *Balada Petrice Kerempuha* spadaju u isti svijet kulture i mita kojem ih pisac suprotstavlja. Krleža je jednom izrazio namjeru stvaranja hrvatskog »antimita«. Ta prvobitno ekspresionistička ideja može se povezati s analognim traženjima nadrealista. U Krležinu stvaralaštvu ona biva ujedinjena s programom nove, socijalističke, pučke umjetnosti. Vršeći destrukciju dotadašnje nacionalne mitologije, pisac sastavlja razbijene elemente u novu cjelinu. Načelo je funkcioniranja te cjeline dosljedna sumnja, negacija, deziluzija, odbacivanje svih fetiša. Sve se svodi na elementarne oblike života, na najprvobitnije ljudske situacije. Antimit je izraz te težnje. Silazak u pakao ljudske ličnosti, u podsvijest, u život sam po sebi, silazak u podzemlje civilizacije donosi u rezultatu dramsku mitsku konstrukciju. Nalazimo je u potpunosti u *Baladama Petrice Kerempuha* i u njihovoj eksplicaciji u *Djetinjstvu u Agramu*.

V. SJAJ I BIJEDA

Krležina je borba s varljivim iluzijama svijeta kulture u znatnoj mjeri borba sa samim sobom, s vlastitom fascinacijom i ovisnošću o tom svijetu, koji se, prema eseju Edmunda Wilsona o Proustu, može definirati kao »estetski idealizam obrazovanih klasa devetnaestog stoljeća«¹. Naime, ništa drugo ne privlači pisca tako kao raskoš, sjaj i bogatstvo građevine koju je na starovjekovnim, kršćanskim i srednjovjekovnim temeljima podigla građanska kultura. Dijalektika Krležina stvaralaštva o kojoj je ovdje bilo govora može se prikazati i u drugom sustavu kategorija; umjesto opozicije kultura — život moguće je uvesti drugi i drugačiji dijalektički odnos od onog prethodnog.

Najelementarniji misaoni impulsi hrvatskog pisca proizteču iz osjećaja disproporcije između bogatstva, moći i ljepote s jedne strane i bijednih realija svakodnevnog životarenja s druge strane, između raskoši velikog duhovnog svijeta i provincijskog tavorenja činovničke porodice, između divote umjetnosti i stalne ugroženosti ljudske egzistencije. Opozicija koju s jedne strane sačinjava bogatstvo, sjaj i vlast, a s druge — bijeda, ugroženost i borba za egzistenciju, javlja se već u najranijim Krležinim djelima i temeljna je unutrašnja napetost piščeve misli. Ta opozicija spada u najosobnije motive njegova stvaralaštva. Naći ćemo je i u njegovim beletrističkim tekstovima i u njegovim

¹ E. Wilson, *Axel's Castle* (u:) *A Study in the Imaginative Literature 1870—1930*, New York 1959.

sastavcima autobiografskog karaktera. Kada u polemici s Josipom Bachom Krleža opisuje dramatičnu borbu za prikazivanje svojih komada na sceni, stalni je motiv osiguranje sredstava za život.

Krleža piše da je u tom razdoblju oskudijevao, da su se njegovi komadi rodili u »očajnom naporu«, da je u ono vrijeme bio u (materijalnoj) dilemi »biti ili ne biti«. Bachu je dovikivao: »Meni se žuri! Meni se strašno žuri!«² Konceptija drame *Leševi*, prikazana u toj polemici, direktno se nadovezuje na ovako skiciranu situaciju mladoga pisca:

U toj drami talentovani i plemenitih nagona puni sin, ubija oca, truta i glupana. Problem mizerije zagrebačke činovničke familije, koja se u očaju bori od prvoga do prvoga, izdire međusobno i propada.³

Pored izrazitog očitovanja Edipova kompleksa, u ovoj koncepciji drame nailazimo na rečenicu koju će Krleža u drugoj varijanti razviti u *Hrvatskoj književnoj laži*:

Jesmo li mi činovnici, koji kuburimo između dve grozne provalije, između prvoga i prvoga u mesecu, ili smo mi neki homoseksualni engleski lordovi, hipercivilizovane marijonete, koje se gube u raznim aforizmima o Večnoj Lepoti?⁴

Jadno vegetiranje provincijske činovničke obitelji tvori ovdje polazište ideologije i književnog programa.

Ističući osobni značaj piščeva doživljaja svijeta, nikako nam nije namjera da se upuštamo u biografističku interpretaciju. U ovom slučaju nije bitno je li Krleža u mladosti uistinu oskudijevao. Gruba bi zloropotreba bilo poistovještavanje autora s junakom drame o porodici Leševi. Zanimaju nas ideološke, svjetonazorske artikulacije snažnog, osobno doživljenog osjećaja disproporcije. Takvu artikulaciju nalazimo u jednom od najranijih Krležinih tekstova. To je djelo izrazito autobiografskog karaktera. Naime, *Fragmenti* objavljeni 1914. prikazuju »povijest jednog dje-

² *Gospodin Bach (Dokument za istoriju jugoslavenske drame)*, »Plamen«, 1919, br. 8, str. 69.

³ Ibidem, str. 69.

⁴ *Hrvatska književna laž*, »Plamen«, 1919, br. 1, str. 35.

tinjstva«, čiji je junak mali Frici. Imenom Frici običavali su zvati Krležu njegovi prijatelji. Autobiografski karakter teksta vidljiv je ne samo u tom primjeru.

Realnost djetinjstva opisanog u tom tekstu i ovdje pokrenuta problematika javljat će se u mnogo navrata u svim piščevim ostvarenjima u kojima se vraćao u svoje rano djetinjstvo, osobito u najpotpunijem ostvarenju na tu temu, u *Djetinjstvu u Agramu*.

Fragmenti su u stvari priča o dječjem poniranju u tajne, o prvom doživljaju čudesa slika u slikovnicama, cirkusa, crkve, kazališta. U secesijsko-pastelnom tonu, u artifičijelno naivnom stilu Oscara Wildea, Krleža pripovijeda o dječjim otkrićima, od kojih je svako jedan vrijednosni apsolut. Takav su apsolut, na primjer, nadstvarne kič-ilustracije bajki iz starih časopisa, nađenih na tavanu, točka na trapezu akrobatkinje u cirkusu i, na kraju, Bog kao tvorac sve te raskoši, ali ujedno strog vladar i sudac. Čudesna nadrealnost suprotstavljena je realijama života koje užasavaju dijete. Kontrapunkt ilustracijama bajki Frici vidi u teškom radu radnika u ciglani i činovnika u očevoj kancelariji, te otkriva značenje riječi: novac. Čudesni uzleti akrobata završavaju padom: gospođa kojoj se divio na trapezu pala je i izgubila život. O Bogu ima predodžbu kao o skrivenom režiseru svijeta kao marionetskog kazališta, kao o Gulliveru »koji se igra s pričama, ali i ruši sve one s trapeza, koji ne pužu pred njim i koji mu se ne mole«.⁵ Od sada, glavni doživljaj predstavlja strah pred moći strašnog i veličanstvenog Boga. Polazi u školu i sudjeluje u tmurnom misteriju kršćanske liturgije. Postaje ministrant. Ispred malog oltara kod svoje kuće sâm služi misu.

Tada doživljava i novu fascinaciju. Prvi put vidi kazalište — još bogatiji i čudesniji misterij od onoga u crkvi, radosnu nadstvarnost koja se dešava bez udjela Boga. U njegovoj duši raste »snažna velika slika, kako će od tog istog drva koje je služilo za oltar sagraditi veliko, veliko kazalište«.⁶

Upravo ta rečenica zatvara mladenačko Krležino djelo. Ovdje smo ga prikazali ne zbog njegovih umjetničkih

⁵ *Fragmenti*, »Književne novosti«, 1914, br. 21, str. 331.

⁶ Ibidem, str. 333.

vrijednosti, već stoga što sadrži idejni projekt cjelokupnog kasnijeg piščeva stvaralaštva.

Debitantska naivnost (ne radi se o namjernoj naivnosti konvencije) tog projekta, prožetog duhom modernizma, očita je, ali to ipak ne smanjuje njegovo svjetonazorsko značenje.

Zabavna su pojedinost planovi književne karijere koje Krleža unosi u svoje djelo. U njima se miješa naivnost dječjeg junaka s mladenačkim maksimalizmom pisca početnika. Vidjevši u očevu uredu činovnike koji užurbano piskaraju, mali Frici donosi odluku da će perom zarađivati. Samo što će on morati:

Samo onako strašno mnogo pisati i zaslužiti čitave vreće novca. Bezbrojno mnogo novca, da uzmogne kupiti onda onaj svijet iz škrinje na tavanu. Onaj svijet blijedih gospođa i vitezova, koji mašu kopljima, onaj čarobni svijet bez ureda i bez dima, i bez sjajnih pločica, koje neimaju baš nikakve vrijednosti.⁷

Plan književnih ambicija Krleže debitanta sadržan je i u snovima o golemom kazalištu. Lako je te snove povezati s tadašnjim piščevim grozničavim nastojanjima da se njegov tekst pojavi na sceni, s pokušajima stvaranja novog tipa hrvatske pjesničke drame, s projektom dramskog ciklusa o velikanima čovječanstva. Svjetonazorsku vrijednost dobiva u tim planovima želja da zavlada čarobnim, nadstvarnim svijetom. U maštarijama o golemom kazalištu skrivena je, očito, želja da zamijeni Boga u njegovoj ulozi tvorca i režisera, želja da ostvari vlastitu veličanstvenu predstavu bez Boga, koji je krivac za bijedu, težak rad i smrt.

Modernističko maštanje o moći (lako je ukazati na izvore tog maštanja — u to vrijeme Krleža piše ničeovsku varijaciju *Zaratustra i mladić*) ishodište je cijelog piščeva stvaralaštva. To maštanje sadrži u sebi kako fascinaciju čudnim, nadstvarnim svijetom bajki, crkve, kazališta, tako i grčevitu potrebu prevladavanja prozaičnih okolnosti svakodnevne egzistencije i njene ugroženosti. Sve što će Krleža od sada napisati imat će u osnovi taj san o moći,

⁷ Ibidem, str. 330.

gotovo sve slike i svi simboli njegovih djela koncentrirani su oko dva pola: pola bijede, ugroženosti i smrti i pola sjaja, ljepote i smisla.

U meditacijama iz *Davnih dana* taj se motiv stalno ponavlja:

Osjećam gdje bih mogao da radim neke goleme stvari. Nije mi jasno što bi imalo to da bude: mramorni torzi, fresko-kompozicije, znojenje u fraku nad dirigentskim pultom u bjelokosnom odsjaju partiture, a sjenka dirigentske ruke kreće se preko hartije kao sjenka ovoga lišća. Drame. Zavjese. Daske. Drame na daskama. Pljesak po zlatnim ložama u polumraku. Pisati bi trebalo i pročitati čitave biblioteke, i pjevati kao ptice od jutra do mraka što pjevaju, a ne ovako bezvoljno proticati, biti bez svrhe i ne znati ni što, ni kako, ni kuda? Trebalo bi vjerovati, klečati, moliti se, mrziti, razarati, proklinjati, samo ne ovako umiruckati u ovom prokletom Botaničkom vrtu, gdje je sve uredno kao na nekom dosadnom drugorazrednom groblju (...).⁸

Osjećaj praznine egzistencije i žudnje za apsolutom povezuju se kao i u *Fragmentima* s osobnim piščevim ambicijama. Lako je pritom zapaziti da u maštanjima o sjaju Krleža u ono vrijeme nije bio vođen dobrim ukusom. Kako u *Fragmentima*, tako i u navedenoj bilješci (pljesak u zlatnim ložama u polumraku) njegova je slika čudnog svijeta umjetnosti neodvojiva od posebne vrste kiča kakav je dominirao u interijerima kazališta i opera 19. stoljeća. Na tu predodžbu sjaja nadovezuje se modernistički ideal ljepote i maštanje o smislenosti ljudskog života, a istovremeno sve veću ulogu počinju igrati slike suprotnog pola — rugobe, besmisla, rasapa. U ratnom dnevniku Krleža piše o nostalgiji.

... za onim što je bilo, a ne će se više vratiti. Za vlažnim, rosnatim, tihim jutrima, za slobodnim lirskim svitanjima, kada između jutra i rose i blistavih zvijezda nije bilo ničeg nego samo mi, zvijezde i rosa.⁹

⁸ *Davni dani*, str. 47.

⁹ Ibidem, str. 41.

Tu pjesničku idilu ratna stvarnost razara:

Danas hodaju oko nas ljudi naoružani do zuba i strijeljaju svakog ko hoće da misli kako sve to baš nije vrhunac mudrosti.¹⁰

Piscu preostaje:

Plač za zavičajem slobodnih inspiracija kojih više nema. Peron čađav, prljav, popljuvan, stotine tisuća, milijuni putuju, a čovjek ne može da otputuje nikamo. Rešetke, menažerija. Soldateska. Pjesme soldateske. Sulude makine parostrojeva, svi su pijani.¹¹

Spas treba tražiti u kozmičkom smislu života. Ne dati se podrediti poretku koji nam nameće nezdravi svijet. Ne pristajati na život koji je »masna, prljava, krvava smjesa gluposti« koju smo »izmjerili«, »snimamo je grafički, snimamo je veoma preciznim aparatima i lupama i mikroskopima, uvjereni da na ovaj naivan način, crpeći iz mora vodu kašikom, mjerimo oceane«. ¹² Krleža u svom ratnom dnevniku suprotstavlja život kao »objavljenje čitavog čudstvenog vatrometa sunaca i zvijezda«. ¹³ U tom kozmičkom osjećaju života pronalazi izvor snage:

Sve je oko nas bolesno. Ne ću da bolujem. Tko može da nadvlada moju postojanu volju, koja nije htela, a ni danas se ne će podrediti ovoj gluposti oko sebe. Ne ću se predati. Hoću da obujmim tu neobuhvatnu melasu stvari i pojmova, da preplivam na drugu obalu. Dobar sam plivač i preplivat ću ovu kaljužu, bez obzira da li je to djetinjasto, ili nije.¹⁴

Kozmičku volju za moći pisac izražava u slici koja će postati ključnim simbolom njegova stvaralaštva:

Čovjek raste kao jablan. Visoko, smjelo. Čovjek-jablan odbio se od zemlje, raste u oblake, razgovara sa gromovima. Čovjek-jablan prerast će ovo što se

¹⁰ Ibidem, str. 41.

¹¹ Ibidem, str. 41.

¹² Ibidem, str. 48.

¹³ Ibidem, str. 48.

¹⁴ Ibidem, str. 49.

zove: biti dolje na zemlji. A dolje na zemlji, to je sve ovo danas: bogovi, kasarne, ratovi, ludnice.¹⁵

Grozničava, ekstatična želja da se uzdigne iznad svega što je prizemno, malo, bijedno, iznad krvave stvarnosti rata, iznad provincijske mizerije, iznad gluposti i ograničenosti građanske civilizacije uopće, glavni je motiv Krležina stvaralaštva iz razdoblja prvog svjetskog rata, koji se pojavljuje u cijelom nizu sličnih slika.

U brojnim bilješkama iz dnevnika *Davni dani*, u tadašnjoj lirici, u *Hrvatskoj rapsodiji*, u dramama o Michelangelu i Kristoforu Kolumbu simbolika čovjekove uspravnosti, leta nad oblake, smjele zračne plovidbe k suncu i zvijezdama izraz je nepomirljivosti s postojećom stvarnošću, utopijsko je maštanje o novom, preporođenom čovječanstvu. San o moći pretvara se u mitsku sliku preporoda letom u visine. Poljskog čitaoca to odmah podsjeća na Mickiewiczovu *Odu mladosti* i *Veliku improvizaciju*.

Cjelovitu interpretaciju simbolike »krilate plovidbe ka zvijezdama« u ratnom Krležinu stvaralaštvu naći ćemo u izvanrednoj studiji Darka Suvina.¹⁶ Niz interpretativnih koncepata pružio je i sam Krleža, prije svega u *Djetinjstvu u Agramu*, bitnom za shvaćanje njegova stvaralaštva. Upravo je tamo slika čovjeka-jablana koji raste do oblaka popraćena komentarom preuzetim iz Darwina. Vertikalne, gejzirski smjele čovjekove težnje, njegov pogled uperen u zvijezde i neprestani naponi u traženju izlaza izvan ljudskih, zemaljskih okvira traju od trenutka kada se majmun osovio na stražnje noge i crtom se kičme usmjerio prema svemiru. U *Djetinjstvu u Agramu* Krleža pokušava doći i do svojih elementarnih dječjih emocija, a među njima se na prvome mjestu javlja upravo doživljaj slike uzleta i zvjezdanih perspektiva.

Podsjećajući na ove Krležine smjernice, Darko Suvin naglašava svjetonazorsko značenje simbolike vertikalnih čovjekovih težnji, dovodeći ih u vezu s književnim i filozofskim izvorima pišćeve inspiracije:

Ta osnovna krležijanska slika čovjeka kao borbene vertikale koja iz divlje i krvave tvari magično teži

¹⁵ Ibidem, str. 50.

¹⁶ *Krilata plovidba ka zvijezdama (Pristup ranim Krležinim dramama)*, l. c.

zvjezdanoj istini, ta neizrecivo duboka senzacija uzleta materije nad oblake, apsorbirala je vremenom u sebe i druge srodne, prometejske i luciferske elemente u tmini — kao titanizam Byronovih dramskih spjevova i Kranjčevićeva kozmičkog kontrapunkta krvavog grča i sjeverne zvijezde, Feuerbachovu detronizaciju bogova i volju za antivrhunaravnim obogotvorenjem Čovjeka, Zaratustrino uzlaženje na bregove, Schopenhauerovu i budhističku pantragističku tezu o čovjeku kao predodređenom patniku, Stirnerovu anarhoindividualističku tezu o individuumu kao Jedinome, i konačno Marxovu analizu kaveza proizvodnih snaga i odnosa u koje se zapliće majmun koji teži k zvijezdama. No osnovna je predodžba ostala magična asimptota uzvinuta od dodirne točke u kojoj *os coccyx* te čudne životinje tiče kal, do polarne zvijezde kao putokaza na kozmičkom kompasu.¹⁷

Ovdje su ukratko prikazani svi intelektualni suodnosi simbolike »plovidbe ka zvijezdama«, ključne slike ekspresionističkog Krležina stvaralaštva. Sve koncepcije što ih Suvin navodi, kao i imena mislilaca i pjesnika, provlače se kroz Krležin dnevnik, a i slikovite asocijacije potječu iz meditacija mladog pisca. Na tome Suvin gradi svoj sociološki pristup ranom Krležinu djelu. Simbolika uzleta u biti izražava revolucionarno-utopijsko neslaganje s postojećom stvarnošću i, prema Suvinovu mišljenju, nadovezuje se na pučku svijest iz vremena prvog svjetskog rata. Ona je izraz »granične svijesti« hrvatskih pučkih slojeva.¹⁸ Pozivajući se na analizu tadašnje društvene situacije koju su izvršili jugoslavenski marksisti, a prije svega sam Krleža, Suvin dolazi do zaključka da je pjesničko-utopijski protest protiv »neljudskog svijeta« odgovarao onom stanju pučke svijesti u kojemu je izostala masovna proleterska svijest. Pučki su hrvatski slojevi u ono vrijeme predstavljali konglomerat klasno raznovrsnih elemenata (nadničari, malobrojna radnička klasa, seljaci, obrtnici, dio inteligencije i malograđanstva). Revolucionarno raspoloženje koje je potkraj rata ovladalo ovim slojevima izražavalo se u pasivnom

¹⁷ Ibidem, str. 281.

¹⁸ Ibidem, str. 297.

otporu, u negaciji, i nije dovelo do oblikovanja organizirane klasne svijesti. Taj isključivo negativni karakter pobune masa prisutan je u Krležinu stavu.

Kaotičnost i bunt kao umjetnički osjećaj svijeta očito su imali svoj izravni »sociološki ekvivalent« u pučkoj svijesti.¹⁹

Na toj se podlozi rađa zaokret prema Lenjinovim idejama. Pišući o tome, Suvin citira Krležu:

Crno u crnome valjala se bujica mračnih i olujnih pitanja, a u fosforu sjaju magičnog svjetionika Lenjinovog progovarao je glas smione političke koncepcije, filozofski memento čitavom jednom stoljeću, da se u Evropi dosta filozofiralo: Rusi su pristupili ostvarenju socijalizma.²⁰

Revolucionarna ideologija javlja se dakle u Krležinu vido-krugu kao novi izraz njegovih maštanja o punoći, bogatstvu, kao mogućnost stvaralačkog preoblikovanja života, kao izlaz iz »svega, što je dolje«. Utopijski je stav vidljiv već u prvim Krležinim djelima nastalim pod dojmom oktobarske revolucije. Drama o Kristoforu Kolumbu s prvotnom posvetom Lenjinu ponovo donosi pjesničku viziju plovidbe ka zvijezdama; revolucionarno Lenjinovo djelo u ovoj metafori dobiva značajke nadljudske težnje za neodgodivim preobražajem svijeta jednim činom subjektivne volje.²¹

¹⁹ Ibidem, str. 299.

²⁰ *Književnost danas, Eseji*, knj. 3, op. cit., str. 131.

²¹ Zanimljiv dokument Krležina idejnog razvoja je *Napomena o Kristovalu Kolonu*, objavljena na stranicama »Književne republike«. Vraćajući se polemici koju je prije pet godina vodio s direktorom kazališta Bachom, Krleža podsjeća na Bachovu zamjerku da je prilikom objavljivanja drame *Kristofor Kolumbo* izostavljena posveta koja je prije stajala na naslovnoj strani rukopisa. To je tobože trebalo svjedočiti o Krležinoj nedosljednosti. Razmatranje tog pitanja pruža Krleži priliku da prikaže svoja idejna traženja. U *Napomeni o Kristovalu Kolonu* on konstatira: »Ja sam Kristovala Kolona napisao i posvetio Lenjinu pred šest i po godina, u vreme histerično i teško, kada se na svakome koraku osećala panika kriminalnog

Dalji Krležin idejni razvoj krenut će prema marksizmu. Pjesničku utopiju zamijenit će sociološko rasuđivanje, kritička ocjena stvarnosti. Opozicija sjaj — bijeda ipak neće nestati iz Krležinih djela, ona i dalje bitno usmjerava njegovu misao. Mijenja se samo raspored naglasaka. Glavni predmet piščevih književnih vizija nisu više žudnja za apsolutom, želja da se svlada otpor stvarnosti, ljepota i bogatstvo. Njegova se pažnja okreće drugom polu, polu svakodnevnog životarenja, bijede, ugrožene egzistencije, svemu onome što je običavao izražavati metaforom »pansko blato«. Problematsko središte čitavog kasnijeg Krležina stvaralaštva činit će elementarna pitanja čovjekove egzistencije, a ne više »krilata plovidba ka zvijezdama«.

Znatno će se promijeniti i njegov suprotni pol. Potpuno se degradira prvobitan smisao mladenačke žudnje za sjajem. Teatralni sjaj građanske kulture koja je toliko fascinirala mladoga Krležu od sada će postojati kao privid sjaja. Obračun s tim prividima bogatstva i sjaja traje u piščevu stvaralaštvu od *Hrvatske književne laži*, kroz čitavu esejistiku posvećenu građanskoj ideologiji sve do *Glembajevih* i romana.

U novom, načelno promijenjenom obliku opozicija sjaj — bijeda ima i dalje bitno i povlašteno mjesto u dijalektici Krležina stvaralaštva. Ona određuje usmjerenost idejne i umjetničke djelatnosti pisca u njegovu zreloom razdob-

i razdrtog zbivanja. Razmišljajući u prvo vreme njegova nastupa o Lenjinu, ja sam ga zamišljao štirnerijanski, solipsistički, kao vatreni neki krug u samomu sebi zaokružen, otkinut i zavitan u samoću jasne šopenhauerovske sumnje. Kako sam ja onda u ono vreme (...) gledao stvari nejasno, kroz neku mutnu simboliku, ja ni Lenjina nisam zamišljao Lenjinom, nego samoočajnim, bakunjinovskibesnim prodorom glave kroz najtvrdju materiju. Lenjin je za mene značio u ono vreme subjekt koji se odbio na okean kao crna admiralska figura, koja se u svome tragičnome solipsizmu razdiire na kljunu lađe i plovi u ništavilo i tako sam ja napisao jednu pesmu (nazovimo je tako) koja s Lenjinom kao takvim nije imala nikakve naročite veze. Već su me događaji ranoga proleća i leta godine osamnaeste uverili o tome da je ta moja posveta Lenjinu bila hitac u maglu i ja sam je spoznavši to logično izbrisao. Jer Lenjin nije meni već proleća osamnaeste mogao da znači subjekt ni solipsizam, ni ništavilo, ni sumnju štirnerijansku, nego obratno kolektiv i volju i samosvest i jedrenje punim vetrom.« (»Književna republika«, 1924, br. 5—6, str. 240—241)

lju: rušenje prividnog sjaja i traženje istine o ljudskoj egzistenciji. Ta je usmjerenost očita u Krležinoj reviziji hrvatske tradicije, u njegovu odnosu prema suvremenim zbivanjima, u onakvim njegovim nastojanjima kao što je pokušaj stvaranja sage o hrvatskom građanstvu u *Glembajevima*, u egzistencijalnoj problematici novela i romana, najzad u *Baladama Petrice Kerempuha*, u kojima će Krležini idejni projekti naći najpotpuniji izraz. Tim će pitanjima biti posvećena iduća poglavlja ove knjige.

VI. »NARODNI REQUIEM«

Razmišljam o Hrvatskoj, o našoj žalosnoj, nepismenoj, dragoj, zaostaloj nesretnoj Hrvatskoj. Naša zemlja zapravo je tiha, skromna, zapostavljena zemlja, tako nekako zaboravljena u punoj bezimenosti sebe same, kao kakav Glasnik Srca Isusova u sobici polupismene sluškinje, tako zaboravljena i katolički zgužvana da se u magnu chartu njenih privilegija danas zamataju mađarske kobasice i čvarci (od ljudskog mesa), nekako zgažena na naš domaći licitarski, bijedan način kao proštenjarsko smeće. Zagušljiv miris provincijalnog sprovoda puši se oko tog našeg odra, oko tog našeg vječnog narodnog rekvijema(...)¹

Takvim su refleksijama o sudbini Hrvatske u *Davnim danima* prošarana razmišljanja o evropskoj kulturi 19. stoljeća, o perspektivama izgrađivanja potpuno dukčije civilizacije, o čovječanstvu koje se još nije probudilo. U tim se refleksijama, bilježenima u godinama prvog svjetskog rata, javljaju gotovo svi projekti koje će Krleža kasnije u svojoj stvaralačkoj aktivnosti nastojati ostvariti. Među njima je i projekt od najvećeg značenja za mladoga pisca, tj. pokušaj odgovora na pitanje: što znači biti Hrvat?

Već u samom postavljanju pitanja krila se znatna mjera nacionalnog mazohizma, ili, bolje rečeno, pokušaj oslobađanja od mazohističkog kompleksa. Naime, Krleža već

¹ *Davni dani*, op. cit., str. 251—252.

na samom početku pretpostavlja da se to pitanje poistovjećuje s drugim: što znači biti čovjek?

Bitnu značajku njegovih razmišljanja čine mladenačke iluzije »o velikom i o 'intenzivnom kulturnom evropskom životu'«. Mladi Krleža sebe smatra, prije svega, sudionikom »internacionale duha«. Stoga pisac jače osjeća kontrast između »vječnog narodnog rekvijema«, »bijede hrvatske egzistencije« i perspektiva na koje ukazuje evropska umjetnost i misao 19. i početka 20. stoljeća.

»Kozmopolitska« perspektiva navodi na razmišljanje o udjelu vlastite nacije u svijetu duha. Upravo u tom svijetu, u drami jednog od najvećih stvaralaca humanističkih i slobodarskih ideala kulture novog vijeka, u *Wallensteinovu taboru* Friedricha Schillera, Krleža nailazi na izuzetno ponižavajući odgovor na pitanje što znači biti Hrvat. U *Wallensteinovu taboru*, u šarolikoj rulji sa svih strana Evrope, vojnici iz Isolanijevih hrvatskih odreda nalaze se na dnu ljudske ljestvice. »Hrvate, kome si ukrao ogrlicu?«³ — uzvikuje jedan od pijanih Wallensteinovih vojnika i uskoro briljantnu ogrlicu prevarantski kupuje za šarenu kapu i čaturicu rakije. Raspravljajući o smislu rata, valonski oklopnik govori svome kolegi: »Zar treba da nasljedujem Hrvate? I dopustim da me ubiju kao tele — i da to smatram čašću?«⁴

Suprotstavljanje humanističkih težnji najistaknutijih umova Evrope i mjesta koje je pripalo Hrvatima u »evropskom ratnom taboru« izvor je napetosti i glavni uzrok obračuna s domaćom tradicijom. Pogrešno bi, dakako, bilo suditi da je samo Schillerov tekst (čije se reminiscencije stalno ponavljaju kod Krleže) naveo pisca na razmišljanje o sudbini naroda. *Wallensteinov tabor* sadržavao je na neki način egzemplarni pristup tom pitanju, ali i bez toga Krleža je imao dovoljno razloga za razmišljanje o sudbini Hrvatske. Isolanijevi vojnici iz vremena tridesetogodišnjeg rata prethodnici su svih Hrvata koji su se, na brojnim ratištima čitave Evrope, u tuđim vojskama borili za tuđe interese. Uloga koju su Hrvati odigrali 1948. godine i

² Tako je Krleža okarakterizirao svoj mladenački zanos svijetom evropske kulture. (*Moj obračun s njima*, op. cit., str. 149)

³ Friedrich Schiller, *Dzieła zebrane*, t. II, Warszawa 1955, str. 242. (cit. prema poljskom prijevodu).

⁴ Ibidem, str. 274.

Marxova analiza te uloge bila je jednako važan poticaj za razmišljanje.

Kao sljedbenik slobodarskih ideala Petöfijeve poezije Krleža je od početka u sukobu s vizijom narodne prošlosti prema kojoj su Hrvati najvjernije sluge Habsburgovaca. A ta je vizija doista bila proširena u godinama piščeve mladosti. Austrokatizam i K. und K. lojalizam prožimali su život tadašnje Hrvatske, i čak su i poslije pada habsburške monarhije igrali stanovitu ulogu.

Spor s tako oblikovanom tradicijom bio je ujedno spor sa svakom pojavom nacionalizma. Cijela je Krležina konfrontacija u znaku Nietzscheove negacije: u ime budućnosti potrebno je odbaciti teret tradicije. Ničeovsko ponovno vrednovanje vezuje se za utopiju. Kasnije sve veće značenje dobiva marksistička revolucionarna ideologija i za nju karakterističan princip internacionalizma. I jedno i drugo stajalište pretpostavlja raskid s dosadašnjim shemama mišljenja, s čitavom nacionalnom mitologijom. Ničeovska a kasnije revolucionarna perspektiva kod Krleže temelji se na neslaganju s bilo kojim oblikom mistifikacije naroda.

Najizrazitija manifestacija takvog shvaćanja bio je pamflet o hrvatskoj književnosti (a ujedno i o nacionalnoj ideologiji) *Hrvatska književna laž*. U njemu su izraženi osnovni principi Krležine kritike. Prvi je od njih shvaćanje tradicije kao oblika mitskog mišljenja. *Hrvatska književna laž* donosi sintetsku sliku nacionalne mitologije.

Termin »nacionalna mitologija« ovdje nije upotrijebljen slučajno. Tradiciju Krleža razmatra kao niz mitskih slika, njegova metoda pisanja o nacionalnoj prošlosti mogla bi se nazvati »mitografskom«. Hrvatska se povijest u njegovim tekstovima javlja u nizu metaforičkih i simboličkih interpretacija, u misaonim elipsama i aluzijama. U predodžbama ta je povijest konkretna, ali je istodobno dana u obliku sinteze, iz »ptičje perspektive«.

Takav način shvaćanja tradicije mogao bi se dovesti u vezu s onim strujama suvremene antropološke misli koje spajaju pojam mita i tradicije. Tako postupa npr. Jerzy Szacki u svom radu o tradiciji, uvodeći razliku između tradicije kao prošlosti »koju doživljuju članovi društva« i povijesti kao prošlosti »koju rekonstruiraju stručnjaci«, pri čemu je naglašen niz srodnosti između tradicije i mitskog mišljenja.

Tradicija kao i mit ima karakter »uzorne povijesti«, kao i mit ona je način posvećivanja prošlosti, njeno vrijeme nije povijesno, već mitsko.⁵ Pišući o psihološko-društvenim potrebama koje može zadovoljiti znanje o prošlosti (»potreba za plemstvom«, »potreba za bijegom«, »potreba za sporazumijevanjem«), Szacki razmatra tradiciju kao sustav znakova koji jamči uzajamno sporazumijevanje u okviru grupe:

(...) svaka društvena grupa ima svoje simbole i misaone elipse koje je oblikovala prošlost te grupe (...). Umjesto da se detaljno prikaže vrsta postupka koji smatramo nedolichnim ili hvalevrijednim, umjesto da se daju karakteristike političkog stajališta ili koncepcije, katkada se možemo zadovoljiti jednom riječju, koja će se pokazati veoma sadržajnom za pripadnike dotične kulture. Imena kao što su Targowica, Rejtan, Wielopolski, Koziętulski, Kmicic i sl. dovoljna su ili su bila dovoljna (jer je taj sustav u određenim granicama promjenljiv) umjesto dugačkih tirada.⁶

Upravo među takvim »simbolima i misaonim elipsama« koje je oblikovala nacionalna prošlost kreće se Krleža u svojim obračunima s hrvatskom tradicijom. Shvaćanje tih obračuna zahtijeva orijentaciju u sustavu znakova na koji se oni odnose. Potrebno je, dakle, zakoračiti u svijet hrvatskih Rejtana i Kmicica, potrebno je makar površno upoznati se s prošlošću Hrvatske.

⁵ Jerzy Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, str. 263—269. Za shvaćanje Krležine »mitografske metode« mogu biti bitna zapažanja Szackog na temu uloge povijesnih likova u tako shvaćenoj tradiciji. Naime, tradicija, kako piše Szacki, vrlo se često javlja u »personificiranom« obliku, poziva se na prošle događaje i »po prirodi stvari obično se služi prije konkretnim presedanima negoli apstraktnim načelima. Ti su presedani, s jedne strane, spontani običaj, a s druge pak strane prije svega na stanovit način interpretirano ponašanje ljudi prethodnih razdoblja koji su priznati kao kolektivni heroji (...). U tradiciji je očito opća pojava da se takvi likovi preoblikuju u monolitne ljude, ljude ideje(...)«. Bili su to »ljudi — gesla, ljudi — modeli, ljudi — arhetipovi određenih misli i ponašanja«. (*Tradycja*, str. 271—272).

⁶ Ibidem, str. 254.

Hrvatska povijest⁸ je prije svega povijest mnogovjekovne ovisnosti o tuđincu. Poslije kratkog ranosrednjovjekovnog razdoblja hrvatskog kraljevstva, početkom 12. stoljeća dolazi do dinastičke povezanost s Mađarskom: nosilac krune sv. Stjepana istovremeno postaje hrvatskim kraljem. Takvo je stanje, uz stalno promjenljive oblike i sadržaje personalne unije, trajalo zapravo do 1918. godine. Nakon mnogovjekovne vladavine nacionalne mađarske dinastije, nakon Anžuvina, Matije Korvina i Jagelovića, kruna sv. Stjepana i s njom povezana hrvatska kraljevina našle su se u rukama Habsburgovaca i otada su bile dio austrijske, a od godine 1868. austro-ugarske monarhije. U okviru feudalne mađarske države i kasnije — monarhije Habsburgovaca Hrvatska je zadržala pravo na autonomiju, koju su jači partneri iz Budimpešte i Beča u više navrata gazili. U borbi za autonomiju koju su stoljećima vodili hrvatski feudanci, a od 19. stoljeća vođe nacionalnog pokreta, stalni je motiv bio spor o interpretaciji veze Hrvatske i krune sv. Stjepana. Mađari su na tu vezu gledali kao na posljedicu osvajanja hrvatskih zemalja, Hrvati su naglašavali da je državna veza nastala kao rezultat dobrovoljnog dogovora koji ima karakter personalne unije dviju kraljevina. Uzvik nekadašnjeg plemstva — *Regnum regno non preascribit leges* — dulje vremena bio je središnja točka hrvatske politike, u kojoj je, osobito u 19. stoljeću, veoma značajnu ulogu igrala borba za državopravni status kraljevine.

⁷ Kao naslov poslužio je stih iz Matoševa soneta *Pri svetom kralju* (iz knjige:) *Izabrane pjesme*, Zagreb 1950, str. 58.

⁸ U prikazu hrvatske povijesti ne pretendiram na iscrpno i svestrano izlaganje prema principima naučne historiografije. Prije svega mislim ovdje na prilično popularnu sliku hrvatske prošlosti u književnosti, i prvenstveno imam u vidu one trenutke prošlih vremena koji su se na različite način odrazili u Krležinu stvaralaštvu. U tome će nam Krležina djela poslužiti kao glavni vodič. Pri tome će biti neizbježna stanovita pojednostavljanja (osobito ako se uzme u obzir tendencioznost glavnog vodiča). Samo u izuzetnim slučajevima pozivat ću se na naučnu historiografiju. Dobar pregled te tematike daje Zvane Črnja, *Kulturna historija Hrvatske*, Zagreb 1965. (uz izdanja na engleskom i ruskom). Naučnu obradu novije političke hrvatske povijesti sadrži rad Jaroslava Sidaka, Mirjane Gross, Igora Karamana i Dragovana Šepića, *Povijest hrvatskog naroda g. 1860—1914*, Zagreb 1968.

Podređeni položaj Hrvatske u habsburškoj monarhiji proizlazio je iz znatnog slabljenja zemlje nakon turskih najezdi. U srednjem se vijeku centar političkog života nalazio na Jadranu, u Dalmaciji. Turska navala odsjekla je hrvatsku državu od Dalmacije, koja je na dulje vrijeme pripala Veneciji. U ruke Turaka pao je znatan dio hrvatskog teritorija na jugoistoku (unutrašnjost Dalmacije, zemlje priključene Bosni) i kasnije na sjeveru (Slavonija). Od velike kraljevine ostao je samo uski pojas, koji se protezao od sjevernog dijela jadranske obale do rijeke Drave, od Rijeke i Senja u tzv. Hrvatskom primorju do Zagreba i Varaždina na sjeveru Hrvatske. Ti ostaci ostataka nekadašnje slavne kraljevine Hrvatske (*reliquiae reliquiarum inclyti olim regni Croatiae*), kako je u tonu mučeničkog patosa običavalo govoriti hrvatsko plemstvo, postali su antiturska tvrđava srednje Evrope.

Od 16. stoljeća na teritoriju Hrvatske stacionirana je habsburška plaćenička vojska. Njezini vođe često se ponašaju kao pravi gospodari ove zemlje, koju su pustošili i turski osvajači i tuđa vojska koja ju je imala braniti.

Vladavina carskih generala nad Hrvatskom utvrđena je stvaranjem tzv. Vojne krajine, militarizirane zone duž turske granice. Vojna krajina obuhvaća znatan dio teritorija osvojenog od Turske potkraj 17. stoljeća. U njezin sastav ulazi polovica teritorija Hrvatske. Seljaci nastanjeni u vojnoj zoni imaju prava vojnih naseljenika, spadaju pod vojnu administraciju i obvezani su na stalnu službu u austrijskoj vojsci. Vojna krajina isključena je iz autonomne hrvatske kraljevine i direktno ovisna o Beču. Sve do druge polovice 19. stoljeća ona je vojni oslonac habsburške monarhije. Hrvatski vojnici bore se na raznim frontama u ratovima koje vodi Austrija, daleko od svoje domovine: u Češkoj, Njemačkoj, Francuskoj, Italiji. Austrija je stvorila kult Hrvata »uvijek vjernih caru«. Za vrijeme tridesetogodišnjeg rata, šleskih ratova i godine 1848. hrvatske trupe, posebno »krajšnici« (među kojima je bilo mnogo Srba koji su se nastanili u Krajini), spadaju u najborbenije formacije habsburške vojske.

Raskomadanoj i neprestano ugroženoj Hrvatskoj nije lako braniti ostatke svoje feudalne autonomije. Hrvatsko plemstvo i velikaši, koji su izgubili znatan dio imanja na području što su ga zauzeli Turci dok je drugi dio uključen u Vojnu krajinu, našli su se u oštrom sukobu s Turci-

ma i s ugnjetanim seljaštvom, a bili su preslabi za otpor centralističkim zahtjevima Beča. Od 16. stoljeća počinje postupni proces nestajanja hrvatskog plemstva. Ogromni posjedi prelaze u ruke došljaka: mađarske, njemačke i druge vlastele. Stare veze s Mađarskom, pritisak njemačke kulture, aristokratski kozmopolitizam pogoduju preuzimanju tuđih običaja i jezika. Obrana autonomije kraljevine nema izrazito nacionalni karakter.

Plemstvo i vlastela jednostavno brane privilegije koje pripadaju njihovoj staležu, često se zbog toga ujedinjuju s Mađarima. To je zapravo obrana izgubljene stvari i možda upravo zbog toga aktivnost pojedinih hrvatskih veleposjednika dobiva herojski karakter. Posebna uloga pripada tu dvjema velikaškim porodicama: Zrinskim i Frankopanima. Zrinski su bili glavni organizatori borbe s turskom najezdom. Poznat je legendarni lik Nikole Zrinskog, branitelja Sigeta u južnoj Mađarskoj. Zrinski i Frankopani bili su glavni branitelji autonomije hrvatske kraljevine. Upravo ta njihova aktivnost prouzrokovala je tragičan slom veličine obiju porodica. Antihabsburšku zavjeru Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana austrijske vlasti otkrivaju, i organizatore zavjere osuđuju na pogubljenje. Pogubljenjem u Bečkom Novom Mjestu 1671. završava razdoblje hrvatskog otpora dvjema velesilama: Austriji i Turskoj.

U Hrvatskoj — ratnom taborištu — u vrijeme uzaludnih napora da se bar djelomično spasi stara autonomija kraljevine nisu izostale ni oštre društvene napetosti, koje još više jačaju tragiku narodne situacije. Te su napetosti došle do izražaja osobito u seljačkoj buni u 16. stoljeću, koju je predvodio Matija Gubec.

Područje Zagreba i Varaždina, koje je postalo novo središte narodnog života Hrvata, nije imalo dublju kulturnu tradiciju. Srednjovjekovna hrvatska kultura razvijala se prije svega u gradovima na Jadranu. Taj se razvoj nije usporavao. Naprotiv, u 16. i 17. stoljeću dolazi do procvata hrvatske kulture u primorskom području. U gradskim dalmatinskim komunama, osobito u slobodnoj dubrovačkoj republici, nastala je u doba renesanse i baroka bogata književnost i umjetnost. Osebujan procvat dubrovačke kulture bio je, međutim, tek u maloj mjeri povezan s ostatkom narodnog života Hrvatske. Dubrovački, splitski i hvarski patriciji, premda su se u više navrata iskazali

hrvatskim patriotizmom, pripadali su sasvim drugome svijetu nego sjevernohrvatsko plemstvo, seljaštvo i građanstvo Zagreba i Varaždina. Dalmacija je pripadala zoni mediteranske civilizacije. Sjeverozapadna Hrvatska uvijek je bila okrenuta srednjoevropskom području, Mađarskoj, Sloveniji i Austriji.

Sjevernohrvatsko plemstvo nije se po svome načinu života mnogo razlikovalo od mađarskog plemstva, gradovi su se oblikovali po njemačkom uzoru i uvijek je u njima bilo Nijemaca, a seljaštvu su najbliži srodnici bili susjedni Slovenci iz Štajerske. Takvu su podvojenost naglašavale i jezične razlike. U okolici Zagreba i Varaždina govorilo se kajkavskim narječjem, bliskim slovenskom jeziku. Na području udaljenom nekoliko desetaka kilometara, u Vojnoj krajini, govorilo se štokavskim narječjem, zajedničkim većini Hrvata i Srba. Na štokavskom je narječju nastajala bogata narodna epika, tim su se narječjem služili stvaraoci dubrovačke književnosti. Sjevernohrvatskom seljaštvu i plemstvu taj je jezik bio tuđ, ne toliko zbog poteškoća u razumijevanju koliko zbog osjećaja civilizacijske zasebnosti u odnosu na »krajšnike«, dinarske gorštace, Srbe. Kajkavski *muž*, kmet iz okolice Zagreba i Varaždina, osjećao je da je nešto drugo u odnosu na *Vlaha*; tim imenom nazivali su brđane i pastire, a vrlo često i Srbe. Plemstvo se uz to zatvaralo u stalešku nadređenost.

Vojna se krajina tako pretvorila u barijeru koja je razdvajala sjeverozapadnu Hrvatsku od ostalog južnoslavenskog teritorija, od Slavonije, od Bosne i od Dubrovnika, konačno i od Srbije. U Zagrebu i u Varaždinu između 16. i 19. stoljeća razvija se lokalna kajkavska pismenost, uglavnom vjerskog obilježja, skromna po ambicijama i mogućnostima, koja ne ide u korak s osebujnim razvojem dubrovačke književnosti. Njezini počeci bili su odjek reformatorskih strujanja u susjednoj Sloveniji i Mađarskoj, a odlučujući utjecaj na formiranje kajkavske književnosti imala je katolička protureformacija. Po svojoj prirodi to je bila popularna pismenost, ukorijenjena u pučkom jeziku, krojena po mjeri relativno skromnih kulturnih aspiracija građanstva i sitnog plemstva, usklađena s provincijskim uvjetima tadašnje Hrvatske, koja nije zauzimala teritorij veći od tri županije.

U staroj Hrvatskoj postojale su i drugačije težnje. Najdalekovidniji ljudi u Hrvatskoj 17. stoljeća zanosili su se

planovima o prevladavanju lokalnih zatvorenosti. Ivan Gundulić u Dubrovniku, Petar Zrinski, Fran Krsto Frankopan, Pavao Ritter Vitezović i Juraj Križanić u hrvatskom kraljevstvu, u svojoj književnoj i političkoj djelatnosti, u svojim jezičnim i povijesnim koncepcijama izražavali su težnju za stvaranjem šire zajednice. To je imala biti nekakva *Croatia rediviva*, snažna država koja bi obuhvaćala veći dio južnoslavenskog teritorija. O takvoj je zemlji maštao Vitezović. Ona je, prema Križanićevim projektima, imala predstavljati slavensku političku zajednicu pod protektoratom daleke Rusije. Projekti hrvatskih pisaca iz 17. stoljeća nisu bili ni konkretni ni realni. To su bile utopijske i neodređene koncepcije, koje su se ponekad očitovale samo u maglenim pjesničkim predosjećajima i u veličanju kulta slavne prošlosti, u odbojnosti prema svemu tuđem i u osjećaju pripadnosti slavenskoj plemenskoj zajednici. Svi su ti pokušaji, međutim, odražavali potrebu izlaza iz uskih okvira, neslaganje s tužnom stvarnošću nacionalnog života tadašnje Hrvatske. Njihovo je zajedničko obilježje bila težnja za jezičnom i kulturnom sintezom. Jezičnu osnovu djela Zrinskog, Frankopana, Vitezovića i Križanića nije činilo samo jedno narječje. Bliži primorskoj čakavštini negoli sjevernohrvatskoj kajkavštini, oni su nastojali povezati sva tri narječja hrvatskog jezika. Za Zrinskog i Frankopana kao i za neke pisce 18. stoljeća iz sjeverne Hrvatske književno stvaralaštvo Dubrovčana nije bilo nepoznato. Usprkos lokalnoj podvojenosti i civilizacijskoj raznolikosti Hrvatske, njezina je kultura tražila put prema ujedinjenju.

Ideju povezivanja mnogih minijturnih središta hrvatske kulture preuzeo je narodni pokret u 19. stoljeću. Postupno raspadanje feudalne strukture habsburške monarhije, pritisak bečkog apsolutističkog centralizma i mađarskog agresivnog nacionalnog pokreta koji se upravo rađao izazvali su u Hrvatskoj u prvom redu reakciju samoobrane, a zatim izrazito oživljavanje domoljublja i osjećaja jezične i kulturne posebnosti. Obrana autonomnih prava kraljevstva sa stajališta plemićkog konzervativizma nije bila dovoljna kao polazište borbe s opasnošću od germanizacije i mađarizacije.

Liberalna inteligencija kojoj je pripala glavna uloga u hrvatskom narodnom pokretu bila je prisiljena tražiti širi oslonac nego što su bili uski okviri okrnjenog i nesamo-

stalnog kraljevstva. Načelnim geslom pokreta postaje u toj situaciji kulturno jedinstvo svih južnoslavenskih zemalja kao oblik jedinstva Slavena uopće.

Taj je izbor izvršen, dakako, pod utjecajem ideje o slavenskoj uzajamnosti, koja se širila u doba romantizma, a bio je posljedica političke i kulturne situacije u kojoj se zemlja nalazila. Kako je Hrvatska podijeljena na niz politički i kulturno odvojenih regija, kako velika većina Hrvata i Srba govori istim jezikom, kako Srbi i Hrvati žive kao susjedi na istom teritoriju, kako brojne veze srodstva vežu Hrvate i Slovence, koji tada još nisu uspjeli u potpunosti oblikovati posebnu nacionalnu kulturu, najbolje bi rješenje bilo ono koje bi sjedinilo raznorodne ali uzajamno bliske pokrajine.

Upravo je takvo rješenje imalo biti ono s kojim je istupio vođa narodnog pokreta Ljudevit Gaj predlažući za sve južnoslavenske zemlje zajednički naziv — Ilirija. Gaj je naziv Ilirija preuzeo iz latinske geografske terminologije, koja je još uvijek bila u upotrebi. Bio je to umjetni naziv, jer se odnosio na veoma daleku prošlost: Iliri su bili plemena koja su u davniini živjela na teritoriju današnje Jugoslavije. U Gajevo vrijeme vjerovalo se da su Iliri bili preci Slavena, a izbor tog naziva govorio je o romantičnom traganju za davnim porijeklom. Riječ »Ilirija«, »Iliri« za Gaja su u načelu značile isto što i kasniji nazivi: Jugoslavija i Jugoslaveni. Ilirska (ili jugoslavenska) zajednica služila bi se, prema Gajevu prijedlogu, istim jezikom — štokavskim narječjem hrvatskosrpskog jezika. Izbor jezika odlučivao je o izboru tradicije; kulturna zajednica »ilirskog naroda« trebala se temeljiti, prije svega, na bogatim književnim dostignućima Dubrovnika i na južnoslavenskom folkloru koji je otkrio Srbin Vuk Karadžić.

Gajev program, koji su prihvatili oko njega okupljeni sudionici hrvatskog narodnog pokreta poznatog pod imenom ilirskog preporoda, imao je veoma dalekosežne posljedice za budućnost Hrvatske i Jugoslavije. Međutim, odmah na početku javile su se poteškoće. Sumnju je izazivao već sam naziv *Iliri*. Program tog kulturnog ujedinjenja odbacili su i Srbi i Slovenci, opredijelivši se za put samostalnog nacionalnog razvoja. Na ozbiljan otpor naišao je književni pokret i u samoj Hrvatskoj, gdje mu se suprotstavilo konzervativno plemstvo. Unatoč tim otporima Gajev je program postao osnovom općenarodne hrvatske kul-

ture, ilirski je pokret prevladao lokalne granice, a domoljubno oduševljenje, oživljeno u to doba, pridonijelo je integraciji nacionalne svijesti. Ne postigavši cilj — stvaranje južnoslavenske zajednice, Gaj i njegovi drugovi pokrenuli su hrvatski narodni preporod. Pitanje jugoslavenskog jedinstva ipak je i dalje ostalo aktualno. Ono će od sada biti jedna od smjernica hrvatske politike i kulture.

Glavno središte književnog pokreta bio je Zagreb. Ilirizam je, doduše, djelovao i izvan teritorija kraljevine Hrvatske, ali je najveći učinak imao upravo na tom području. Jedna od posljedica bio je potpuni raskid s kajkavskom jezičnom i pismenom tradicijom, ukorijenjenom u sjeverozapadnoj Hrvatskoj.

Novi jezik i novi kulturni uzori utirali su sebi put uz velike teškoće. Općenarodna hrvatska kultura u nastajanju bila je hibrid koji je povezivao veoma različite elemente. Stoljećima utvrđene civilizacijske međe između sjeverozapadne Hrvatske, Slavonije, Vojne krajine i Dalmacije nisu mogle biti ukinute samim programom zajedničke kulture i jezika. Općenarodna kultura uzdizala se iznad tih granica, ali nije bila ukorijenjena ni u jednoj od širih društvenih sredina.

Slabost hrvatskog narodnog pokreta sastojala se, naime, u njegovoj socijalnoj ograničenosti i političkoj nezrelosti. Pokret je obuhvatio samo uzak sloj intelektualaca i dio građanstva i nije imao oslonca ni u narodnim masama ni kod velikog kapitala i veleposjednika. On se razvijao u uvjetima ovisnosti Hrvatske o Austriji i Mađarskoj. Ta je ovisnost bila potpuna: tvorcii politike i književnosti u 19. stoljeću veoma su često bili austrijski činovnici, oficiri i svećenici. Mogućnost je manevriranja u hrvatskoj politici uvijek bila ograničena načelom lojalnosti. Sve inicijative na tom području svodile su se na igru oko jednog ili drugog središta političke moći — Beča ili Budimpešte.

Iza toga su se, doduše, krile težnje za nezavisnošću zemlje, projekti slobodne hrvatske ili jugoslavenske države, ali te su se težnje vrlo rijetko javno očitovale.

Veze s Austrijom i Mađarskom učvrstile su staru srednjoevropsku kulturnu orijentaciju Zagreba. U ideologiji narodnog pokreta jedan je od najvažnijih momenata bio strah pred njemačkom, odnosno mađarskom dominacijom; programsko slavenofilstvo imalo je biti branom pred tom prijetnjom. U biti pak hrvatska je kultura ostajala u sferi

utjecaja njemačkog duhovnog života, a ilirizam se oblikovao po uzoru na organizacijske oblike, ideologiju i književnost liberalnog nacionalnog pokreta u Njemačkoj. Izrazit antimadžarski stav nije smetao veoma čestom oponašanju Mađara. Ilirizam se razvijao paralelno s mađarskim pokretom. Konkurencija se često sastojala u izboru istih načina oživljavanja domoljubnih osjećaja: kada Mađari počinju demonstrativno oblačiti plemićku nacionalnu nošnju, gotovo istu nošnju obući će i pristaše ilirizma; nekadašnji običaji hrvatskog plemstva nisu se mnogo razlikovali od mađarskih. Aktivnost stvaralaca hrvatske kulture u 19. stoljeću, koji su glavni naglasak stavljali na slavljenje hrvatske povijesne veličine, bila je odgovor na mađarski historicizam, na njihov kult tisućugodišnje države i na aspiracije velesile. Sekundarnost oblika tadašnje hrvatske kulture, koja je bila rezultat konkurencije s mađarskim nacionalnim pokretom i njemačkim nacionalizmom, kao i oponašanja češkog narodnog preporoda, odražavala se i u njezinim institucionalnim oblicima. Kulturna društva i prosvjetne ustanove, kazalište i književni časopisi svjesno su ili nesvjesno u Hrvatsku unosili njemačke, mađarske i češke uzore.

Skrivena iza antimadžarskih i antinjemačkih težnji, srednjoevropska orijentacija službene hrvatske kulture u mnogo se izrazitijem obliku očitovala u supkulturi malograđanskog i činovničkog Zagreba, prožetoj germanskim utjecajem. Druga manifestacija takve orijentacije bila je gotovo potpuna germanizacija aristokracije i mađaromanija znatnog dijela plemstva.

Sve je to činilo od Zagreba provincijsku kopiju Beča i Budimpešte. Hrvatski narodni pokret oživio je, doduše, domoljubne osjećaje i težnje, ali nije prevladao političku i kulturnu ovisnost od habsburške »Kakanije«.

Odnos snaga u monarhiji Habsburgovaca doveo je do toga da su se slobodarske i narodnooslobodilačke težnje ilirskog pokreta 1848. usmjerile protiv mađarske revolucije. Hrvatski liberali, sljedbenici revolucionarnih ideala iz 1848. godine, našli su se u kontrarevolucionarnom taboru Habsburgovaca jer su najveću prijetnju vidjeli u osvajačkim planovima Mađara. Uzaludni su bili pokušaji pomirenja Hrvata i Mađara. Predavši zapovjedništvo generalu Jelačiću, hrvatski su liberali sudjelovali u gušenju revolucije u Beču i u Mađarskoj. Još su jednom vojnici iz

Vojne krajine pokazali da su oslonac monarhije. Jelačić je postao simbol hrvatske lojalnosti prema Habsburgovcima i njegov je kult dugo vremena bio temelj austrokroizma, službene državotvorne ideologije u Hrvatskoj. Imenom Jelačića bio je nazvan središnji zagrebački trg, gdje je podignut i spomenik generalu. Brončani Jelačić na konju, kao jedan od glavnih akcenata zagrebačkog gradskog pejzaža, mnogo je godina oblikovao predodžbe Hrvata, povezujući njihov domoljubivi zanos sa sluzenjem monarhiji.⁹

Vjernost monarhiji nije bila nagrađena. Poslije 1848. represalije centralističkog bečkog režima okrenule su se ne samo protiv pobijeđenih Mađara već su zahvatile i Hrvatsku. Nisu se ispunile nade o pretvaranju Austrije u federaciju u kojoj bi glavnu riječ vodile slavenske zemlje, najbrojnije u njezinu sastavu. Naprotiv, u šezdesetim godinama, nakon vojnih neuspjeha monarhije, uvođenjem dualističkog sistema zadovoljene su političke aspiracije Ma-

⁹ Problem stava Hrvata godine 1848. najsloženije je pitanje u povijesti Hrvatske. Gore navedena verzija približava se najčešćim interpretacijama. Novija historijska istraživanja (Vaso Bogdanov, Jaroslav Šidak) unijela su mnoge korekcije u tu sliku, koju je s jedne strane oblikovala službena propaganda habsburške monarhije, s druge pak prema Hrvatima kritično napredno mnjenje. U najopćenitijem smislu Bogdanovićeve, Šidakove i druge povijesne korekture svode se na to da se naglašava uloga naprednih strujanja u hrvatskom političkom pokretu četrdesetih godina kao i na ukazivanje na čitav kompleks događaja u koji su bili upleteni tadašnji vođe Hrvatske. Do prijelaza Hrvata na stranu kontrarevolucije došlo je, prije svega, uslijed pogrešne mađarske politike. Greške koje su imale izvor u klasnoj ograničenosti dovele su do slabljenja naprednih tendencija u Hrvatskoj i do učvršćivanja konzervativne austrofilске struje. Pokušaji pomirenja Hrvata i Mađara, koje je poduzimao predstavnik poljskog emigrantskog centra s knezom Adamom Czartoryskim na čelu, nisu mogli biti uspješni zbog nepomirljivog stava mađarskih političara. Hrvatska historiografija ne ocjenjuje jednoznačno negativno lik generala Jelačića, uzimajući u obzir uzaludne i tragične pokušaje spašavanja hrvatske politike. To, međutim, ne mijenja simboliku kakvu je taj lik dobio u općoj svijesti. O tome, između ostalih, pišu: V. Bogdanov, *Društvene i političke borbe u Hrvatskoj 1848/49*, Zagreb 1949; J. Šidak, *Hrvatski narodni preporod — ideje i problemi*, »Kolo«, 1966, br. 8-9-10, str. 137—157; J. Šidak, *Poslanstvo hrvatskog sabora austrijskom parlamentu g. 1848*, »Radovi Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Odsjek za povijest«, 1960, br. 3, str. 1—33; J. Šidak, *Jelačić Josip (u: Enciklopedija Jugoslavije, sv. IV, Zagreb 1960, str. 478—480.*

đara. To je, dakako, provedeno na račun Hrvatske. Ona se sada najvećim svojim dijelom našla u mađarskom dijelu monarhije, i njezina je autonomija jako ograničena.

U takvim se uvjetima odvijao ilirskim pokretom započet proces hrvatskog narodnog preporoda. Politička slabost, ovisnost o izvanjskoj nužnosti, pomanjkanje nade u skoro postizanje ciljeva pokreta doveli su do toga da je rekompenzaciju trebalo tražiti u sferi kulture.

Ilirci u tridesetim i četrdesetim godinama 19. stoljeća i njihovi nastavljači u pedesetim, šezdesetim i sedamdesetim godinama nastojali su realizirati program izražen lozinkom: »Prosvjetom slobodi«. Uslijed gospodarske zaostalosti i političke slabosti zemlje borba za budućnost naroda vodila se na planu književnosti i znanstvene humanistike. U njima je došla do izražaja ideologija narodnog preporoda. Osnovu te ideologije čini još uvijek prosvjetiteljski utopizam i vjera u harmoničan napredak djelovanjem u duhovnoj sferi. U tome se očituje odraz Herderova mišljenja o blagom, miroljubivom karakteru Slavena i vjera u njihovo povijesno poslanstvo, preuzeta od češko-slovačkog ideologa Jana Kollára. Ne nalazeći u tradiciji primjer političke državne veličine, hrvatski su pisci imali osjećaj velike važnosti kulturnog nasljedstva. U prvom su redu posegli u riznicu dubrovačke renesanse i baroka. Stoljećima nezavisna, vlasteoska trgovačka dubrovačka republika za njih je predstavljala »slavensku Atenu« — sjedište muza i slobode. Pozivanje na tu tradiciju vezivalo se za utopijsko obilježje nacionalne ideologije i za idilične sklonosti hrvatske književnosti. Kao što piše Aleksandar Flaker:

Pastoralno-idilična tradicija hrvatske renesanse morala je doista pasti na plodno tlo u književnosti podređenoj ideologiji »ilirizma«, koja je, stvarajući idiličnu viziju »ilirske« Arkadije u prošlosti, maštala o jednakoj socijalnoj i nacionalnoj idili u budućnosti.¹⁰

Hrvatska književnost epohe narodnog preporoda obraća se malograđanskim bidermajerskim salonima. Ta dru-

¹⁰ A. Flaker, *Osebnost hrvatskog književnopovijesnog procesa XIX stoljeća* (u zborniku:) *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, op. cit., str. 294.

štvena opredijeljenost odlučuje o njezinu karakteru. U njoj prevladavaju idiličnost i optimizam, nacionalna solidarnost i moralistika, slavenski i historijski patos. Unatoč mnogim dodirnim točkama s evropskim romantizmom, izostala je u toj književnosti romantička problematika velike napetosti i svjetonazorskih sporova i sukoba pojedina s okolinom, izostao je individualizam i pesimizam.¹¹

Ideja »slavenske Atene« postaje jedna od glavnih točaka kulturnog programa narodnog preporoda. Ona dolazi do izražaja u djelatnosti jednog od političkih vođa Hrvatske, biskupa Josipa Jurja Strossmayera. Njegovim je brojnim fundacijama (između ostalog galerija slika, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu) bila svrha da pretvore Zagreb u glavno središte znanosti i umjetnosti na južnoslavenskom teritoriju, one su imale od Hrvatske načiniti »jugoslavensku Toskanu«. Politička i ekonomska slabost zemlje nadoknađivala se vjerom u njezino veliko kulturno značenje.

Ideologija postupnog razvoja »prosvjetom slobodi« lomi se suočena s političkim neuspjesima u šezdesetim i sedamdesetim godinama, s društvenom i ekonomskom krizom, sa sve očitijom nemoći političkih vođa zemlje, s podređivanjem Hrvatske Mađarskoj. Nastavljač ilirizma — Narodna stranka, koju su predvodili biskup Strossmayer i ban Ivan Mažuranić, ustupa mjesto novoj grupaciji koja je okupila oko sebe domoljubne snage. To je radikalna Stranka prava na čelu s Antunom Starčevićem.

Radikalizam Stranke prava potjecao je od slobodarske ideologije 1848. godine. Naglašavajući suvereni karakter hrvatske države, Starčević je odlučno odbacivao svaku politiku kompromisa s Bečom i Budimpeštom. Za razliku od jugoslavenske orijentacije Narodne stranke, Starčevićev je krug imao hrvatsko nacionalno obilježje. Slobodarski radikalizam Stranke prava povezivao se s nacionalizmom, s vizijom velike hrvatske države, koja bi po svom teritorijalnom opsegu obuhvaćala veći dio zemalja slavenskoga Juga.

Starčević je isto kao i pristalice stvaranja Jugoslavije polazio od činjenice postojanja južnoslavenske zajednice;

¹¹ O tome: Jan Wierzbicki, *Problema romantizma v horvatskoj literaturi* (u knjizi:) *Romantizm v slavjanskih literaturah*, Moskva 1973, str. 219—230.

ali ju je vidio kao nacionalno homogenu hrvatsku zajednicu. Tvrdio je da su Srbi »Hrvati pravoslavne vjere«.

Nacionalna isključivost ideologije Stranke prava uzrokovala je nacionalističke i šovinističke tendencije u hrvatskoj politici, osobito nakon Starčevićeve smrti i u znatno kasnijem razdoblju — u 20. stoljeću. Istodobno je Stranka prava postala najodlučnijim organizatorom otpora prema austrougarskom političkom nasilju i nosiocem težnji za nezavisnošću. Te su težnje došle snažno do izražaja u djelatnosti Eugena Kvaternika, pored Starčevića drugog vođe stranke. Kvaternik je bio najtipičniji predstavnik romantičarske struje u hrvatskoj politici. On je proveo mnogo godina u tuđini, tražeći povoljnu međunarodnu konstelaciju za ostvarivanje hrvatskog oslobođenja. Gajio je nade u Napoleona III, uz pomoć poljskih emigranata pripremao je zavjere i za vrijeme poljskog siječanjskog ustanka 1863. godine zajedno je s Poljacima kovao planove kako da se potakne revolucija u Hrvatskoj i Mađarskoj. Nakon povratka u domovinu 1871, izgubivši nadu u ikakva rješenja, Kvaternik je pokušao organizirati narodni ustanak. Pokušaj nije uspio, pobuna je zahvatila jedva nekoliko sela Vojne krajine (sa središtem u Rakovici), te je nakon nekoliko dana bila ugušena, a Kvaternik, koji se proglasio regentom Hrvatske — poginuo je. To je zapravo u povijesti hrvatskog narodnog pokreta bila jedinstvena gesta slobodarske romantike, tragična i ujedno groteskna, jer rakovički ustanak, temeljen na apsurdnim principima, uopće nije bio pripremljen, a samozvani regent i njegovi drugovi koje je imenovao ministrima nisu imali nikakve kvalifikacije za vođenje takvih akcija. Nade što su ih organizatori ustanka polagali u pobunjeno seljaštvo u Vojnoj krajini potpuno su propale. U ustanku je sudjelovala samo mala skupina, dok su ostali seljaci iz Vojne krajine zdušno pomagali u ugušivanju ustanka.

Kvaternikovo je mučeništvo odigralo veoma važnu ulogu u kasnijem oblikovanju ideologije Stranke prava. Nakon razdoblja progona, poslije rakovičkog ustanka krajem sedamdesetih godina, stranka je počela okupljati mlade napredne intelektualce. Tu generaciju, odgojenu u pozitivističkom duhu, ponekad pod utjecajem socijalističkih ideja ili impulsa koji su dopirali iz krugova ruske revolucionarne demokracije, odlikovao je kritički stav prema stvarnosti i svijest o društvenim sukobima. Nadahnuti

Starčevićem, mladi pristaše Stranke prava provode oštru kritiku ideologije hrvatskog narodnog preporoda. Radikalniji program Stranke prava izrazito se odražava u književnosti osamdesetih godina. U prozi realistički pravac postaje dominantan, a poezija se okreće slobodarskim temama. Nakon pola stoljeća prevlasti utopijske, optimističke vizije svijeta, mlada generacija pisaca unosi u književnost osjećaj nesklada, dramatičnosti, svijest o postojanju društvenih i političkih sukoba. Slobodarski se radikalizam pravaša iskazuje u historijskom patosu, u romantičarskom kultu domovine. Za razliku od književnosti preporodne epohe oni posežu za tragičnim momentima i uzaludnim pokušajima spašavanja narodnog bića, njihova vizija prošlosti postaje vizijom slobodarske martirologije.¹²

Radikalizam pravaša ipak popušta zbog političke premoći Mađara, učmalosti evropske situacije i konačne podjele interesnih sfera u habsburškoj monarhiji. Od 1883. u Hrvatskoj počinje era dvadesetogodišnjeg vladanja grofa Károlya Khuen-Hédervárya, eksponenta interesa mađarske vlastele i buržoazije. To je vrijeme političke i ekonomske kolonizacije zemlje, razdoblje nemoći hrvatskih opozicijskih grupacija i demoralizacije političara. Khuen uspješno izaziva sukob između Hrvata i Srba. Slobodarska ideologija pravaša blijedi u raspoloženju apatije i frustracije. Izraz takvih raspoloženja nalazimo u realističkom romanu i noveli; isto raspoloženje izražava poezija Silvija Strahimira Kranjčevića.

Oživljavanje donosi tek omladinski pokret u posljednjim godinama devetnaestog stoljeća. Studentska omladina spaljuje mađarsku zastavu na Jelačićevu trgu za vrijeme posjeta Franje Josipa I. Zagrebu, što dovodi do političkih represalija, a istovremeno i do bujanja opozicijskog pokreta. Znatna dio zagrebačkih studenata prelazi sada na sveučilišta izvan Hrvatske, uglavnom u Beč i Prag. Odatle donose nove intelektualne i umjetničke impulse — buduća izvorišta pokreta hrvatske moderne. Modernistički je pokret bio pokušaj prevladavanja stagnacije u kojoj su se

¹² Ta se pitanja detaljno razmatraju u članku navedenom u bilješci 11. Vidi također: Jan Wierzbicki, *W kręgu źródeł i znaczeń motywu Golgoty w twórczości Mirosława Krleży* (u:) *Studia Instytutu Filologii Słowiańskiej UW, poświęcone VII Międzynarodowemu Zjazdowi Sławistów, Warszawa 1973, str. 159—178.*

našle hrvatska politika i kultura. Intelektualni se ferment krajem stoljeća pojavio prije svega u kritici stanja hrvatske kulture, ali je istovremeno izražavao potrebu dinamiziranja društvenih procesa, izlaska iz stanja zastoja i apatije. Naime, specifičnost hrvatske moderne sastojala se u tome da u grupi mladih književnika i slikara nije uzmanjkalo ljudi s političkim temperamentom, da se istovremeno s umjetničkim pokretom zacrtao novi smjer hrvatske politike. Moderna nije bila jedinstvena: pored dekadencije i zastupnika teze »umjetnost radi umjetnosti« među mladim piscima bilo je i sljedbenika pozitivizma, koji su književnost shvaćali kao važno oruđe društvenog djelovanja. I dekadentski stav i društveni aktivizam bili su izraz pobune protiv konzervativizma hrvatske kulture, protiv političke lojalnosti i osjećajne apatije. Kritika »mladih« (kako su se nazivali zastupnici pokreta) nije bila usmjerena protiv neposrednih književnih prethodnika, realista (dapače, mladi su se na njih nadovezivali), već protiv starije ali još uvijek žive formacije građanske kulture, protiv ostataka petrificirane ideologije narodnog preporoda. »Mladi« su napadali salonsku domoljubnu poeziju, kult slavne narodne prošlosti, ograničene, moralizatorske vidike književnosti i intelektualnu učmalost.

»Mladi« su ubrzo postigli pobjedu nad »starima«. Preokret u književnosti i umjetnosti prethodi invaziji mlade generacije na područje politike. Njezin je pojavni oblik val demonstracija 1903, nakon kojih iz Hrvatske odlazi dugogodišnji gubernator Khuen-Héderváry.¹³ Nastojanjem mlade generacije političara postignut je sporazum s vođama srpske manjine. Ponovo oživljava ideja Jugoslavije kao konačni cilj hrvatske politike. Hrvatsko-srpska koalicija počinje borbu za vlast u zemlji, i zahvaljujući povoljnoj konjunkturi i spretnosti jednoga od vođa, Frana Supila, uspijeva, nakratko, postati vladajućom grupacijom. Nešto kasnije, međutim, kao rezultat akcije bečkih vladinih krugova, koalicija doživljava slom, a Supilo mora iz nje

¹³ Khuenov odlazak zapravo je bio politički manevar vladajućih krugova monarhije. Khuen-Héderváry kao vjeran predstavnik dualističke politike bio je u to vrijeme potreban u Budimpešti. Usp.: J. Šidak, M. Gross, I. Karaman, D. Šepić, *Povijest hrvatskog naroda*, op. cit., str. 213. To nimalo ne mijenja činjenicu da je njegov odlazak bio u Hrvatskoj shvaćen kao pobjedonosni rezultat demonstracija.

istupiti. Novi pokušaj aktivne hrvatske politike nakon nekoliko godina završava neuspjehom.

Slična je, zapravo, bila i sudbina umjetničkog pokreta — hrvatske moderne. Taj pokret nije, doduše, bio ugrožen od izvanjskih činilaca, ali i on, nakon uspješnih manifestacija, već oko 1906. gubi prvobitni zamah. Tada se očituju unutarnje ograničenosti moderne. Grozničavo unošenje književnih novotarija nije pogodovalo dubljem razumijevanju sadržaja evropske moderne. Glavni izvor inspiracija hrvatskih modernista bio je Beč; vrlo često su se mehanički oponašali bečki uzori. Rijetko su se u Hrvatskoj zapažale radikalnije pojave evropske modernističke književne svijesti. Glavno je otkriće u poeziji bila parnasovska, impresionistička lirska formula, dok iskustvo simbolizma gotovo uopće nije bilo prihvaćeno. U drami je pobijedila naturalistička struja. Nagli prekid s tradicionalnim oblicima stihovorstva, s moralizatorskim konvencijama građanskog salona i hrvatskim književnim bidermajerom u mnogim se slučajevima pokazao prividnim. Od rušilačkog programa moderne nakon nekoliko godina ostala je jedino lozinka stvaralačke slobode, koja je već izgubila svoju prvobitnu svjetonazorsku vrijednost.

Pa ipak, moderna je u hrvatsku književnost unijela znatnu živost i potpuno izmijenila opseg književnoga pokreta. To je bilo vrijeme burnog kvantitativnog i kvalitativnog napretka hrvatske književnosti. Među modernistima bilo je dosta istaknutih pisaca, a njihove knjige povukle su za sobom i val mnogobrojnih književnih poletaraca. Nakon jalovih desetljeća Khuenove ere probudila se hrvatska inteligencija, naglo su porasle njezine intelektualne, umjetničke i političke aspiracije. Modernistička mitologija umjetnika uvukla je u književnost mnogobrojnu grupu mladih. Poslije prvog vala moderne na prijelazu stoljeća, u razdoblju 1908—1914. javlja se nova generacija.

Ta se generacija oblikovala u atmosferi političkog i umjetničkog radikalizma, pod dojmom pobjede modernista i antikuenovskih demonstracija. U djelatnosti mladih prije prvog svjetskog rata politika i književnost još se jače povezuju. Mladi dovode do krajnosti pobunu protiv konvencija građanskog svijeta; ta se pobuna manifestira u anarhističkom stavu i terorističkoj aktivnosti, ali i u ekscesima u književnosti i načinu života. Pokrovitelj je te generacije prvosvećenik (»rabbi«) književne boeme Antun

Gustav Matoš, koji se vratio iz progonstva u Zagreb. U njegovu se kavanskom krugu mladi uvode u tajne misterija Umjetnosti, Matoš ih uči nekonformizmu, upozorava ih na ograničenost hrvatske moderne i otkriva im evropske izvore nove književnosti. Međutim, Matoš nije u svemu učitelj mlade generacije. Njegov sentimentalni hrvatski patriotizam u sukobu je s aktivističkim političkim stavom mladih, s njihovom djelatnošću na stvaranju Jugoslavije.

Mladi su pisci u vrijeme balkanskih ratova i uoči prvog svjetskog rata glavni nosioci pokreta čiji je cilj buduća jugoslavenska država. To je bio pokret tzv. jugoslavenske revolucionarne omladine. Revolucionarnost mladih nije imala izrazit idejni profil. Osnovni im je cilj bila nacionalna nezavisnost i jugoslavenska zajednica, ali on je ujedno sadržavao i elemente socijalističkog programa društvenog oslobođenja, anarhizma i terorizma.

Revolucionarnost jugoslavenske omladine u biti se zasnivala na odlučnom nekonformizmu, na suprotstavljanju jalovoj i plitkoj tekućoj politici i na kultu junačkog čina.

Pokret nije bio organizacijski i politički jedinstven. Većina manifestacija pokreta nosila je književno obilježje. Osobito je mlada generacija bila sklona književno mitologiziranim oblicima ideologije. Uostalom, ona je i sama vatreno sudjelovala u toj mitologizaciji. Vidi se to, recimo, u potrebi za prorocima — duhovnim vođama pokoljenja. Tako modernistički neoromantik, pjesnik Vladimir Nazor biva proglašen »Vatesom«. U njegovim djelima mladi nalaze kult »narodne energije«. Uloga velikog idejnog učitelja pripala je srpskom profesor i književnom kritičaru Jovanu Skerliću, koji je u očima omladine oličenje napredne Srbije. Kiparstvo Ivana Meštrovića izaziva pravu poplavu kreiranja mitova. On je posegnuo za motivima narodne mitologije, za srpsko-hrvatskom junačkom epikom. Likovi srednjovjekovnih srpskih junaka prikazani u njegovu kiparstvu budili su u sjećanju vrijeme kosovske bitke — poraz vojske srpskog kneza Lazara u bici s Turcima. U razdoblju pobjeda srpske vojske u balkanskim ratovima, kada je ta vojska ulazila na teritorij nekadašnje srednjovjekovne srpske države, oživljavao je mit »osvete Kosova«. Ta se osveta shvaćala kao oslobađanje svih južnoslavenskih krajeva i njihovo ujedinjavanje oko »jugoslavenskog Piemonta« — Srbije. Meštrovićevo kiparstvo u svom dramatičnom patosu, koji je još više naglašavao hiperbolič-

nost narodne pjesme, postajalo je najizrazitijom manifestacijom kosovskog mita. Kosovsku je mitologiju širila također književnost i publicistika. Meštrović je bio proglašen za proroka nove »jugoslavenske religije«, iz narodnih se pjesama izvodila »kosovska« etika junačkog čina i žrtve, a nisu izostale ni mistične interpretacije. Neodređena revolucionarnost jugoslavenske omladine dolazila je tako u dodir s nacionalizmom. Uostalom, nacionalizam je u ono vrijeme bio jedna od vodećih lozinki, samo što to više nije bio hrvatski, već nadnacionalni, »jugoslavenski nacionalizam«.

Čitava ova mitotvorna djelatnost u biti je izražavala potrebu za raskidom s bilo kakvim političkim i svjetonazorskim oportunistom, potrebu za djelovanjem kojim bi se prevladalo mnogovjekovno ropstvo. Neoromantičarska apologija nacionalne moći na ničeovski se način suprotstavlja slabosti i nerazvijenosti hrvatskog nacionalnog života, pasivnom impresionizmu moderne. Ideolozi mlade generacije nalazili su u patetičnoj gesti Meštroviće-va kiparstva, u natčovječanskoj herojskoj pozi i u futuristički obilježenoj rušilačkoj jarosti uništavanja utopijski nagovještaj budućnosti.

Tu počinje idejna i književna biografija Miroslava Krleže. Pripadao je generaciji koja je u Matoševu krugu placala danak modernističkom idolu — Umjetnosti; pripadao je generaciji koja je vjerovala u nužnost raskida s čitavom prošlošću u ime budućnosti; ta je budućnost imala nositi ime Jugoslavije. Zapravo, Krleži nisu bila strana iskustva te generacije, ali je iz različitih razloga zauzimao poziciju autsajdera. Još u odori pitomca austrougarske vojne škole, s pregršti pjesama u džepu, Krleža se zaputio prema kavanskom stolu za kojim je sjedio Antun Gustav Matoš. Ali naišavši na njegov odbojni pogled, Krleža mu nije pristupio.¹⁴ I tako je ostao izvan kruga onih koje je Matoš upućivao u modernističke književne tajne. Platilo je, međutim, dovoljan danak njegovu kultu — Parizu; reminiscencije mladenačkog posjeta »modernom Babilonu« sadržane su, po svojoj prilici, u noveli *Hodorlahomor Veliki*. Odmah nakon Pariza došli su

¹⁴ Za ovu anegdotu zahvaljujem Davoru Kapetaniću, vrsnom bibliografu i odličnom poznavacu Krležina života i stvaralaštva. U nešto drugačijem obliku prepričava je sam pisac: *Davni dani*, op. cit., str. 88.

na red Beograd i Skoplje. S dosljednošću većom od one »jugoslavenskih« ideologa Krleža je uistinu želio aktivno sudjelovati u stvaranju Jugoslavije. Ranije od drugih doživljava razočaranje, otkriva da je militarizam svudje isti i da idealna Srbija iz njegovih patriotskih maštanja postupa u osvojenim krajevima s brutalnošću kolonizatora. U odnosu na svoje vršnjake Krleža u godine prvoga svjetskog rata ulazi s mnogo bogatijim iskustvom. U žestoku obračunu s hrvatskom tradicijom koji uskoro zameće on zapravo nastavlja obračun koji su započeli mladi kosovski ideolozi, osobito Vladimir Čerina. Samo što će Krležin obračun obuhvatiti i mitologiju vlastite generacije. Naime, mitotvorna aktivnost omladine bit će neposredan povod za veliku reviziju tradicije.

»HRVATSKA KNJIŽEVNA LAŽ«

Skicirajući povijesnu sliku Hrvatske, prihvatili smo zapravo Krležino stajalište, prikazali smo one momente koji su odjeknuli u pišćevim djelima i publicistici, a u interpretaciji poslužili smo se njegovim sugestijama. Slika, u znatnoj mjeri, sadrži negativnu bilancu hrvatske tradicije jer upravo takvu bilancu nalazimo kod Krleže.

Krležin je napad od samog početka usmjeren na gromoglasnu domoljubnu frazu koja je u oštroj opreci s materijalnim uvjetima narodne egzistencije: s bijedom, s civilizacijskom zaostalošću i političkom nemoći. Kao i stvaraoci kosovskog mita, mladi Krleža traži veliku, spasonosnu ideju, mašta o junačkom činu, vjeruje u snagu koja je zapretana u narodu. Njegova su rana ekspresionistička djela i zapisi iz knjige *Davni dani* prožeti utopijskom i mesijanističkom orijentacijom prema budućnosti, grozničavom željom za temeljitom promjenom životnih uvjeta naroda. Ta se orijentacija veže s odlučnim antitradicionalizmom. U ime budućnosti mora se rušiti sve što je izraz bijede, zaostalosti, nemoći, sve što je u biti učvršćivalo ropstvo naroda. Glavni cilj napada postaje nacionalna ideologija kao izraz intelektualne frustracije. Ta je ideologija prije svega došla do izražaja u hrvatskoj književnosti. U njoj su progovorili osnovni misaoni stereotipi i slikovni klišeji kakvi su funkcionirali i funkcioniraju u prosječnoj svijesti.

Takva usmjerenost Krležina napada u znatnoj je mjeri bila bliska kritici hrvatske književnosti koju su pokrenuli ideolozi revolucionarne jugoslavenske omladine. Razlika se sastojala u tome što je Krležin napad bio usmjeren i protiv kosovske mitologije. Osim toga, veliko prevrednovanje što ga je izvršio autor *Hrvatske rapsodije* zasnivalo se na kompleksnijem razmatranju tradicije. Krleža nije odbacivao svu tradiciju. Unatoč prividnom potpuno nihilističkom, likvidatorskom odnosu prema tradiciji, njegova vizija prošlosti Hrvatske izvirala je iz određenih tradicionalnih ideološko-književnih struja.

Distancu, po kojoj se razlikovao od svojih vršnjaka, Krleža je u svojim prvim djelima naglašavao artistskim kozmopolitizmom. U *Maskerati*, *Legendi* i u »simfonijama« *Pan* i *Podne* gotovo da i nema hrvatskih tema i problema. Nacionalna se pitanja javljaju tek u drami *Kraljevo*, gdje se na metaforičkoj razini predočava svakodnevna svijest hrvatskog malograđanina i seljaka. Međutim, sveopći obračun s tradicijom tu još ne otpočinje. On će se javiti tek s *Hrvatskom rapsodijom*.

Rapsodija već sadrži jasnu opreku između stvarnog narodnog života i književnih oblika nacionalne ideologije. Kolektivnog junaka predstavlja hrvatski puk, predočen u nizu ekspresionističkih slika koje ističu njegovu bijedu, brutalnost, zaglupljenost i stihijsku snagu. Mjesto je radnje prepuni vlak; vrijeme — prvi svjetski rat. To pridonosi većoj dramatičnosti predodžbe, ističe prijelomno obilježje povijesnog trenutka, pojačava kontrast između narodnog života i »magije« koju izvode njegovi književni ideolozi. Naime, ti se ideolozi javljaju na sceni drame upravo kao »magi«, »obični vašarski izvikivači« u diplomatskim frakovima, koji najavljuju »evropske atrakcije«. Pred očima naivno začuđenih putnika u vlaku oni demonstriraju cirkusantske trikove oživljavajući predmete iz modernističke ropotarnice. Na sceni se pojavljuje mitološka menažerija: medvjedi, utve zlatokrile, kentauri i cvrčci (očita aluzija na pjesništvo Vladimira Nazora), »Crni klerici u koru nastupaju i pjevaju Očenaš u lirskom nastrojenju« (ovaj put radi se o omiljelom u modernista katoličkom rekvizitu), »Jedan mandarin stilizira oblike. Baca zvijezde kao četverouglate krstove licitarskih brojanica, četverouglatu cvijeće, lišće kao kukce s mnogo nogu«¹⁵ (što je karikatura

¹⁵ *Hrvatski bog Mars*, Zagreb 1955, str. 411.

modernističkog formalnog cizeliranja i secesijske dekorativnosti i deformacije). Tu je i karikatura kosovskog mita. Kao jedna od grotesknh atrakcija javlja se u *Hrvatskoj rapsodiji* Avet Markova Gnjeva.

Književna se mitologija moderne kao oblik nacionalne ideologije raskrinkava — ne samo upotrebom groteske nego i izravno. Iz ekstaze u koju puk pada kada se pojavljuje Avet Markova Gnjeva prenu ga »zakrinkani Sumnjivci«, ističući *expressis verbis* opreku između njegova života i mađioničarskih trikova književnih ideologa:

Narode! Kako si lakovjeran! To su komedijaši! Po vašaru putuju! A ti krvariš! Ti se patiš! Ti umi-reš! Tebi bi trebalo da se moli! Oni bi trebali da padnu pred tobom.¹⁶

Kosovskom mitu i njegovu kultu narodne snage suprotstavlja se i mitološka slika Hrvatskog Genija. Ona se javlja najprije u razgovoru dvojice studenata kao oličenje nade u temeljitu promjenu narodne sudbine.

Svi smo mi žrtve evropskog, našeg, đavolskog fatuma. Poziv nam je Patnja. Bolovi i patnja. A onaj Genije — svijetli, dobri — hrvatski genije — Onaj naš spasitelj — koji bezuvjetno ide, i koji će naći Riječ i Oblik Izraza — Onaj Mesija, koji će nas iscijeliti od te bolesti, koja nas ispija, — On ide.¹⁷

Pozitivni se Krležin program dakle izražava u izrazito mesijanističkim kategorijama. Za razliku od kosovske mitologije naglasak je ovdje na narodnim patnjama, na njegovim višestoljetnim mukama, koje se uspoređuju s kršćanskom martirologijom. Hrvatski Genije duh je hrvatske povijesti, duh narodnog mučeništva i istovremeno Mesija koji ima otvoriti pred narodom sunčane perspektive budućnosti. U jednom od teretnih vagona pripojenih kompoziciji vlaka, u crnim sanducima na kojima hrču mađarski željezničari (i ovaj detalj ima svoje značenje: željeznica je u Hrvatskoj bila u mađarskim rukama), spava mirnim »stogodišnjim snom« čitava hrvatska tradicija. U

¹⁶ *Hrvatski bog Mars*, Zagreb 1955, str. 412.

¹⁷ *Ibidem*, str. 392.

jednom od sanduka nalazi se u dubokom snu »Njegovo Veličanstvo Hrvatski Genije«.

Izgladnio je Hrvatski Genije, očupan i bijedan, i slomljen onim crnim vjetrinama što su prohujale nad njegovom glavom. Nad tom glavom, ispijenom kao u mumije, koju su u posljednjih hiljadu i petstotina godina više puta odsjekli kao glavu strašno opasnu. I tijelo mu je isprebijano udarcima dobivenim u teškim bojevima, kad se bio još kao gusar na Adriji — po Apeninu za Anžuvince, na Dravi za Arpadovce, po Balkanu i Evropi za Habsburgovce — o, po cijelom globusu s krvavim mačem. Koliko je puta skapao kao rob u američkim rudokopima, kao mornar, kao trhonoša, prokleti parijski — i presvijetli nad aktima. Sve same rane, zgrušana krvca, poniženja — prokletstvo. Odjeven je u robijaško odijelo. Još odonda kad je bio osuđen na nekom političkom procesu. Imade svoj broj, pa u onoj gruboj sivoj vreći izgleda kao uskrslu kostur. Iz očiju mu još biju goruće strijele, a u kosi se sja draguljna zvijezda, sjajna i neugasla.¹⁸

U raspi s književnom mitologijom moderne, Krleža joj suprotstavlja ne samo sliku pučke bijede i patnje već i metaforički uopćenu viziju hrvatske povijesti. Ne samo suvremenost nego i čitava narodna prošlost pojavljuju se kao Golgota koja traje stoljećima. Političko ugnjetavanje, društvena nepravda, borba pod tuđim zastavama za tuđe interese, uzaludni slobodarski ustanci — glavni su elementi od kojih Krleža gradi mitsku sliku povijesti svoje zemlje.

Ekspresionistički Mesija — Hrvatski Genije — kao da je odjek romantičarske slobodarske poezije. Poljskom čitaocu na ovome se mjestu mogu nametnuti različite asocijacije, prije svega s Mickiewiczovim mitom Poljske — Kristom narodā. Te asocijacije nisu slučajne.

Dramatično viđenje sudbine vlastitog naroda, naglašavanje njegovih patnji, što neizbježno asociira mitsku sliku raspetoga Krista, proizlazi iz Krležine svijesti o društvenim konfliktima i političkom ugnjetavanju Hrvatske. Pisac je na taj način reagirao na krvavu stvarnost prvog svjet-

¹⁸ *Ibidem*, str. 409.

skog rata, koji je u njegovim očima označavao kraj mnogostoljetne prevlasti tuđinaca nad južnoslavenskim narodima. Od nade u oslobođenje tih naroda, koja je bila tako karakteristična za Krležinu generaciju, ponovno nije ništa ostalo. Srbiju je zauzela austrougarska vojska, Hrvati su bili prisiljeni da obuku habsburšku uniformu, glad je harala diljem Hrvatske i Bosne. Veliki rat kao da je sažimao čitavo povijesno iskustvo Hrvata i njihovih južnoslavenskih susjeda. Ali taj je rat, kako se Krleži i njegovim vršnjacima činilo, imao biti posljednji. Mesijaniističko raspoloženje odražavalo je vjeru u skori nailazak narodnog, a time i društvenog oslobođenja. Naime, svi mladi »proroci« budućeg Jugoslavije povezivali su oba pitanja u jedno. Narodno je oslobođenje trebalo donijeti i pravedno društvo. Najvažnije je bilo oslobođenje iz »austro-ugarskog zatvora«.

Krleža je međutim s više pronicljivosti gledao na društvena pitanja. Uostalom, već je imao ne baš najbolje iskustvo s budućom Jugoslavijom. Njegov ga je odlazak na frontu balkanskog rata 1913. uvjerio da oslobođenje južnoslavenskih naroda izgleda zapravo drugačije negoli u utopijskim snovima. Konačno, *Hrvatsku rapsodiju* pisao je iz drugačije perspektive od one tvoraca kosovskog mita. Oni su u godinama 1912—1914. gajili mit gigantskog, zdravog i snažnog naroda pobjednika.

Krleža je 1917. vidio samo zgažen i izmučen narod. Takvoj promjeni perspektive odgovarala je i promjena književnog svjetonazora i poetike. Neoromantičarsko, ničeoovsko veličanje snage i zdravlja, monumentalni ideali kosovskih mitotvoraca u Krležinoj se ekspresionističkoj viziji povlače pred svijetom punim unutrašnjeg nesklada i patnji — pred svijetom ljudske i narodne Golgote.

Međutim, na takvo oblikovanje slike hrvatske povijesti i suvremenosti nisu utjecali samo rat i ekspresionizam. Krleža se, naime, izravno nadovezivao na određenu liniju hrvatske tradicije koja je sudbinu hrvatskog naroda vidjela na sličan način. Prvotni izvor mitske slike narodne patnje poezija je pristalica Stranke prava iz osamdesetih godina: Augusta Harambašića i Silvija Strahimira Kranjčevića. U poeziji pravaša, kao nikada prije u hrvatskoj književnosti, došli su do izražaja slobodarski romantičarski ideali. Patriotski patos vezao se u njoj s osobitim isticanjem simbolike narodne martirologije, s osjećajem tragi-

čnosti, s emocionalnim mazohizmom. Po uzoru na Mickiewiczza i njegovu pjesmu *Majci Poljakinji* Harambašić svojoj voljenoj nalaže da djetetu kao igračku da vješala. kako bi od malih nogu naučilo da njegov narod pati u ropstvu.¹⁹ Kranjčević se također u nekoliko navrata poziva na isti Mickiewiczev uzor. U Harambašićevim i Kranjčevićevim djelima javljaju se motivi Kristove patnje, žrtve domovinu i budućeg uskrsnuća naroda. U Harambašićevim pjesmama narod je »sapat div«, njegov je život »putu sličan na Golgotu što vodio je Hrista«, a vješala su »poput kažiprsta do blaženstva i slobode«. Tko na njima »nevin gine, dijeli samo udes Hrista«.²⁰

Poljskog će čitaoca sigurno zanimati nadovezivanje, na Mickiewiczza. To je očita činjenica i nema potrebe da je ovdje posebnije razmatramo.²¹ Valja samo dodati da metaforika pravaške domoljubne poezije ne potječe isključivo iz Mickiewiczza, nego i iz cjelokupnog evropskog romantičarskog »slobodarskog evanđelja«. Već smo ukazali na razloge pojave slobodarske martirologije u hrvatskoj poeziji osamdesetih godina. Ona je bila reakcija na optimističku ideologiju narodnog preporoda, bila je najizrazitija manifestacija oslobodilačkog radikalizma u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća, u njoj je posredno bio prisutan odjek tragičnog Kvaternikova ustanka. Krleža ne poseže slučajno upravo za tom tradicijom. Njegovo dramatično viđenje stvarnosti i slobodarski mesijanizam tijesno su se vezivali s romantičarskim nasljeđem. Slika »naroda mučenika« nije pripadala davnoj i zaboravljenoj prošlosti. Doduše, teško je pretpostaviti da je izvor Krležinih inspiracija bila umjetnički prosječna Harambašićeva poezija. Kranjčević je, međutim, bio jedan od glavnih majstora od

¹⁹ Harambašić, *Svojoj ljubi* (u zbirci stihova:) *Slobodarke*, Zagreb 1883, str. 79.

²⁰ Pjesme: *U nevolji i Vješala* (u:) *Slobodarke*, str. 133. i 140. Podrobnije razmatranje tih pitanja nalazi se u članku: J. Wierzbicki, *W kręgu źródeł i znaczeń motywu Golgoty; (U kręgu izvora i značenja motiva Golgote)*, op. cit.

²¹ Poljska romantičarska poezija bila je jedan od najvažnijih uzora hrvatske književnosti 19. stoljeća. O tome: J. Wierzbicki, *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w wieku XIX (Iz povijesti hrvatsko-poljskih književnih odnosa 19. stoljeća)*, Wrocław — Warszawa — Kraków 1970. Harambašić je bio prevodilac poljske književnosti. Između ostaloga on je preveo Sienkiewiczovu *Trilogiju* i *Quo vadis?*

kojih je učio autor *Hrvatske rapsodije*, njegova je poezija u mladenačkoj biografiji budućeg pisca odigrala ulogu prvog, temeljnog poticaja. Krleža je izišao iz Kranjčevića. I premda je na Krležu najveći utjecaj imala Kranjčevićeva lirika iz zrelog razdoblja, u kojem je patriotska martirologija ustupila mjesto općeljudskoj tematici, on je u toj lirici vidio prije svega izraz narodne drame, o njoj je pisao kao o »krvavom i istinitom« romantičarskom »vikanju u tminu«. ²²

Širokoj popularizaciji slike »mučeničke Hrvatske« doprinio je i neposredni prethodnik i učitelj Krležina pokoljenja — Antun Gustav Matoš. Ta se slika stalno pojavljuje u mnogim Matoševim lamentacijama na temu »proklete hrvatske sudbine« i u njegovoj poeziji (koja se izravno nadovezuje na Harambašića i Kranjčevića) postaje simbol ključnoga značenja. Zanimljivo je da je Krleža vrlo umješno povezao Matoševu domoljubnu liriku s poljskom romantičarskom tradicijom — sa slikarstvom Artura Grotgera. ²³

Krležin se prvi veliki obračun s tradicijom, prema tome, zasnivao na raspi s hrvatskom modernom i kosovskim mesijanizmom, ali ujedno i na aktualizaciji romantičarske, slobodarske tradicije, tradicije narodne martirologije. U *Hrvatskoj književnoj laži*, koju je Krleža napisao dvije godine kasnije, napad se usmjerava na znatno šire područje: pisac revidira cjelokupnu hrvatsku književnost 19. i 20. stoljeća. Općenito govoreći, u Krležinu idejnom stavu u toku tih dviju godina nije došlo ni do kakve bitne promjene. Obračun s tradicijom i u *Hrvatskoj književnoj laži* polazi od utopijsko-mesijanističke ideologije, od ničeovskog projekta »prevrednovanja svih vrijednosti«, od ekspresionističkog viđenja svijeta, od nadovezivanja na Kranjčevićevu romantičarsku liniju. *Hrvatska književna laž* nesumnjivo je nastala pod dojmom oktobarske revolucije, kao manifest mladog pisca koji se opredjeljuje za komunizam, upravo kao revolucionarni program rušenja postojeće građanske ideologije koju je književnost izražavala. Taj je program ipak tada bio još dalek od marksizma, osobito što se tiče njegova ne baš posve jasnog pjesničko-

-simboličkog pozitivnog dijela. U *Književnoj laži* bio je najvažniji njezin kritički dio, bjesomučan i zajedljiv pamflet protiv građanske nacionalne kulture. Revolucionarni događaji u Rusiji, prema Krležinu mišljenju, potvrđuju njegov antitradicionalizam i mesijanistički utopizam. To njegov napad čini žesćim, patos još snažnijim, to ga tjera da prema tradiciji zauzme stav nihilističkog likvidatora. Manifest započinje usklikom:

Vatre! Vatre!

Vreme je, da se spali i uništi i razbije
najveća laž sviju naših sakrosaktnih laži,
legendarna laž nad lažima, laž hrvatske književnosti. ²⁴

Prema Krleži, i samo je postojanje hrvatske književnosti laž: hrvatske književnosti nema. Oni koji su se po općem uvjerenju smatrali njezinim tvorcima »nisu rešili umetnički« osnovni problem narodne svijesti. Naime, umjetnost je »kondenzovani oblik ovog procesa koji životom zovemo«, a hrvatska je književnost mimoilazila autentični život naroda. ²⁵

Čitavu novovjeku tradiciju Krleža predočava kao tri oblika lažne svijesti, kao tri mita, tri — »književne laži«. Njegov se napad usmjerava protiv narodnog preporoda, hrvatske moderne i kosovske mitologije. Ta se tri elementa tradicije pojavljuju u eseju-manifestu u mitologiziranom simboličnom obliku, kao nizovi slikovnih asocijacija.

Narodni se preporod javlja kao »fiksna ideja o nekom mramornom Parnasu« koja se »skrutila u sto hiljada mozgova hrvatske inteligencije«. Na tom Parnasu »austrijski generali u belim dolamama i mađarski plemići u ilirskim surkama pevaju pesmu Hrvatskoga Preporoda«. ²⁶

Gimnazijski profesori interpretirali su hrvatski preporod u duhu hrvatsko-mađarske nagodbe iz 1867. godine.

²⁴ *Hrvatska književna laž*, op. cit., str. 32.

²⁵ Ibidem, str. 34.

²⁶ Ibidem, str. 32. (Izraz »austrijski generali« očigledno je aluzija na Preradovića. Lik tog patriotskog »ilirskog« pjesnika i ujedno generala austrijske armije simbolizirao je u Krležinim očima apsurd hrvatskog domoljublja 19. stoljeća. Pod »mađarskim plemićima« — misli se na hrvatske plemiće koji se po svom mentalitetu i običajima nisu mnogo razlikovali od mađarskih. Među sudionicima ilirskog pokreta našlo se i plemićkih sinova.)

²² *O Kranjčevićevoj lirici* (u:) *Eseji*, knj. 3, op. cit., str. 31.

²³ *Predgovor »Podravske motivima«* (u:) *Eseji*, knj. 3, op. cit., str. 328.

»Ovim se romantičnim panslavenskim agitatorima, koji su svoju grotesknu simboliku propovedali lošim stihovima, nataklo na glavu aureole prometeja i genija.« Sjene tih mrtvih »velikana« dobile su ogromne dimenzije, iako su to u stvari bili »plahi medijokriteti«, i kada je »Evropom počeo urlati ciklon« (to se odnosi na jačanje slobodarskih pokreta u razdoblju između velike francuske revolucije i 1848. godine), tvorci hrvatskog narodnog preporoda su »šaputali po varošicama južnih mađarskih varmeđija neke nevine biedermajerse dekorativne legende«. ²⁷

Unatoč gomilama knjiga napisanih o tom »famoznom preporodu« nije to bio nikakav preporod i ništa se nije preporodilo. Iz suvremene perspektive (tj. perspektive 1919. godine) on će se javiti kao »grobnica«, »kao piramida tih hrvatskih literarnih mumija«, a u toj grobnici »kr. (aljevski) zemaljski crvi grobari u petom i šestom činovnom razredu« nastoje dokazati »da nikada nije ni jednom pokojnom ocu preporoditelju ni u snu na um palo da samo i u mislima strgne dvoglavog orla i potamni sjaj krunne groznoga cara krvnika«. ²⁸

Napad na narodni preporod prema tome je napad na K. und K. lojalnost, na ograničenost i bijedu hrvatske književnosti, na domoljubno uzdizanje skromnih dostignuća iliraca i njihovih nasljednika, na patos, na teatralno kostimiranje tradicije. Takvo je teatralno kostimiranje za Krležu bio zastor zagrebačkog Narodnog kazališta na kojemu je slikar Vlaho Bukovac prikazao narodni preporod kao ispunjenje »sna« pjesnika Ivana Gundulića. Među antičkim stupovima sjedi i snatri Gundulić, a muza mu pokazuje slikovitu povorku tvoraca hrvatske kulture 19. stoljeća. U pozadini vijore zastave, nazire se okupljeno mnoštvo. Ukipljen u kamenu hrvatski Parnas 19. stoljeća Krleža je nalazio u spomenicima na zagrebačkim ulicama, a prije svega na gradskom groblju Mirogoj, gdje su u neorenesansnim arkadama ispod mramornih nadgrobnih ploča ležali tvorci hrvatske kulture 19. stoljeća. Odatle jedna od ključnih metafora *Hrvatske književne laži*. »Grob-

²⁷ Ibidem. (Nagodba s Mađarskom od 1867, zapravo 1868, dokument je koji određuje uvjete hrvatske autonomije u okviru Mađarske Krune. Ta je »Nagodba« zapravo bila izraz podređenosti Hrvatske Mađarskoj, i Krležina aluzija cilja na lojalnost humanistike 19. stoljeća.)

²⁸ Ibidem, str. 32—33.

nica« kao simboličan naziv za narodni preporod — naprosto su mirogojske arkade. Nasljeđe preporoda u Krležinoj interpretaciji dobiva oblik mramorne fasade iza koje se krije narodna bijeda, političko ugnjetavanje i intelektualna sputanost.

Isto je tako ogorčen Krležin napad na književnu mitologiju moderne. Hrvatska je moderna — u skladu sa svojim programom — imala razriješiti Novo u književnosti. Ona to nije učinila. Njezin sveukupni rezultat Krleža prikazuje, slično kao i u *Hrvatskoj rapsodiji*, na razini kiča i plagijata. U *Hrvatskoj književnoj laži* moderna dobiva metaforičan oblik »Magazina«, njemačkog »ogavnog« izvoznog poduzeća »Stillebenfabrik Comp. Co«. Drugim riječima, čitava se umjetnička invencija moderne zasniva na importu tuđih uzora: lirskih »mrtvih priroda« (odatle naziv firme: »Tvornica mrtvih priroda«); to je »plesnivi magazin prenatrpan gnjilim voćem. Jabukama, šljivama i narančama«. ²⁹ Krležin je pamflet usmjeren protiv pasivne kontemplacije koja je u doba modernizma bila toliko raširena, protiv secesionističke dekorativnosti, protiv vladavine pjesničkog rekvizita. *Hrvatska književna laž* sadrži zajedljivu i iscrpnu karakteristiku modernističke književne ropotarnice, tog »Magazina« uvoznog kiča, ispunjenog »molitvama i litanijama i Avemarijama, Angelušima i Očenašima i samostanima i kapelama baroknim i gotskim i katedralama — kao da je Hrvatska zemlja nekog dekorativnog katolicizma«, dok zapravo u njoj živi »varvarski balkanski narod koji vodi u evropskoj statistici rubriku umorstva«. Selo je u modernističkoj književnosti »platna kulisa«, a seljaci govore kao feljtonisti o Maeterlincku, kao poklonici »lirske poante u predvečerje«. Činovnici koji jedva sastavljaju kraj s krajem postaju »homoseksualni engleski lordovi, hipercivilizovane marijonete, koje se gube u raznim aforizmima o Večnoj Lepoti«. ³⁰

Krleža dalje podsjeća na modernističke terase, na Lede i labudove, zrake sunca na sagovima u salonima od crne ebanovine, na zelenu mjesecinu u parku, na kandelabre i majoliku, na markize i grimizne zavjese. Sve to »jadna je ornamentalna tapeta«, »magazin smeća i starih polupanih

²⁹ Ibidem, str. 35.

³⁰ Ibidem.

stvari, koje bi trebalo spaliti«. ³¹ Čitava ova »luksuriozna književnost« tuđa je narodu — »gigantskoj slepoj životinji« koja leži nepokretna u svom »primarnom snu«. Narod je samo izlučio na svoju površinu »tananu i bolesnu i čirovitu naslagu«. Taj prezasićeni gornji sloj, rasonode radi, pravi književnost. ³²

Napad na modernu povelu su već »nacionalistički revolucionari« u znaku kosovske mitologije. Ali i njihova je kritika prema Krležinu mišljenju, opet laž:

Oni uvlače u magazin jednu poderanu dekorativnu laž, iskonstruisanu po inozemnim uzorima i prebojadisanu crveno-modro-belo, laž svih evropejskih nacionalističkih epoha, laž nacionalnog heroizma. ³³

Proroci kosovskog mita

(...) proklinju tu dekadentsku zarazu u našoj književnosti i propovedaju besne gestove Srđe Zlopoгледе, Marka i Miloša i proklinju beskrvnost i ruše magazin i zidu hram na osvetu Kosova. (...) Propoveda se nova borbena etika, uštrcavaju se herojski serumi, zvekeće se mačem i mamuzama, a zaboravlja se, da je sve to galama vašarska i da je taj nacionalizam laž i fraza, kao što je laž i fraza naš dekadentski l'art pour l'artizam i kao što su laž i fraza oni nizovi sarkofaga, pokojnih heroja i akademika u grobnici. ³⁴

Hrvatska književna laž sadržavala je i nacrt pozitivnog programa. Kao što smo već rekli, on je bio utopijsko-pjesnički i mesijanistički. Konkretni politički karakter imao je samo poziv da se krene za primjerom »svete slavenske majčice Moskve«, gdje »vijore crveni stegovi ruske komune« kao znak »najgigantskijeg preporoda sviju preporoda i vekova«. ³⁵ I dalje, jezikom pjesničke utopije Krleža ispovijeda vjeru u dolazak Spasitelja, koji će »spaliti taj naš lažni tradicionalizam i romantične fraze i heroizam«

³¹ Ibidem, str. 35, 36.

³² Ibidem, str. 36.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, str. 37.

³⁵ Ibidem, str. 38.

i »izreći Reč Apsolutnog Oslobođenja i Apsolutne Književnosti«. Spasitelj bi imao prevladati antitezu Bizanta i Rima i »gigantski sukob Azije i Europe«. Na taj način otvorit će se put ispunjenju kulturne misije slavenskih naroda, a istovremeno položit će se kamen temeljac kulture sjedinjene Jugoslavije. I najzad, Spasitelj ima prevladati antinomiju bogatstva i bijede »da Čovečanstvo na ovoj krvavoj planeti otkrije Dobro i Lepo«. ³⁶

Odbacivši gotovo čitavu nacionalnu tradiciju, Krleža pokušava u njoj naći i pozitivne strane. Zapravo, bez ikakve motivacije, na kraju svog programskog eseja nabacuje naziv srednjovjekovne bogumilske sekte, ime Jurja Križanića, panslavenskog sanjara, i Silvija Strahimira Kranjčevića. Oni bi imali biti prethodnici revolucionarne epohe.

U pozitivnim se, dakle, tezama Krležina manifesta fascinacija oktobarskom revolucijom veže s tradicionalnim hrvatskim slavenofilstvom. To je slavenofilstvo, kao što se uostalom oduvijek u Hrvatskoj događalo, uvjetovano političkim i kulturnim potrebama jugoslavenskog regiona. Traženje jedinstva rascjepkanog i kulturno raznolikog jugoslavenskog tla bilo je glavnim sadržajem hrvatske nacionalne ideologije — Hrvatska je stoljećima težila prema nekoj Jugoslaviji. Unatoč svome žestokom antitradicionalizmu Krleža se poziva upravo na tu i takvu tradiciju. On piše o prevladavanju antiteze Rim — Bizant, imajući na umu problem kulturnog jedinstva novostvorene jugoslavenske države. I u vezi s tim poseže za Križanićem.

Kranjčevićovo ime ne zahtijeva poseban komentar. Njega je, uostalom, kao autora pjesme *Radniku*, kao romantičarskog pjesnika slobode, Krleža ponajprije mogao smatrati pretečom revolucionarne književnosti. Zagonetna je, međutim, pojava srednjovjekovne bogumilske sekte u ovom kontekstu. Bogumili, kojih je djelatnost na teritoriju Bugarske, Srbije i Bosne bila okrenuta protiv službene crkve, bili su precij gotovo svih evropskih heretičkih pokreta. U bogumilskom su se pokretu prvi put u Evropi javile (donesene iz Male Azije i s Bliskog istoka) ideje odbacivanja izvanjskih oblika vjerskog kulta, neposlušna civilnim i duhovnim vlastima, pobune protiv nasilja čovjeka nad čovjekom. Može se pretpostavljati da je pozici-

³⁶ Ibidem, str. 40.

vajući se na bogumile Krleža ukazivao na pučku, buntovnu i nepokornu struju unutar tradicije, a osim toga i na pokret usmjeren i protiv Bizanta i protiv Rima, koji je mogao služiti kao primjer »treće mogućnosti« jugoslavenske kulturne orijentacije.

Iscrpno smo prikazali sadržaj *Hrvatske književne laži* jer taj Krležin pamflet i manifest sadrži u sebi projekt čitave velike kampanje protiv tradicije, koju će pisac kasnije nekoliko desetljeća voditi gotovo u svim svojim tekstovima: esejima, poeziji, dramama, romanima i novelama. Od sveopće revalorizacije on će uskoro prijeći na konkretne i dnevne obračune, prvotna oštrina napada (koja, uostalom, djelomično proistječe iz pamfletističkog pretjerivanja i izazivačkog tona književnog manifesta) donekle će otupjeti, bjesomučna gesta likvidatora tradicije ustuknut će pred sociološkom i kulturnom analizom stanja hrvatske nacionalne svijesti. Ipak, osnovni se pravac kritike neće promijeniti. Borba koju Krleža vodi u svojim djelima i dalje se zasniva na dovođenju u pitanje ideoloških tlapnji nacionalizma, povijesnog patosa i paradne fasade građanske kulture. To je i nadalje borba s »književnom laži«, s time što smisao te odrednice postaje širi, kao što smo ga predložili govoreći o antinomiji kultura — život. »Književna laž« može biti povijesno konkretna »laž hrvatske književnosti«, ali njezin se mehanizam zasniva na svekolikoj ideološkoj prijevari, na svekolikoj »duhovnoj sugestiji«, da se poslužimo pojmom Stanisława Brzozowskog.

Dobar se dio piščevih obračuna s »književnom laži« odnosi na hrvatsku ideologiju i tradiciju. Motivi započeti u eseju-manifestu iz 1919. razvit će se i obogatiti. U njemu naznačena podjela tradicije na tri mitske cjeline: narodni preporod, modernu i kosovski mit, vrijedit će i nadalje. Neće se bitno promijeniti ni Krležin odnos prema tim oblicima nacionalne mitologije. Njegova će se kritika obogatiti samo sociološkim sadržajima, postat će svestranija, u njoj će biti sve prisutnija sklonost, vidljiva već u *Književnoj laži*, prema povezanom tretiranju književnosti i drugih pojavnosti nacionalne svijesti. Spor koji Krleža vodi nije spor akademskog povjesničara. Napadajući na narodni preporod, modernu i kosovsku mitologiju, on uvijek ima na umu aktualne oblike svijesti, misaone sheme koje su u optičaju u inteligencijskoj sredini i određene obli-

ke suvremene političke ideologije. Pisanje o tradiciji u Krležinu je slučaju djelatnost sa značajkama društvene kritike i političke publicistike. Klasičan su primjer psihosociološki eseji iz ciklusa *Deset krvavih godina* objavljivani na stranicama »Književne republike« u dvadesetim godinama.

Krležin odnos prema tradiciji ipak će podležiti stanovitim promjenama, uvjetovanim upravo razvojem političke i društvene situacije. Kritika kosovske mitologije, toliko bitna 1919, kada je ta mitologija pretendirala da postane službenom ideologijom monarhije Karađorđevića, izgubila je značenje kada se monarhistički mit javno kompromitirao i istrošio. Međutim, Krleži ne prestaju zanimati tvorci kosovske mitologije, Ivan Meštrović i krug jugoslavenske revolucionarne omladine iz vremena uoči prvog svjetskog rata; Meštrović — kao umjetnik, a revolucionarna omladina — kao psihosociološki fenomen. Ta su pitanja, naime, najtješnje vezana za piščevo osobno iskustvo i on se više njima ne bavi kao polemičar, nego kao analitičar stanja svijesti.

I spor s modernom prestaje biti aktualan. Posljednje će obračune Krleža voditi još u dvadesetim godinama. Međutim, kasnije, kada su protivnici zapravo otišli s bojišta, kritika će postati suvišna. U kasnijim izjavama piščev će se odnos prema modernistima izrazito izdiferencirati. Moderna kao dotrajala i dovršena epoha i dalje ga zanima, ali samo iz povijesne perspektive. Pri tome se akcent premješta na psihologiju modernističkog naraštaja i na ideološke i političke aspekte moderne.

Pisac će najupornije i najdosljednije ustrajati u napadu na tradiciju hrvatskog narodnog preporoda. Pravi je cilj tog napada bio hrvatski građanski nacionalizam kao jedna od najotpornijih struktura društvene svijesti. »Preporodna« ideologija — unatoč mnogobrojnim prividnim promjenama usmjerenosti hrvatske oficijelne kulture — pokazala se kao najvitalniji sadržaj te kulture. Historicizam, patos i domoljubna fraza iz 19. stoljeća nesmetano funkcioniraju u prosječnoj hrvatskoj svijesti međuratnog razdoblja. To se očituje u malograđanskom domoljublju, u nacionalističkoj umišljenosti, u paradnom obilježju građanske kulture.

Rastući val šovinizma često se povezuje s nostalgijom za vremenom vladavine Habsburgovaca, s oživljavanjem

austro-kroatizma, što se ponekad očituje kao gledanje s visoka na Srbe.

Krležina borba s tradicijom narodnog preporoda borba je, dakle, s hrvatskim nacionalizmom, borba sa službenom građanskom kulturom, koju on vodi s klasnih revolucionarnih pozicija. Spor oko vizije nacionalne prošlosti vrlo je aktualan, i samo se time može opravdati krajnja Krležina pristranost u ocjenjivanju povijesti. Njegov dugotrajni neprijateljski stav prema ilirskom pokretu, averzija prema Preradoviću, nesklonost prema Strossmayeru — potječu, prije svega, iz posvemašnjeg negiranja općeprihvaćenog tumačenja hrvatske povijesti. Pobunu protiv obmana suvremene mu ideologije Krleža projicira u prošlost, gdje im pronalazi podrijetlo. Tek nakon mnogo godina pisac će korigirati svoje negativno mišljenje o ilirskom pokretu i naći će u njemu još jedan dokaz tragičnosti hrvatske povijesti.³⁷ Tridesetih godina, kada se u atmosferi sve jačeg nacionalizma slavila stota obljetnica hrvatskog narodnog preporoda, Krleža je u *Baladama Petrice Kerempuha* najžešće protestirao protiv službene verzije nacionalne povijesti. Narodni je preporod u *Baladama* još jednom stavljen pod upitnik i izvrgnut ruglu.

Nije nam na ovome mjestu namjera da se zadržimo na *Baladama Petrice Kerempuha*, koje su, pored *Hrvatske književne laži*, najcjelovitiji Krležin iskaz o domaćoj tradiciji. *Baladama* ćemo posvetiti jedno od idućih poglavlja.

Međutim, već sada treba kazati da to djelo sadrži bitne elemente Krleži svojstvenog viđenja povijesti, elemente koji su nam poznati još iz *Hrvatske rapsodije* i *Hrvatske književne laži*. To se viđenje svodi na suprotstavljanje dviju kultura: službene, građanske, i neslužbene, pučke; na suprotstavljanje historijskog pseudoromantičarskog patosa i autentičnih romantičarskih slobodarskih

³⁷ Prilikom proslave 130-e obljetnice hrvatskog narodnog preporoda 1966. godine Krleža je održao govor koji je donio bitnu reviziju njegovih shvaćanja ilirizma (*»Kolo«*, 1966, br. 8—9, str. 129—136). Pisac je u tom govoru, doduše, ponovio niz svojih nekadašnjih stavova, ali je odstupio od principa jednodužne negacije dostignuća narodnog preporoda. Ipak, bila bi olaka tvrdnja da se njegova ocjena ilirizma okrenula za 180 stupnjeva. U nekadašnjim pamfletima o narodnom preporodu zapravo se krila mogućnost interpretacije te pojave u svoj njezinoj složenosti, a govor iz 1966. sadrži i mnoge kritičke primjedbe.

težnji »mramornog Parnasa« i slike »naroda mučenika«, idilične malograđanske Arkadije i krvave povijesne drame.

Takvo shvaćanje hrvatske tradicije odrazit će se u pozitivnom vrednovanju buntovnih, nepokornih, romantičarskih i slobodarskih struja, u posebnoj ljubavi koju će pisac poklanjati likovima tragičnih utopista i sanjara: Jurja Križanića³⁸, Ante Starčevića, Silivija Strahimira Kranjčevića, Frana Supila. Tragičnost je kategorija koja u sustavu Krležinih vrijednosti zauzima izuzetno mjesto. Čak i politički protivnik, o kojem je pisac znao pisati zajedljivo i sa strašću demaskatora, u trenutku kada poprima tragične dimenzije postaje pozitivnim junakom krležinske povijesti. Tako je bilo sa Stjepanom Radićem.

Ipak valja napomenuti da nije sasvim lako prihvatiti odrednicu »utopist« ili »sanjar« kada je riječ o takvim predstavnicima realne politike (ponekad upravo vještim političkim igračima) kao što su bili Starčević ili Supilo. Smještamo ih ipak u red Krležinih sanjara jer on ističe upravo taj aspekt Starčevićeve i Supilove djelatnosti. Obadvojicu prikazuje kao ljude nepokorne i kritične misli, njihov politički realizam i kriticizam predočava kao aktivnost »uz dlaku«, svima usprkos, protiv onoga što je političkim oportunistima »razumljivo samo po sebi«. Uostalom Starčevića i Supila ne vidi tako samo Krleža. O Starčeviću su mnogi pisali kao o »fantastu«, a Supilova biografija sadrži mnoge elemente koji omogućuju da ga se shvati kao tragičnog usamljenika. Austrougarske vlasti nastojale su ga kompromitirati kao policijskog konfidenta, što je bilo razlogom njegovu povlačenju iz Hrvatsko-srpske koalicije. Čitava kasnija Supilova djelatnost, osobito ona u izgnanstvu za vrijeme prvog svjetskog rata, nosi pečat tragične usamljenosti. Ludilo i prerana smrt tog, drugog poslije Kvaternika, zastupnika hrvatske stvari polazište su Krležine interpretacije njegova lika.³⁹

³⁸ O važnosti koju je Krleža pridavao Križanićevoj ličnosti govori članak: J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža — Juraj Križanić*, »Pamiętnik Słowiański«, 1969, t. XIX, str. 27—42.

³⁹ O Starčeviću, Kranjčeviću i Supilu Krleža je pisao u više navrata. Najvažnije iskaze na tu temu nalazimo u *Baladama Petrice Kerempuha* (posebno o Starčeviću), u *Razgovoru sa senom Supila*, u knjizi *Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926, u *Odlomcima romansirane biografije Frana Supila*, »Forum«, 1967, br. 5-6, str. 549—575, u eseju *O Kranjčevićevoj lirici*, op. cit., str. 9—42,

VII. O SMISLU TRAGIČNOSTI POVIJESTI

Krležino tragično shvaćanje povijesti izraslo je na slobodarskim strujama romantizma. Poljake ono može podsjetiti na viziju prošlosti koju sadrže djela Stefana Žeromskog. Iz današnje perspektive, a nju nije moguće nijekati, odnos prema povijesti kao povijesti narodnog mučeništva može se učiniti anakronizmom. Ta Krležina »anakroničnost« mogla bi se prikazati kao svojevrсно nadoknađivanje onoga što su propustile učiniti hrvatska ideologija i književnost 19. stoljeća, koje se do Kranjčevića nisu suočile s velikim problemima, karakterističnima za evropsku romantičarsku, slobodarsku i kritičku misao toga vremena. Ni pitanje nacionalnog oslobođenja nije bilo pokrenuto na beskompromisan i romantički način.¹ Drugim riječima, Krležina bi se »anakroničnost« imala zasnivati na tome što on nastoji ispuniti takve praznine u hrvatskoj tradiciji kao što je odsutnost romantičkog sukoba pojedinaca sa svijetom (od Byrona sve do Ibsena), odsutnost kritičkog pravca filozofije čovjeka i teorije društva (dakle i Bakunjin, i Marx, i Feuerbach, i Stirner, i Nietzsche) ili, najzad, odsutnost romantičke narodnooslobodilačke ideologije lišene svih oportunističkih ograničenja. Ova se posljednja praznina hrvatske tradicije može najjednostavnije predočiti ako je usporedimo s poljskom tradicijom: »praznina« koju Krleža nastoji ispuniti odgovara Mickiewiczzewu

¹ Gore navedene konstatacije mogu se učiniti nepravednima. Stoga ćemo još jednom naglasiti da je ovdje Krležino polemičko gledište prikazano sa stanovitim pretjerivanjem.

mjestu unutar poljske baštine, velikim ustancima i njihovim neoromantičkim potomcima — Wyspiańskom i Żeromskom.

Na taj način zapravo interpretiramo Krležu njemu samome usprkos. On je, naime, običavao stavljati na istu razinu hrvatsku tradiciju 20. stoljeća i nacionalne ideologije drugih naroda srednje istočne Evrope toga doba. Po njegovu shvaćanju i poljski romantizam i poljske oslobodilačke pobune izraz su političke nemoći, pa se prema tome u njima očituje »lažna svijest« — isto onako kao u ideologiji hrvatskog narodnog preporoda. Pokušaj da se na Krležu pogleda kao na zakašnjelog romantičara, u stilu poljskog romantizma ili Żeromskog, nije lišen stanovite zlobe u odnosu na hrvatskog pisca. Valja odmah istaći: nije tu u pitanju samo zloba. Ovdje smo predočili samo jednu od mogućih interpretacija Krležinih djela koja je izmakla pažnji kritike.

Takvo je shvaćanje Krležine »anakroničnosti«, dakako, samo uvjetno i prilično jednostrano. Tragično viđenje povijesti nije samo posljedica ovog popunjavanja praznine; ono ima i druge izvore. Bilo je o tome riječi prilikom razmatranja ekspresionizma. Međutim, potrebna su dodatna objašnjenja. Naime, manje (premda također bitno) značenje ima u Krležinu slučaju utjecaj ekspresionističke poetike i konkretnih umjetničkih manifestacija ekspresionista, veće pak — ideološke pretpostavke te struje, zapravo idejna situacija evropske inteligencije u drugom desetljeću 20. stoljeća. Na ovome mjestu pozvat ćemo se na Györgya Lukácsa, koji je u naknadno napisanom uvodu u *Teoriju romana* (nastalom početkom prvog svjetskog rata) skicirao duhovnu atmosferu onoga vremena. On piše o »ratnoj psihozi«, o »raspoloženju stalnog očajavanja nad svjetskom situacijom«, o tome da je »odbijanje rata i s njim nekadašnjeg buržoaskog društva bilo... čisto utopijsko«. ² Ukazujući na romantičku genezu utopijske vizije koju sadrži *Teorija romana*, on govori o »krajnje naivnom i potpuno neutemeljenom utopizmu«:

u nadi da iz raspada kapitalizma, iz kojeg time nastaje isto rasulo beživotnih i životu neprijateljskih

² György Lukács, *Teorija romana*, prev. Kasim Prohić, Sarajevo 1968, str. 6.

ekonomsko-društvenih kategorija, može proizići jedan prirodan i čovjeka dostojan život (...) (...) ovdje nije bila očekivana jedna nova literarna forma, nego izrazito »novi svijet«. Može se netko s punim pravom smijati ovom utopizmu, ali on izražava jedno nekada realno postojeće duhovno strujanje. Svakako da ova perspektiva iz dvadesetih godina kao perspektiva društvenog dostignuća svijeta ekonomije zadobija sve snažnije izrazito reakcionarni karakter.³

Lukács se općenito ne smješta u okvir ekspresionističke struje, pa ipak, teško je naći bolju interpretaciju tog duhovnog stanja, iz kojeg je izrasla — ekspresionistička — Krležina utopija. Uostalom, sam je Krleža u ogledu o ekspresionizmu dao sličnu karakteristiku. U njoj zapravo prikazuje smisao vlastitih idejnih iskustava iz prvog svjetskog rata.

To je, prema Krležinu određenju, bilo vrijeme »lenjinističkog 'šturma i dranga' u evropskoj umjetnosti«⁴, vrijeme »proturatne revolucionarne lenjinističke nervoze«⁵. Pretpostavke velikog idejnog vrenja toga vremena Krleža traži u mijenama umjetničke svijesti:

Svijest o preživjelosti otrcanog umjetničkog izraza rasla je postepeno već od romantizma, prodrijevši

³ Ibidem, str. 12. Vrijedan je pažnje paralelizam idejnog razvoja dvojice kasnije istaknutih komunističkih intelektualaca. Po svoj prilici zajedničku osnovu tog razvoja činila je Lukáčseva i Krležina njemačka književna i filozofska kultura. Druga je stvar da su njihovi kasniji interesi, simpatije i antipatije kao i odabrani pravac razmišljanja bili bitno drugačiji.

⁴ *Ekspresionizam* (u:) *Eseji*, knj. 2, *Sabrana djela*, sv. 19, Zagreb 1962, str. 106. Kod Krleže treba obratiti pažnju na posebnu upotrebu pridjeva »lenjinistički«, koji odudara od danas uobičajenog značenja tog pridjeva (npr. »lenjinistička ideologija«). Krleža ga upotrebljava u širem i manje točnom značenju. Govoreći o »lenjinističkom šturmu i drangu« u evropskoj umjetnosti, nema, dakle na umu umjetnost koja bi polazila od idejnih pretpostavaka komunističkog pokreta, već Leninovim imenom označava čitav period iščekivanja revolucionarnih promjena, proturatnih previranja, nada koje je oživjela oktobarska revolucija. U toj perspektivi Lenin se javlja kao ispunjenje utopije intelektualaca. To, dakako, ne znači da Krleža vidi Lenjina samo u toj perspektivi.

⁵ Ibidem, str. 107.



početkom ovog stoljeća do izrazitih alergičnih nela-
godnosti. Te idiosinkrazije spram staromodnog izra-
žavanja in artibus poprimile su raznovrsne oblike
programskog otpora; bez obzira na razmak u vre-
menu ili u društvenim medijima, ovaj estetski non-
konformistički proces, podudaran po mnogim svojim
simptomima u raznim zemljama i društvenim sredi-
nama, objavio se kao siguran znak međunarodne kri-
ze umjetničkog duha i stvaralačkog morala.⁶

Postigavši kulminaciju u modernizmu, mijene umjet-
ničke svijesti koje opisuje Krleža (a možemo ih u nešto
drugačijem obliku vidjeti i u Lukácssevoj *Teoriji romana*)
postaju za vrijeme prvog svjetskog rata podlogom utopijs-
ke eshatologije, grozničava iščekivanja velikih događaja
koji će stvoriti »novi svijet«.

Mjesto simuliranih junaštava i individualnih podvi-
ga u okviru pojedinih stihova, evropski pjesnici stigli
su pred tragičnim obrazom besmislene smrti na rub
očaja, sve više svjesni da bi organizovana masovna
politička volja mogla postati odlučan faktor zbivanja
u svijetu. Stari herojski, mitski, heraklovski porivi,
da čovjek svojom snažnom subjektivnom voljom mo-
že prevladati u svakom pogledu neprijatnu stvarnost,
javili su se kao izvori novih nadahnuća, s punom
snagom.⁷

»Intelektualni evropski zanos lenjinskog perioda«⁸ Krle-
ža uspoređuje s romantičkim slobodarskim raspoloženi-
ma uoči 1848. godine. Ovo stalno pozivanje na romantičko
podrijetlo izvanredno je karakteristično. Romantičko obi-
lježje književnih utopija iz godina prvog svjetskog rata,
onih prije oktobarske revolucije i onih koje su nastajale
pod njezinim dojmom, ne proistječe iz nadovezivanja na
davnu i zaboravljenu epohu, već iz osjećaja žive aktual-
nosti romantizma. Veza s epohom Garibaldija i Mickie-
wicza, Heinea i Petöfija, Bakunjinina i Marxa, s epohom na-
stajanja velikih slobodarskih ideala neposredna je i oči-
gledna. Krležini eseji-manifesti iz godine 1919. — *Hrvatska*

⁶ Ibidem, str. 106.

⁷ Ibidem, str. 108.

⁸ Ibidem, str. 108.

književna laž i *Eppur si muove* — osvrću se upravo na
vrijeme prije 1848. godine u nastojanju da rusku revolu-
ciju predoče kao ispunjenje ideala ondašnjeg vremena. U
ogledu o ekspresionizmu Krleža poseže još dublje: do
Erazma Roterdamskog i do Rousseaua. Ali je shvaćanje
osnovnog pitanja tipično romantičko: zasnovano je na su-
protstavljanju humanističkih ideala umjetnosti i »neljud-
ske stvarnosti«:

Lirska sanjarenja o uzvišenom poslanstvu »čovje-
ka« u prostoru i u vremenu bila su na dnevnom re-
du evropske beletristike već od Dickensa, George
Sandove do Dostojevskoga i Gorkoga, a načelne mi-
saone i moralne negacije neljudske i čovjeka nedo-
stojne političke stvarnosti vladale su političkim pro-
gramima socijalne demokracije, organizirane u Dru-
goj Internacionali godinama tako, da su ih mase iz-
govarale naizust kao fraze iz dosadnih katekizama ...
Artistički humanizam evropske literature pred kraj
konflagracije oko 1917 nije nikakav izum, jer se jav-
lja na repu fantastične povorke, koja pod svojim
naivnim barjacima putuje kroz pakao stvarnosti već
od Erazma do Rousseaua. Volja da se negacija poli-
tičkog kriminala izrazi likovno ili pjesnički dovela je
do nervoznog poricanja konvencionalno lažnih i apo-
logetskih sredstava koja su poslužila kao dekoracija
te iste imperijalističke, doista sramotne stvarnosti.⁹

»Misaona i moralna negacija neljudske stvarnosti«, »ne-
gacija političkog kriminala« — upravo takvim terminima
Krleža opisuje polazište svog stvaralaštva. Ne treba nas
zbuniti distanca iz koje autor ogleda o ekspresionizmu
nakon mnogo godina nastoji prikazati naivnost svojih
(upravo tako — svojih!) nekadašnjih iluzija. On je, kao i
Lukács, naprosto svjestan da ondašnji utopijski ideali
mogu lako postati »žrtvom poruga«, zato i sam zauzima
poziciju čovjeka koji se ruga. U biti, međutim, ekspresio-
nistička negacija »neljudske stvarnosti« zauvijek je ostala
glavni smisao Krležina stvaralaštva — i onda kad je od-
bacio »nadu u trijumf društva nad zakonima ekonomije«
(jer ove Lukácsseve riječi najbolje karakteriziraju utopij-
sko stajalište Krleže ekspresionista).

⁹ Ibidem, str. 102.

Tragično viđenje povijesti bilo je, dakle, povezano sa stanjem duha koje se — među ostalim — manifestiralo u književnom i umjetničkom ekspresionizmu. Ono je bilo povezano sa slikom besmislene smrti, s ekspresionističkom »dramatizacijom socijalnih kontrasta«¹⁰, s aktualiziranom u godinama prvog svjetskog rata romantičkom negacijom svijeta otuđenog od čovjeka. Kad bismo ostali samo pri takvoj interpretaciji, teza o »anakroničnosti« Krležine vizije povijesti ostala bi u biti netaknuta. Ipak, ne možemo se zadovoljiti tvrdnjom da je Krleža bio aktualan samo u godinama svoje mladosti.

Bitni smisao Krleži svojstvenog tragičnog viđenja povijesti ne treba, naime, tražiti samo u povijesnim okolnostima, u romantičkoj, odnosno ekspresionističkoj genezi, u neposrednoj aktualnosti unutar određenog vremena. To se viđenje veže s dubljom strujom piščeve antropološke misli, sa strujom koja je trajnija od promjenljivih umjetničkih i svjetonazorskih orijentacija. I premda su romantička tradicija a s njom i ekspresionizam odigrali odlučnu ulogu u oblikovanju Krležina misaonog svijeta, ne može se sve svesti na te čimbenike.

Prije bi valjalo razmisliti o tome što je navelo autora *Hrvatske rapsodije* da se uključi u ekspresionističko strujanje i što je dovelo do aktualizacije romantičkog stava. Međutim, ovdje se ne radi o povijesnim, idejnim ili književnim okolnostima, na njih smo već prije ukazali. Valja nam doprijeti do dubljih osnova Krležine ličnosti, do onoga što bi se moglo odrediti kao njemu svojstven način zapažanja i doživljavanja svijeta. Valja ići tragom one struje piščeve misli koja se najpotpunije izrazila u *Djetinjstvu u Agramu*.

Već smo govorili o tom tekstu i o glavnoj namjeri koja je Krležu pavela u svijet vlastitog djetinjstva. Bila je to namjera rekonstruiranja dječjeg načina gledanja svijeta odbacivanjem svih kasnije naučenih shema, svih spoznajnih konvencija koje krivotvore stvarnost. Polazna pretpostavka zapravo odgovara psihoanalitičkoj doktrini (odnosno njezinoj nadrealističkoj interpretaciji); samo u dje-

¹⁰ Ibidem, str. 104. Na tom mjestu Krleža daje zanimljivu interpretaciju idejnih osnova ekspresionističke poetike. Istom je pitanju posvećen drugi odlomak ogleđa o ekspresionizmu, koji nosi naslov *Nervoza izraza* (ibidem, str. 118—119).

tinjstvu svijet vidimo istinski i neposredno; dječje čulno i nepojmovno viđenje stvarnosti jedini je izvor umjetničke spoznaje; umjetnost je osuđena na poraz ako se ne obraća tim prvotnim impulsima.

Ono što sam vidio i čuo da nisam ništa mislio (jer uopće još nisam ni umio misliti) o tome što je sve to što sam vidio i čuo, to jest: što ima da znači sve to što se čuje i vidi, dok naime nisam — sve to — razumno shvatio, bilo je sve što sam mogao da vidim i da čujem uopće, jer ništa kasnije više nisam vidio ni čuo, jer ništa više nisam spoznao kada sam o tome naknadno razmišljao, pa čak ni onda, kada sam se riješio mnogobrojnih krivih sudova o pojavama i o stvarima, kao suvišnih predrasuda. (...)

Mjesečina, kotrljanje lopte, krivulja loptina leta, crvena blistava kugla u sjaju podnevnog sunca u sjeni drvoreda kad pljušte vodoskoci (srebrno zvono pljuska vodoskoka), žena u polutmini sobe doji dijete, a plinska svjetlost prodire kroz spuštene rolete, alabastrovo bijela kugla te žene na prsima, krvave rane svetaca, glas zvana, žuti kanarinci što ih tajanstveni gospodin u fraku vadi iz crnoga cilindra, žubor potoka, glas pijevca, sve su to doživljaji o kojima se može govoriti beskrajno mnogo, a pitanje je: može li se prodrijeti u njihovo naročito značenje opisivanjem, i kako duboko? (...)

(...) Dok je stvarnost isključivo još samo dječja mjesečina, dok je ona topli iglasta lopta ježa, koji se miče po prašini mjesečine, dok je ona bijela kugla sise blaženo nasmijane mlade žene (koja doji dijete u svjetlosti zelenkaste plinske svjetiljke), dok je ta fantastična stvarnost, kojom smo okruženi, jedna cjelina, prije takozvanog razumnog raskola još neoštećena, još neizobličena, još sveudilj čista, djevičanski netaknuta, svježja, prvotna, dječja, životinjska, neposredna, od razumno razrezane stvarnosti stvarnija, sa fantastičnom stvarnošću podudarnija, ona je u svakome slučaju istinitija od oljuštene, izlizane i okrnjene stvarnosti, koja je usitnjena razumnim pojmovima kada čovjek gleda stablo, a ne vidi šume.¹¹

¹¹ *Djetinjstvo 1902—1903*, op. cit., str. 12—13.

Krleža je svjestan da nije lako doprijeti do najelemenarnijih dojmova, do slika koje je gledao očima djeteta. To su, zapravo, iz perspektive od četrdeset godina (1902—1942), »slike zaboravljenih slika«, koje su uz to bile »slike o slikama«¹². Ali neophodan je napor da se dopre do tih izbljedjelih slojeva dječjih dojmova. Naime, za Krležu to nije samo stvar sentimentalne potrebe. Intencija povratka u svijet dječje spontanosti proizlazi iz koncepcije o čovjeku koju je pisac prihvatio i veže se s obranom humanističkih vrijednosti. U skladu s Krležinom koncepcijom.

(...) svi smo zaronjeni u plimi i oseci dojmova. Rodili smo se usred bujice utisaka, uzbuđenja, poticaja, nagona, strasti i volje. Svi mi plivamo s ogromnom poplavom tajanstvenih pojava, ona nas nosi, mi je svladavamo snagom svoga tijela, svojih čula, svoga mozga i svojih slutnja, osjećajući kako nas nosi kao slamčicu. Predočujući sebi tajanstvo ovog slikovitog trajanja, nas prožimaju katarakti priviđenja, nas nose kaskade slika i vizija, mi nadliječemo vrtlog stvarnosti kao libele, mi se survavamo u potištenost svoje nemoći, mi tonemo, mi se gušimo u čamotinji, gubeći se pred beskrajnošću bezbrojnih iznenađenja koja pljušte po nama sa sviju strana neprekidno. Mi se nastojimo osloboditi trajnog pljuska sve novijih utisaka, mi vršimo jalove napore da bismo se vinuli iznad ovog proloma dojmova, vidovite ove bujice slika što kroz nas struji, da bismo tako uz mogli svojim vlastitim mozgom kao ogledalom odraziti sve ono što živo protječe kroz nas, i tako se trzajući propinjemo za razrješenjem ove zagonetke sve do na kraj puta, da bismo na koncu poznali kako je ono, što smo vidjeli na početku svojim vlastitim dječjim pogledom, bilo zapravo sve! Više, tu, u ovoj panorami, nema da se vidi!¹³

Pitanje opažanja i spoznavanja svijeta, pitanje čulnih impulsa i slika povezuje se zatim kod Krleže sa shvaća-

¹² Ibidem, str. 15.

¹³ Ibidem, str. 21.

njem osnovnih pitanja čovjekove egzistencije, s njegovim biološkim bićem i dramatičnom borbom da se osmisli katična »bujica dojmova«. Ta se borba s biološko-egzistencijalne razine prenosi na socijalnu razinu:

(...) ljudi se gube u nejasnoj i ogromnoj količini pitanja, a u tumačenju stvarnosti obično se povode za starijima od sebe: za roditeljima, za školom, za društvenim istinama, i tako, povodeći se za tuđim iskustvima, ljudi se, ako nisu nadareni nekom samo njima svojstvenom fantazijom, izobličuju po već modeliranim shemama svakodnevno. Učeći, ljudi zapravo zaboravljaju gledati slobodno, jer ljude ne podučavaju po školama da bi progledali nego da bi ih oslijepili. Ljude odgajaju kao konje i, dresirajući ih, stavljaju im na oči naočare, ljude vježbaju kao cirkuske majmune i pse, ljude lome po kasarnama, podređujući ih imperativima koji se zovu svetinje bez izuzetka sazdane na Nasilju, koje je svoju prevlast proglasilo Božanstvom.

Čovjek se je tako zaputio najnormalnijim putem zaglupljivanja i završit će svoju karijeru kao drvena lutka, jer su počeli da ga modeliraju po svemu što im je potrebno da bi stvorili jednu pasivnu lutku, u ovom kazalištu marioneta, toj društvenoj igri ratova, tiranije, katastrofa, kulta laži i mitosa kriminala. Ne podređujući se tiraniji odgoja, tvrdoglaviji pojedinci čuvaju u sebi živu sliku svog slobodnog, sa bilo kakvom stegom nesuglasnog djetinjstva: to su izgubljena, mrtva, davna dječja nadahnuća, sačuvana u srcu samo onih luda, koje puk zove pjesnicima.¹⁴

Čitajući te riječi, ne smije se zaboraviti da ih je Krleža pisao 1942. godine, da su one odgovor na novi veliki val »dresure čovjeka« i »mita zločina«. U pohvali romantične, dječje pjesničke pobune kao da odzvanja jeka ekspresionističkog nepristajanja na svijet iz vremena onog prvog totalnog rata 20. stoljeća. U biti ovdje se radi o trajnom stavu, a navedena Krležina razmišljanja čine središte njegove antropološke misli.

¹⁴ Ibidem, str. 23.

Na razini svjesne refleksije Krležina je pobuna bila usmjerena protiv »dresure čovjeka«, protiv zaglupljivanja, protiv svođenja ljudi na ulogu marioneta kojima se može manipulirati kako se tko sjeti. U slikovnom sloju *Djetinjstva u Agramu*, u seriji nepovezanih asocijacija i upamćenih emocija iz djetinjstva, koje promiču kroz taj tekst, javlja se veliko mnoštvo slika i simbola prožetih doživljajem smrti. To se tijesno veže s katoličkim kultom smrti, s utjecajem kršćanske kulture na oblikovanje piščeve ličnosti.

Smrt se javlja kao najelementarniji doživljaj. Ali istovremeno vlast smrti nad čovjekovim predodžbama Krleža interpretira kao rezultat »sadističke propagande« koju je crkva poduzela u srednjem vijeku. Tupa prisutnost slika mučeništva, ugroženost ljudske egzistencije i smrtna prijetnja — rezultat su »zaglupljujućeg« djelovanja određene društvene strukture. Ali ni ta interpretacija nije konačna riječ autora *Djetinjstva u Agramu*. Krleža prodire do još dubljih uzroka vladavine smrti nad čovjekovom maštom — pronalazi ih u davnim kulturama antike, u iskonskoj sklonosti ljudi da se predaju fascinacijama groze i smrti. Razmišljanja o smrti i njezinu kultu glavni su motivi *Djetinjstva u Agramu*:

(...) Od sviju dječjih psihoza najtrajnija i najneugodnija bila je igra moje vlastite uobrazilje na motiv proгона prvih kršćana. Gladijatori, arene, divlje zvijeri, katakombe, rika lavova, baklje, kotlovi sa gorućim uljem, pribijanje živog ljudskog tijela na dasku, šibanje, golgota, kalvarija, sakrivanja pod pivnicama, bježanja, apšenja, noćna ispitivanja, sve je to raspirivalo paklene krugove uznemirene savjesti, obično pred dolaskom sna (...). Odnos spram smrti (spram te slaboumne sablasti, koja zaglupljuje svijet) u djetinjstvu koje protječe kraj spremišta pogrebnog kaptolskog društva, u djetinjstvu koje se razvija u sjeni sprovoda, sa fijakerskim konjima opremljenima feudalno, a fijaker je izvor sviju senzacija kretnje, vožnje, dinamike, izleta, pak i izleta u smrt. S jedne strane puši se strah pred usirenom krvlju svetaca i mučenika, i ta se strava kombinuje

sa političkim panikama (oko 1902-3), i ima u sebi nečeg sigetskog: strava opsade i sigurne smrti.¹⁵

Volio sam lamentacije na Veliki Petak i to, koliko se sjećam, od prvoga dana najranijeg djetinjstva, koje seže u godine još davno prije škole. Imao sam kod toga čudnu, mrtvačku, upravo pogrebnu senzaciju nekakvih crnih sjenki, koje se miču mračne i nejasne kao sjenke ukopa i pogrebnih scenâ na nekim grčkim vazama u Louvreu (kasnije). Plutonski, haronski podzemno, mračno, duboko volio sam Jeremijin plač nad Jeruzalemom, i u muzici kasnije, nikada nijesam doživio dubljeg uzbuđenja. »*Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae... Peccatum, peccavit Jerusalem*«.

Od najranijeg svog sjećanja imao sam svakako razvijen, ne ću da kažem prirodan, ali intenzivan osjećaj za dramu, za događaje na sceni tragičnog, više elegičnog karaktera, a sve ono što se događalo na Veliki Petak u crkvi bila je velika drama, ne samo po mise-en-scène-i nego i po motivima. (...) Tu leži na odru nevina, krvava, ljudska žrtva, dolaze starice u crnini, plaču i ljube mu te krvave rane. To je smrt kao takva, neshvatljiva, ali istinita.¹⁶

Pastoralno, panski, iopeanski (što se poslije himnički intonira kao katolički Aleluja), apolonski, to je bilo ispočetka isprepletano sa strašnim, s egipatskim, s magičnim, s asirskim i indijskim osjećanjem strahote. Sa tragičnim, sa golgotkim, sa Velikim Petkom i sa jeremijadom. Kod Trimalhijeve gozbe kod Petronija bačen je srebrni kostur preko stola, okićen girlandama ruža. Zar je to već dekadansa? Ne! Macabreskno, golgotsko, od početka se javlja kao leitmotiv izmiješano sa peanskim.¹⁷

¹⁵ Ovaj i iduće odlomke iz *Djetinjstva u Agramu* citiram prema prvobitnom izdanju: *Djetinjstvo u Agramu godine 1902-3. (Odlomak iz dnevnika polovinom srpnja tisuću devetstotina četrdeset i druge godine)*, »Republika«, 1952, br. 12, str. 341.

¹⁶ Ibidem, str. 348.

¹⁷ Ibidem, str. 352.

Djetinjstvo u Agramu vjerojatno je najznačajniji komentar Krležinu stvaralaštvu. U njemu predočena analiza mašte obuzete vizijom smrti i ugroženosti ljudske egzistencije, odnosno — gledano iz druge perspektive — obuzete katoličkim kultom mučeništva, otkriva najbitniju kulturnu i psihološku osnovu piščeve ličnosti. To, uostalom, potvrđuje ono što nam se neodoljivo nameće kada čitamo Krležu. Slike smrti i patnji, mrcvarenja i mučenja čovjeka izuzetno su trajna i sugestivna sastojina svijeta predočenog u njegovim djelima. Glavni motiv koji se u njima stalno pojavljuje slika je Kristove muke kao prefiruracije povijesti čovječanstva i sudbine svakog čovjeka. Simbolika Golgote čini osnovu mnogih Krležinih djela: ona se javlja u *Fragmentima* i *Legendi*, ona prožima niz ekspresionističkih tekstova, na nju se pisac poziva u drami o proleterskoj revoluciji (koja upravo nosi naslov *Golgota*), zatim ćemo je naći u *Povratku Filipa Latinovicza* kao i u veoma originalnoj preoblici — u *Baladama Petrice Kerempuha*. To je suviše površan i nimalo iscrpan popis, osobito ako se uzme u obzir da riječi »Golgota« i »golgotski« u Krležinu jeziku imaju obilježje uhodanih termina.¹⁸

Djetinjstvo u Agramu prodire do izvora spomenutog nasilnog oblikovanja mašte i pokušava razlučiti složeni smisao tog nasilja. Govoreći o utjecaju što ga je na njegovu ličnost izvršila liturgijska drama katoličke crkve i predočavajući povijest svoga raskida s religijom, Krleža nastoji razumjeti ona značenja koja se kriju u kultu mučeništva. Ta su značenja duboko ukorijenjena u ljudskoj psihi, ona su prvotna, poganska. Kršćanski kult mučeništva samo je jedno (premda vrlo drastično) otjelovljenje onoga što se manifestiralo u mnogim religijama i što se svodi na osobitu fascinaciju grozom i smrću, onim što je mračno i tajanstveno. U prijevodu na psihološke kategorije, kao što je već rečeno, može se govoriti o djelovanju nagona smrti i njegovih kulturnih manifestacija, o sadističko-mazohističkim činiteljima čovjekove psihe. Utjecaj katolicizma zasniva se dakle na kulturnoj valorizaciji određenih, vrlo bitnih sastojina ličnosti.

Krleža tako dopire do sloja elementarne, sveopće, upravo pučke kulture. Njegov spor s pompoznom patosom i

kultom harmonije, svojstvenima građanskom humanizmu, upravo se zasniva na suprotstavljanju tog humanizma i vizije života kao egzistencijalne drame, u kojoj težnja za dobrotom, skladom i ljepotom — ili, drugim riječima: za onim što je »pastoralno«, odnosno »apolinsko« — neprestano nailazi na protudjelovanje mračnih sila čovjekove psihe. Upravo je takva vizija duboko ukorijenjena u masovnoj podsvijesti. Sve njene religiozne manifestacije, a posebno kršćanska, odgovaraju doživljaju svijeta svojstvenom pučkim slojevima, koji su najizloženiji osjećaju egzistencijalne ugroženosti. Djelovanje mračnih snaga nije samo iracionalna zebnja pred tajnama postojanja (pučki slojevi, uostalom, suprotno »prosvijećenom« građanstvu, lakše podliježu takvoj zebnji). Pučko se doživljavanje egzistencijalne drame veže s konkretnim odnosom društvenih snaga. Klasno ugnjetavanje i svi s njime povezani oblici nasilja, beskrajni ratovi, krvavo gušenje stihijskih pobuna potlačenih — sve to traje stoljećima, potencirajući osjećaj ugroženosti.

Na toj se podlozi rađaju pučke interpretacije religije, koje su se u najizrazitijem obliku ostvarile u novozavjetnom mesijanizmu i eshatologiji, a zatim u svim pojavama društvenog bunta vjerskog obilježja. Arhetipsko značenje slike Krista mučenika zasniva se na tome što je on u pučkoj svijesti postao simbolom borbe za društvenu pravdu i ujedno simbolom svekolike ljudske patnje. Krležino obraćanje »golgotskoj« simbolici istodobno je na neki način oživljavanje lika pučkog Brižnog Krista.

Krležina vizija povijesti kao povijesti klasnog ugnjetavanja i čovjekove egzistencijalne drame potječe, dakle, iz zamišljenosti nad pučkim katolicizmom i iz psiholoških i socioloških značenja kulta mučeništva i žrtve. Kratkotrajnoj i površnoj vladavini prosvijećenog građanskog humanizma hrvatski pisac suprotstavlja mnogostoljetnu vitalnost tog pučkog, sveopćeg doživljaja stvarnosti. On nije izgubio svoje značenje ni u 20. stoljeću. Naprotiv, veliki ratovi, fašizam, golemi pritisak onoga što Krleža određuje kao »neljudski svijet« jačaju bojazni koje su u osnovi osjećaja drame i apsurdna.

Međutim, odatle ne bi trebalo izvoditi zaključak da se Krleža opredjeljuje za iracionalnost i vjersku sublimaciju osjećaja životnog apsurdna. *Djetinjstvo u Agramu*, kao i čitavo Krležino stvaralaštvo, upereno je protiv religioznih

¹⁸ Usp.: J. Wierzbicki, *W kręgu zródeł i znaczeń motywu Golgoty*, op. cit.

oblika djelovanja na čovjekov um, protiv institucionalne Crkve. Odbacujući kao površan građanski prosvijećeni humanizam, autor *Djetinjstva u Agramu* ne odriče se ipak humanističkih ideala i materijalističke interpretacije svijeta. Pritom je naglasak stavljen upravo na materijalizam, koji u objašnjavanju stvarnosti mora izaći izvan racionalističkih ograničenja. Stoga je u *Djetinjstvu u Agramu* tako snažno naglašena čovjekova biološka uvjetovanost i njegov način opažanja, kao i iz njih proistekla nadgradnja društvenih uvjetovanosti. Humanistički ideali, prema Krleži, moraju se oslanjati na cjelovit odnos prema svijetu. Takav odnos ne bi smio zaobilaziti iracionalne činitelje ljudske psihe. Naprotiv, on od njih treba polaziti.

Ukazujući na opsjednutost ljudskog uma simbolima groze i smrti, Krleža se zapravo protiv nje buni. Istina, zna da su tu u pitanju duboki i nezaobilazni slojevi ljudske psihe, ali istodobno ističe društvene mehanizme koji potenciraju osjećaj ugroženosti. Zato govori o »sadističkoj propagandi«, o »dresuri« i o »zaglupljivanju«. To se određene strukture društva, zasnovanog na sili, javljaju kao organizatori ratova, krvavih prizora, kulta zločina i umorstva. U te strukture Krleža ubraja i Crkvu — jer u njoj vidi organizatora vjekovnog prizora kojem je svrha jačanje osjećaja egzistencijalne ugroženosti.

»Sadističkoj propagandi« podliježe, na neki način, i sam njezin tužilac. Činjenica da se u Krležinim djelima tako intenzivno javljaju slike smrti i mučenja, zajedno sa simbolikom kršćanske martitologije, svjedoči o svojevrsnoj »zarobljenosti mašte«. To se pak ropstvo veže s pobunom protiv takve vizije stvarnosti, ono proizlazi iz veze s pučkom i revolucionarnom interpretacijom kršćanskog mučeničkog mita. Krleža se u tom pogledu povodi za novozavjetnim idealima, tako čestim u 19. stoljeću, osobito kod romantičara, a u Hrvatskoj — kod Kranjčevića.

Pritisak vizije groze i smrti ima kod njega i šire značenje. Krist nije samo arhetip borca za društvenu pravdu, već i prefiguracija egzistencijalne čovjekove drame.

Povijest općeljudske i nacionalne zajednice Krleža promatra kao neprestano ponavljanje simbola mučeništva. Kršćanska simbolika ipak njemu nije samo način slikovnog predočavanja vjekovnog nasilja nad čovjekom i čovjeku svojstvenog doživljaja smrti. On se na nju poziva prije svega s obzirom na njezinu ukorijenjenost u kulturi

iz koje je i sam izrastao. Isto se tako može reći da piščeva vizija povijesti čovječanstva i povijesti vlastitog naroda dobiva oblik krvave šekspirske drame, da pisac tu viziju gradi pozivajući se često na veoma brojne motive kulturne tradicije Hrvatske, Evrope i ne samo Evrope.

Poplava slika groze i smrti može se konačno razumjeti kao pokušaj oslobađanja od njih, kao svojevrsni čin čišćenja. Značenje tih slika u čitavom Krležinu stvaralaštvu, kao i njihova interpretacija u *Djetinjstvu u Agramu*, može se svesti na stalno obnavljanje takvog pokušaja. To bi, drugim riječima, bio pokušaj kulturne sublimacije mračnih snaga čovjekove psihe i ujedno svjesna borba s društvenim pojavama sadističko-mazohističkog kompleksa.

Polazna točka gore navedenih razmatranja bilo je pitanje Krležina odnosa prema povijesti svoje zemlje. Tragično viđenje povijesti ima, međutim, kod njega šire značenje. Hrvatske probleme pisac projicira na univerzalni plan, čineći od njih samo poseban slučaj povijesne situacije čovjeka i čovječanstva.

VIII. GLEMBAJEVI ILI PREMA ROMANU

Godina 1923. zatvara ekspresionističku fazu Krležina stvaralaštva.¹ Nakon burnog i plodnog razdoblja 1917—1923, u godinama uređivanja »Književne republike« nastupa kritičan trenutak: neko vrijeme pisac ne objavljuje nova djela, a javno djeluje samo kao publicist.

Ta se kritična točka može razmatrati na nekoliko razina. Počnimo od zapravo šaljive primjedbe. Mladi je Krleža, prije svega, mislio o tome kako da postane velikim piscem. Nakon kazališnih uspjeha svojih drama počinje razmišljati kako da se ponaša u ulozi velikog pisca. Ekspresionistička formula književnosti prestala ga je zadovoljavati. Neko vrijeme uopće ne piše drame (koje su dosad bile glavni oblik njegovog umjetničkog izražavanja). Tek 1928. godine objavljuje dvije drame o porodici Glembajevih, a javnom čitanju jedne od njih u Osijeku prethodilo je uvodno predavanje. U njemu je podvrgao bitnoj kritici svoj dotadašnji dramski rad. Tom je prilikom rekao:

(...) Poslije lirskog, wildeovskog simbolizma u mojim prvim stvarima (*Saloma, Legenda, Sodoma*), ja sam na sceni počeo da radim s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrste: tonule su čitave lađe, rušile su se crkve i kate-

¹ Prihvaćamo upravo taj datum premda se godine 1920—1923. smatraju prijelaznima. Pritisak je ekspresionističke poetike u tom razdoblju ipak bio tako snažan da je još uvijek teško govoriti o radikalnom raskidu s ekspresionizmom.

drane, stvari su se odvijale na oklopnjačama od tri-deset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama (*Hrvatska rapsodija, Galicija, Michelangelo, Kolumbo, Golgota* i t. d.) Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični dance macabrei, bezbrojna ubojstva, samoubojstva, prividenja, ono uznemireno odvijanje slika u furioznom tempu, sva ona jurnjava pokojnika, mrtvaca, bludnica, gorućih anđela i bogova, rovanje po grobovima, oživljavanje podzemlja, sve one vojske na uzmacima, ona krv i požari, zvonjave i palež i ludilo jedne bjesomučne hajke, sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom (*Golgota, Adam i Eva, Kraljevo*). Dramatska radnja na sceni nije kvantitativna. Napetost pojedine scene ne zavisi od izvanje dinamike događaja, nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivizacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu.²

Shvaćanje »vanjskog karaktera« i »dekorativnosti« suvremene drame odlučuje o Krležinu zaokretu prema tradiciji 19. stoljeća:

(...) ja sam se odlučio da napišem dijaloge po uzoru nordijske škole devedesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do većeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti.³

Napomene o »vanjskom« i »unutarnjem« obilježju dramske napetosti (ili drukčije rečeno, o »kvantitativnom« i »kvalitativnom« obilježju dramske radnje) rezultat su razmišljanja o inscenaciji vlastitih drama, odnosile su se na dramaturgijsku tehniku. Krleža je tom problemu pristupio i s druge strane. U osječkom predavanju dotakao je, naime, pitanje nepostojanja tradicije hrvatske dramske književnosti. Povratak klasičnom obliku ibsenovske drame

² Tekst predavanja štampan kao *Pogovor* u knjizi *Glembajevi. Drame, Sabrana djela*, sv. 5, Zagreb 1966, str. 511—512.

³ Ibidem.

razumijevao je, pored ostalog, i kao pokušaj da se ispuni praznina u domaćoj tradiciji. Ovladavanje Ibsenovom i Strindbergovom dramskom tehnikom označavalo je etapu koja se, prema piščevu mišljenju, nije mogla zaobići.

Sve su to ipak bili razlozi tehničke naravi, ali je Krležino napuštanje ekspresionizma imalo i druge, ideološke uzroke. Uostalom, i na njih je ukazao u osječkom predavanju. U njemu je dao dosta iscrpno (pa čak i karikirano) određenje vlastitog ekspresionističkog stvaralaštva. Ono je sadržavalo postulat »psihološke objektivizacije« u službi predočavanja konflikata, koji treba da budu »odraz stvarnosti«.

Krležina umjetnička traženja dvadesetih godina općenito se tretiraju kao zaokret prema realizmu.⁴ Takva se interpretacija, između ostalog, oslanja na citirani programski piščev iskaz i na mnoga njegova kritička mišljenja o avangardnim strujama u umjetnosti. Jasno prisutan već od početka dvadesetih godina, Krležin kritički stav prema nekim suvremenim umjetničkim strujanjima, a i namjera povratka tradicionalnom obliku drame, prema toj bi interpretaciji bili nepogrešivim znakom povratka realizmu. Taj su zaokret kritičari zapazili već u *Hrvatskom bogu Marsu*, u dramama i novelama s početka dvadesetih godina, a iduća etapa na putu u realizam imala bi biti ciklus o Glembajevima.

Takvo bi se rasuđivanje dalo potkrijepiti dodatnim argumentima. Naime, postoji nesumnjiva podudarnost između Krležine težnje prema objektivizaciji i diskusijā na temu realističke umjetnosti koje su vođene u ljevičarskim krugovima, osobito u Sovjetskom Savezu. Poznato je da je Krleža pažljivo pratio traženje modela socijalističke književnosti i svoje stvaralaštvo želio uključiti u ta traganja. Uostalom, radi se tu o tendenciji šireg značenja, karakterističnoj ne samo za ljevicu. Na prijelomu dvadesetih i tridesetih godina avangardne struje gube svoj prvobitni

⁴ Dobar dio kritike upravo je u tim kategorijama razmatrao Krležino stvaralaštvo dvadesetih godina. Takvo tretiranje nalazimo prije svega u Vučetićevoj monografiji (op. cit.). Vučetić spominje »tri Krležina puta u realizam«: »prirodni realizam« (novele, drugi ciklus drama), »psihološki realizam« (*Glembajevi*) i »mitski realizam« (*Balade Petrice Kerempuha, Na rubu pameti, Banket u Blitvi*). Tako zapravo autor monografije o Krleži predlaže vlastitu verziju »realizma bez obala«.

zamah. Pored njih se rađaju razni pokušaji stvaranja novog realizma, koji su osobito značajna crta umjetnosti tridesetih godina. Krležina težnja za objektivizacijom mogla bi se smjestiti, prema tome, unutar tako široko shvaćene struje.

Navedeno razmatranje nameće, međutim, dvije bitne ograde. Prvo, Krležin odnos prema avangardnim strujanjima ne smije se shvaćati suviše jednoznačno. Pisac je, dođue, u nekoliko navrata oštro kritizirao eksperimente avangarde. Pisao je o njima kao o fenomenu građanske umjetnosti i izražavao svoj nemir zbog razbijanja slike realnog svijeta u umjetnosti. On je kritizirao i pravac s kojim je sam bio vezan — ekspresionizam. Proizlazilo je to iz njegova vlastitog iskustva, iz osjećaja da razbarušena ekspresionistička poetika slabo služi umjetničkom spoznavanju svijeta.

Istodobno se ne bi moglo reći da je raskid s ekspresionizmom bio definitivn i da je osuda avangardnih eksperimenata bila odlučna za potpuno zatvaranje spram poticaja koje je moglo pružiti iskustvo avangarde. Kasniji Krležin savez s nadrealistima, premda nije doveo do »piščeva obraćanja na nadrealističku vjeru«, bio je od bitnog značenja za dalji razvoj njegove umjetničke misli. Kritika je išla usporo s različitim vrednovanjem avangardnih pravaca. Najopćenitije uzevši, Krleža prije svega napada najradikalnije avangardne struje: dadaizam i apstraktno slikarstvo (dakle one eksperimente u kojima je, prema njegovu mišljenju, došlo do poricanja humanističke biti umjetnosti). Međutim, bliski su mu pravci romantičkog podrijetla: ekspresionizam, kasnije nadrealizam. Pritom je spor s avangardom (ako izostavimo pitanje slikarstva, u čemu pisac izražava svojevrsan konzervativizam) u znatnoj mjeri spor sa samim sobom, s vlastitim sklonostima. Pišući o dekadenciji u umjetnosti 20. stoljeća i izražavajući čežnju za punom slikom života u umjetnosti, Krleža je istovremeno svjestan vlastite sklonosti prema dekadentnoj »truleži« i dobro zna da je i u njegovim djelima ideal harmoničnog i svestranog odraza stvarnosti narušen.

Druga se ograda odnosi na sam termin realizam. Ta se riječ ne javlja u Krležinim programskim tekstovima spomenutog razdoblja. Pisac govori o objektivnom odrazu stvarnosti, o revolucionarnoj umjetnosti, o konzekvencija-

ma materijalističkog svjetonazora u shvaćanju zadaća književnosti, ali ne govori o realizmu.

Uostalom, ne pretjerujmo s pravom upotrebom riječi. Prava je neprilika u tome što je pojam realizam suviše širok za precizno određenje tadašnjeg pravca Krležina stvaranja. Istodobno je i preuzak jer je novi model književnosti autor *Glembajevih* gradio oslanjajući se na uzore koji se ne daju potpuno smjestiti u okvire realizma.

Naš pokušaj tumačenja zaokreta u Krležinu stvaralaštvu polazit će od interpretacije njegovih idejnih i književnih pretpostavki. Ciklus o Glembajevima zaista bitno mijenja smjer piščeva književnog rada. Pokušajmo reproducirati dijalektiku tog procesa.

Polazište je, razumije se, bio raskid s ekspresionizmom. Posve umjetničke i stilističke pretpostavke toga raskida mogu se ostaviti po strani, tim prije što ekspresionističku poetiku Krleža nikad nije dokraja prevladao. Rastanak s ekspresionizmom značio je prije svega opraštanje s utopijom, s vjerom u izravan skok iz svijeta nužde u svijet slobode. Već smo navodili Lukácsa, koji je točno naznačio granicu utopijskih nada »u trijumf nad zakonima ekonomije«. Poslije godine 1920. te su nade dobile reakcionarno obilježje.

Ekspresionistička je Krležina utopija odgovarala etapi revolucionarnih previranja u čitavoj Evropi, odražavala je idejni kaos prijelaznog perioda, u kojemu je, kao što se činilo, sve bilo moguće, izražavala je društvenu dinamiku svog vremena. Stabilizacija buržuskog poretka u Jugoslaviji, oseka revolucionarnog vala i slom nada u skorbu svjetsku revoluciju, tješnja veza s komunističkom partijom i bliže upoznavanje marksističke literature — glavne su pretpostavke revizije dotadašnjih koncepcija.

Zaokret od ekspresionizma dogodio se, dakle, usporedo s gubitkom osjećaja društvene dinamike, s potrebom zauzimanja stava prema statičnijoj situaciji. Ta se situacija, prije svega, izražavala u trajanju — usprkos revolucionarnim i ekspresionističkim nadama — građanske civilizacije. Mjesto velikih, masovnih pokreta i titanskih junaka čovječanstva u piščevu vidokrugu zauzimaju stabilni oblici građanskog života. Doživljavanje svijeta kao herojske drame ideja gubi svoj smisao. Stvarnost koju Krleža promatra sa svog motrilišta stvarnost je trajnih struktura, konkretnih i opipljivih pojava.

Vrlo se malo promijenilo u starom Zagrebu. Prohujalo je burno razdoblje kada je vlast mogao uzeti tko je htio. Stvorena je Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. Ona je imala biti ispunjenje stoljetnih snova o nezavisnosti, a zapravo je sve ostalo po starome. Zagreb se ponovo našao na periferiji velikih događaja, sačuvao je svoje malograđansko obilježje, opet je postao središtem djelovanja nemodne političke opozicije, osuđene na poraz u sukobu s centrom političke moći. Nekadašnje malograđansko hrvatsko domoljublje što se izivljavalo u snovima o Jugoslaviji počinje u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca tu i tamo poprimati oblike čežnje za starim dobrim austro-ugarskim vremenima. Nakon pada Habsburgovaca našla se tu i grupica političkih protagonista koji su sišli sa scene. Međutim, sve strukture građanskog društva, njegova ekonomska osnova, njegova ideologija i kultura, ostale su bez promjena, s tim što je hrvatska buržoazija imala zaigrati kartu na drugog vlastodršca. Krleža je to izrazio talijansko-dubrovačkom uzrečicom: *trovarsi altro signore*.⁵

Prikazujući tu situaciju sa stajališta hrvatskog intelektualca, Krleža u novelama napisanim dvadesetih godina izražava osjećaj razočaranja i potištenosti. Te su novele izrazita manifestacija nesretne svijesti. Život je ponovno izmakao, života tu nema — to je zapravo glavni motiv svih inteligencijskih meditacija u »provincijalnom gradu«. Taj motiv pruža priliku samo za fragmentarnu dijagnozu stanja društvene svijesti. A takva dijagnoza glavna je svrha Krležinih književnih nastojanja. Stvaralaštvo autora *Glembajevih* gotovo od samog početka, a posebno u ekspresionističkoj fazi, bio je pokušaj da se književno identificira stanje društvene svijesti. To je obilježje imala *Hrvatska rapsodija*, *Kraljevo*, *Veliki meštar sviju hulja* i niz drugih ekspresionističkih djela. U novoj situaciji ipak je trebalo prijeći od metaforičke predodžbe mehanizama kapitalističkog društva na konkretan opis njihova djelovanja.

⁵ »Naci sebi drugog gospodara.« Tu izreku Krleža citira u nekoliko navrata, između ostalog u eseju *Nekoliko riječi o malograđanskom historizmu uopće* (u:) *Deset krvavih godina, Sabrana djela*, sv. 14—15, Zagreb 1957, str. 103.

⁶ Ovome ključnom motivu piščeva stvaralaštva, ujedno veoma važnom za egzistencijalnu problematiku Krležinih djela, vratit ćemo se u jednom od idućih poglavlja.

Značajno je da se taj prijelaz ostvaruje na području esejistike. Težnja za objektivizacijom očitovat će se, pored ostalog, u kratkotrajnom zanemarivanju beletrističkog stvaranja. Pripovijetke koje Krleža piše u dvadesetim godinama prezasićene su subjektivizmom, preduboko su uroanjene u nesretnu svijest inteligenta da bi mogle postati poprište kompleksne identifikacije društvenih struktura. Marksistička inspiracija usmjerava ga također prema obliku eseja. Prijevod marksističke sociologije i Lenjinove teorije revolucije na jezik književne fikcije — problem je koji će pisac nastojati riješiti.

Ne našavši oblike umjetničkog izraza za svoje društvene dijagnoze, Krleža u to vrijeme stvara niz kapitalnih socioloških i političkih eseja. Njihova je glavna tema vladavina građanstva, oblici njegove ideologije, morala, političke kulture. Prvi pokušaj formuliranja te problematike jezikom književne fikcije bit će tek ciklus o *Glembajevima*, a naredni su pokušaji romani nastali u tridesetim godinama. Esejističko polazište ipak će značajno odrediti smjer Krležinih umjetničkih traženja. Esejističko i publicističko počelo prožima čitavo kasnije piščevo stvaralaštvo. To je izuzetno bitan aspekt onih nastojanja koja određujemo kao težnju prema objektivizaciji. Povezivanje književne fikcije i eseja jedna je od glavnih odrednica književnosti 20. stoljeća. Ona se kod Krleže ostvaruje u traženju preciznih instrumenata društvene dijagnoze.

Krležin obračun s građanskom civilizacijom ne proistječe samo iz marksističke inspiracije. Na nju se naslojavaju drugi misaoni slojevi. Već smo ranije razmotrili izuzetno karakteristično za hrvatskog pisca suprotstavlanje sjaja i bijede. Težnja za životnom puninom, oduševljenje perspektivama koje otvaraju poezija i umjetnost, utopijska želja uzdizanja nad stvarnost, javljaju se kod Krleže u dijalektičkoj povezanosti s bijedom svakodnevnog vegetiranja, s jalovim postojanjem na periferiji evropske civilizacije, s bespomoćnošću spram materijalnih i društvenih uvjeta. Ne samo to — vizija sjajnog i blistavog života posredno proistječe iz fascinacije bogatstvom i raskoši zapadne građanske civilizacije. Upravo je ta fascinacija naredna verzija »književne laži«, ideološkog surogata na koji se Krleža sada obara. Obračun s hrvatskom građanskom civilizacijom zahtijeva da se posegne za onim modelima

života buržoazije koji su se oblikovali na Zapadu. Život domaćeg građanstva samo je blijeda kopija tih modela.

Sociološko razmatranje pretpostavka je traženju pravog umjetničkog oblika. Oblik, naime, treba da bude ekvivalent stabilne društvene strukture koja se formirala u građanskom uređenju. Činjenicu, za Krležu dosta bitnu, da je to uređenje pokolebano, da se građansko društvo nalazi u stanju raspadanja, možemo za sada zanemariti. Tok pišćeve misli mogao bi se ovako rekonstruirati: nije se dogodila svjetska revolucija i dosadašnja društvena struktura u većini zemalja Evrope ostala je nenarušena. Građanstvo doživljava oštru krizu, koja već dugo traje, ali način njegova života oblikovan u 19. stoljeću još uvijek je stabilan. Tom stabilnom načinu života (ali i osjećaju krize) odgovaraju određeni, također u 19. stoljeću nastali modeli književnosti. Konfrontacija sa svijetom građanskog »sjaja« vodi Krležu upravo prema tim modelima: prema naturalističkoj Ibsenovoj drami, prema realističkom i naturalističkom romanu, a osobito prema »građanskoj epopeji« — porodičnom romanu i romanu-rijeci, i na kraju prema velikom djelu Marcela Prousta.

Traženje modela književnosti koji bi odgovarao statičnoj situaciji vladavine građanstva veže se s onim što bi se moglo odrediti kao potreba za zatvorenom formom. Krležina ekspresionistička djela bila su prožeta početom destrukcije. Rušilačkoj strasti na formalnoj je razini odgovarala amorfnost, ispremiješanost književnih rodova, razvučenost kompozicije, izrazita ekstenzivnost umjetničkih postupaka. Zaokret u Krležinu stvaralaštvu koji se nazire u dvadesetim godinama zasniva se, prije svega, u pokušaju da sebi nametne izrazitije književne konstrukcije. Upravo to želi postići u drami programom »učenja u Ibsenovoj školi«, inzistirajući na svladavanju već klasičnog oblika dramske tehnike. Kada je u osječkom predavanju isticao nedostatke vlastite dramaturgije i praznine u hrvatskoj tradiciji, imao je na misli upravo taj »tehnički«, kompozicijski aspekt pisanja drama.

Ibsen i problematika dramske kompozicije jedan je od kriterija tadašnjih pišćevih razmišljanja. Jednako je bitno, pa čak je i bitnije, drugo pitanje koje se javlja u vezi s njegovim proznim radom. Pitanje kako pisati (odnosno kako praviti) dramu — prati u stvari skriveno pitanje kako pisati roman. Krleža već ima iza sebe prvi neuspjeli

pokušaj na tom području (*Tri kavalira gospođice Melanije*), pred sobom pak romane tridesetih godina. Glembajevski ciklus (ako promatramo drame i novele zajedno) zapravo sadrži u sebi nacrt problematike nenapisanog romana i tvori polazište Krležina romanesknog stvaralaštva.

Potreba za oblikom i kompozicijom veže se kod njega, kao što smo spomenuli, s ideološkim razmatranjem, s namjerom da se konfrontira s građanskim svijetom. Krleža traži način predočavanja hrvatskog građanskog društva u njegovu reprezentativnom liku, pri čemu primjer umjetničkog modeliranja društvene strukture treba da pruži zapadnoevropska književnost s njezinim provjerenim iskustvom na tom području. Obraćanje Ibsenu u tom je slučaju od manjeg značenja. Sliku civilizacijskog bogatstva autentičnog zapadnoevropskog građanstva hrvatski pisac ne nalazi kod predstavnika »nordijske škole«.

Dosadašnje razmišljanje zapravo je pokušaj rekonstrukcije misaonog puta koji je vodio *Glembajevima*, a kasnije i Krležinim romanima.

Upoznavanje s Proustovim romanom *U traganju za izgubljenim vremenom* značilo je značajnu etapu na tom putu. Pronicljiv i oduševljen esej o romanu francuskog pisca, koji je Krleža objavio 1926, sadrži zapravo — na posredan način — cjelovito izložen novi umjetnički program tvorca *Glembajevih*. Svijet predočen u Proustovu djelu i njegova književna metoda najvažnije su književno polazište ciklusa o *Glembajevima* i *Povratka Filipa Latinnovicza*; iz meditacija o Proustu proistječe čitavo Krležino romaneskno stvaralaštvo.

Za Krležu Proust je prije svega:

(...) lirik zapadnjačke civilizacije, koja je kult sobe i života u zatvorenim prostorijama istančala do poznate umjetnoobrtne udobnosti. To su prostori s plafonom na plastičnoj kolonadi, obijeni mahagonijem, zavješeni ljubičastim zavjesama i natopljeni mirisima mirisnog indijskog korijenja.⁷

U Prousta — konstatira Krleža — floberovska analitička metoda doseže vrhunac:

⁷ O Marcelu Proustu (u:) *Eseji*, knj. 1, op. cit., str. 75

(...) popis i opis namještaja, mrtvih priroda i pejzaža postaje u njegovoj prozi upravo ono nešto, što se zvalo u slikarstvu bezidejnom svrhom slikanja kao takvog. Njihalice, zrcala, komode, odrazi na polituri ormara, pisaci stolovi i pokrivači, sve je to kod Prousta predmetom ljepote, kao u stihovima Jamesa, Régniera ili Alberta Samaina. Ljudi se kreću pristojno i ugladeno u poluglasovima, geste su im odmjerene i lagane, žene šušte u svojim haljinama od modra muslina, a gospoda se odmaraju u pletenim slamnatim naslonjačima, u sjeni staroga kestena, u pravilnoj geometrijskoj simetriji zelene tratine parka.⁸

Ta se zapažanja vežu sa sociološkim viđenjem svijeta predočenog kod Prousta, s dugačkim diskursom o Swannu, koga Krleža, povodeći se za Hofmannsthalom, naziva predstavnikom »građanskog plemstva«, sa socijalnom i kulturnom karakteristikom salona obitelji Verdurin, s primjedbama Marcelove bake na temu »činovničke perspektive«. Kroz tu staru otmjenu damu

(...) progovara socijalna borniranost građanskog društva, koje se u predvečerje svojih poraza i svog rasula drži protokolarnog dostojanstva kao što se kadaver na katafalku prvorazrednog pogreba još uvijek dostojanstveno vlada po propisu ove posljednje građanske komedije.⁹

Uza svu zajedljivost tih primjedbi Krleža prati Proustov svijet s neskrivenom fascinacijom, nalazeći u njemu idealan model onog građanskog sjaja i raskoši, koji ga toliko privlači i koji strastveno poriče. Proustov roman on vidi unutar književnosti razdoblja »građanskog prosperiteta«, naširoko uspoređujući razne uvide u tu epohu u djelima Banga, Hamsuna, Hofmannsthala, D'Annunzija, Wildea, Bunjina, Sinclaira, O'Neila, Shawa i najzad — prvenstveno — u djelima Thomasa Manna, Galsworthyja i Zole.

Za Thomasa Manna — prema kome se Krleža u ono vrijeme odnosi s očitom antipatijom — kaže da piše

⁸ Ibidem, str. 76.

⁹ Ibidem, str. 80.

(...) suhoparno i dosadno kao Galsworthy. Piscu iz tog suhoparnog i dosadnog perioda građanskog prosperiteta dosadni su, kao što su dosadna sva stečena prava ovog društva, koje je svojim članovima izvojštilo maksimalna građanska prava u historiji društvenog razvoja. Dok Zola opisuje slom Drugoga carstva i nastajanje Gambettine Republike, pun romantičnog elana socijalnog borca, Marcel Proust stoji na stanovištu kasnom, bodlerovskom, na stanovištu transfiguracije materijalnih podataka u takozvanu višu, idealističku, romantičnu sferu »Ljepote«, za koju ljudi tvrde već nekoliko hiljada godina da je vječna (...) Marcel Proust je Roman u svakome svom retku. Precizan cizeljer nijanse, on je zapravo lirik građanskog komfora i njegovi se događaji tiho kreću u masi skupocjenih lirizama, bergsonovski izbrušenih do prozirnih spoznajnih kristala mirnog i aristokratski spokojnog shvaćanja i poimanja zbivanja uopće. U borbi za egzistenciju on je izolovan visokim kamatnjakom onoga stanja, koje se zove rezanje kupona.¹⁰

Osjetljivost s kojom Krleža čita Proustovo djelo u znatnoj mjeri potječe iz davnog oduševljenja blještavilom građanske zapadne kulture. Moglo bi se reći da je pisac bio znatno ranije pripremljen na dodir s proustovskom vizijom, da je Proustovo djelo nastajalo paralelno s Krležinim mladenačkim snovima o pjesničkoj raskoši života, a u svijetu prikazanom u romanu *U traganju za izgubljenim vremenom* ti su snovi ispunjeni. Edmund Wilson, nekoliko godina nakon Krležina eseja, zapravo je razmatrao u biti isto pitanje.

Moguće je — pisao je Wilson — da je ova čudna Proustova poezija posljednji odsjev sunca na zalasku, završni bljesak estetskog idealizma obrazovanih klasa 19. stoljeća.¹¹

¹⁰ Ibidem, str. 55—56. Antipatiju prema Thomasu Mannu Krleža je preuzeo od Karla Krausa, pisca koji je bitno utjecao na autora eseja o Proustu. Općenito govoreći, bila je to antipatija prema priznatom piscu građanske elite, glasnogovorniku građanskih humanističkih ideala. U dvadesetim i tridesetim godinama Krleža je o Mannu pisao u nekoliko navrata — uvijek veoma kritički.

¹¹ E. Wilson, op. cit., str. 126.

Upravo je ta proustovska poezija, Krleži još nepoznata, koju je osjećao kao potencijalnu duhovnu stvarnost, činila glavni sadržaj njegovih mladenačkih doživljaja iz vremena *Davnih dana* i »simfonija«. Naime, zajedničko im je bilo izvorište, onaj »estetski idealizam obrazovanih klasa 19. stoljeća«, iz kojeg proizlazi čitav svijet misli mladog hrvatskog pisca. Krleža je, u određenom smislu, čekao na Proustovu viziju da se s njome usporedi i da je dovede u pitanje.

Krleži bi se, naravno, mogla predbaciti stanovita jednostranost. Njegova, kao obično, strastvena polemika s književnošću građanskog prosperiteta kao da prešućuje činjenicu da se radi upravo o književnosti koja je bila kritična. Pišući o Proustu kao o »liriku zapadnog komfora« Krleža kao da ga poistovjećuje sa svijetom predočenim u njegovu djelu, ne uzimajući u obzir njegov podrugljiv odnos prema likovima. Jednostranost je, međutim, samo prividna, ona je rezultat za Krležu karakterističnog postupka: polemičkog, »modeliranog« zaoštavanja kojem je svrha da postigne izrazite opozicije. Pišući esej o Proustu, hrvatski pisac počinje sveopći obračun sa svijetom građanskog sjaja. Egzemplaran je uvid u taj svijet našao upravo u njegovu djelu, a i u Zolinim *Rougon-Macquartovima*, Mannovim *Buddenbrookovima*, Artamonovima Gorkoga i Galsworthyjevima *Forsyteima*. Dovodeći u pitanje s klasno-marksističkog stajališta vladavinu građanstva, on istodobno želi dovesti u pitanje životne oblike u kojima ta vladavina dolazi do izražaja, a ti se oblici zrcale u predočenoj stvarnosti i u umjetničkom izrazu književnosti građanskog prosperiteta. Najviše mu je stalo da dovede u pitanje sjaj koji izbija iz Mannovih, Galsworthyjevih i Proustovih djela i zato se opredjeljuje za stav žešćih kritičara buržuske civilizacije — Zole i Gorkoga.

Taj je kritizam usporedan s razmatranjem bogatstva oblika građanske kulture zapadne Evrope. Ti su oblici nastali kao rezultat dugotrajnog procesa urbanizacije »od gotike do industrijalizacije«. ¹² Zapadna gradska i građanska civilizacija stvorila je ideale životnog blagostanja i harmonije, života sred stvari koje su obilježene atributima sklada i ljepote. Upravo se odatle izvodi Proustov »kult zatvorenih prostorija« i »lirika komfora« (druga je

manifestacija istog viđenja svijeta, prema Krležinu mišljenju, Dickensov ushit rasplamsalom vatrom u kaminu). Ideali gradske civilizacije Zapada našli su svoj izraz u romanskom racionalizmu i realizmu, u smislu za kompoziciju i u »dekorativnoj, stilizovanoj zapadnjačkoj harmoniji od Descartesa do Prousta« ¹³.

Tome svijetu Krleža suprotstavlja slavenski istok Evrope, s prevagom sela i seoskog gospodarstva, svijet koji traje u mnogostoljetnoj stagnaciji i materijalnoj bijedi. »Slavenski pesimizam« i romantični zanosi, stihija negacije i destrukcije kulturni su izraz upravo tog stanja. ¹⁴ Na toj se podlozi rađa književna vizija svijeta suprotna viziji zapadnoevropske književnosti. Da bi osmislio tu opoziciju, Krleža predlaže paralelu Dickens-Gogolj ¹⁵, Proust — Dostojevski. »Idilu« Proustova Combraya konfrontira s idilom sela Stjepančikova Dostojevskog. ¹⁶

Takvo postavljanje pitanja nikako kod Krleže ne pristječe iz nekakve zapadnjačke ili istočnjačke metafizike. U paraleli Proust-Dostojevski zapravo se javlja program književnosti koji u to vrijeme pisac izgrađuje. Bio bi to Proust negiran Dostojevskim, građanska Evropa suprotstavljena »hiljadugodišnjoj stagnaciji« arhaičnog života seljačke zemlje. U ekspresionističkoj fazi prevladavala je »slavenska stihija destrukcije«. U vrijeme pisanja eseja o Proustu, u težnjama koje će rezultirati *Glembajevima*, prisutna je namjera stanovitog usvajanja »romanskog smisla za konstrukciju«. Druga je stvar da to mora biti negirana konstrukcija, harmonija dovedena u sumnju. Naime, nema dvojbe da pišući o Istoku i o »hiljadugodišnjoj stagnaciji« seljačkog života, Krleža prije svega ima na misli onu civilizaciju iz koje je sam izrastao. Čitavo njegovo djelo zapravo će pokušaj revaloriziranja istočnoevropske vizije svijeta. Nedugo poslije eseja o Proustu Krleža se obračunava s domaćom građanskom civilizacijom sa stajališta obilježenog hrvatskom seljačkom

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem

¹⁵ »Kod Dickensovih idiličnih zanosa za crvenu boju kaminске vatre, za sjaj zlatnih svijećnjaka ili ljepotu kakve zavjese iskičene cvjetićima ja se uvijek sjećam Gogoljevih intérieura kod Sobakjevića, kod Nozdrjova (»Mrtve duše«), kod Podkoljesina (»Ženidba«).« Ibidem, str. 75.

¹⁶ Ibidem, str. 82—83.

¹² *Eseji*, knj. 1, op. cit., str. 83.

zbiljom. Građanstvo koje se javlja u *Glembajevima* poseban je i karikiran oblik buržuskog društva. Cijav ritual interesa, salona i građanske porodice ovdje je prikazan kao sekundaran, posuđen i neistinit. Oblici buržuskog života preuzeti sa Zapada, ulazeći u drugi kulturni kontekst, iskrivljuju se u sudaru sa stvarnošću.

Bila bi pogrešna suviše jednoznačna interpretacija opozicije koju predlaže Krleža. Građanski Zapad i seljački Istok on ne suprotstavlja samo na razini kulturnih razlika dviju evropskih regija. Radi se o dvjema suprotnim vizijama života, o njihovu sudaru. Naime, kriza građanske kulture sastoji se, između ostalog, i u tome što je njezina isključiva vladavina završila, što se dotad cjelovita vizija svijeta podvaja. Evropocentrizam se lomi (a on je u značajnoj mjeri bio kulturno očitovanje građanskog Zapada). U novoj situaciji faktori koje je Krleža prikazao kao istočnoevropske prodiru u zapadnu kulturu, postaju njezinim bitnim sadržajem i narušavaju njezinu dotadašnju ravnotežu. Traženja Dostojevskog remete kartezijansku harmoniju građanskog humanizma.

U tom svjetlu valja razumjeti *Glembajeve* (pa onda i Krležine romane) kao produbljanje principijelne sumnje u građansku civilizaciju. Građanstvo se ovdje, istina, razmatra u svojoj provincijskoj, periferijskoj datosti. Kontrast između životnih oblika buržoazije i stvarnosti istočnoevropske seljačke zemlje time postaje oštiji.

Ipak se može kazati da je Krleža svojevrsan slučaj građanske civilizacije kao takve. Kriza koja je zahvaća ima u ovom slučaju oštar i drastičan oblik, ali njezina bit ostaje ista.

Esej o Proustu čini misaonu osnovu glembajevskog ciklusa. Teško je, međutim, tvrditi da je djelo francuskog pisca bilo neposredan uzor *Glembajevima*. Proustov je utjecaj na Krležino stvaralaštvo doduše očit, ali se, prije svega, svodi na preuzimanje stanovitih književnih postupaka. To će osobito doći do izražaja u *Povratku Filipa Latinovicza*.¹⁷ U slučaju *Glembajevih* Proust je bio prije

¹⁷ Od posebne važnosti u eseju o Proustu bila su Krležina razmatranja o psihološkoj »muzikalnosti« francuskog pisca i o slikarskim inspiracijama u njegovu djelu. U tim je razmatranjima zapravo već sadržan projekt *Povratka Filipa Latinovicza*, u kojem će Krleža u svoju umjetničku praksu uklju-

katalizator određenog misaonog procesa negoli izvor književnog oblikovanja svijeta.

Na takve je izvore Krleža naišao, prije svega, u građanskom porodičnom (odnosno genealoškom) romanu. Na direktan književni kontekst *Glembajevih* ukazali smo govoreći o Zoli, Mannu, Gorkome i Galsworthyju. Naime, glembajevski je ciklus, bez sumnje, nastao kao pokušaj hrvatske malograđanske sage. Dramska trilogija i njoj pripojen ciklus novela sadržavali su skicu fabule o sjaju i padu porodice. Zajedničko izdanje trilogije i novela otvara kvazipovijesna priča o prošlosti Glembajevih, koja djelomično rekompenzira fabularnu fragmentarnost i nedostatak epske perspektive cijelog ciklusa. Tobožnje povijesno obilježje priče o Glembajevima autor je dodatno istakao priloživši genealošku tabelu roda.¹⁸

Premda se jasno nadovezuju na tradiciju građanske sage, *Glembajeve* je ipak na neki način poriču. Već sama činjenica da to nije bio roman, već žanrovski nejedinstven ciklus slabo povezanih djela, govori o posebnom položaju Krležina djela unutar te tradicije. Glembajevski ciklus bio je samo neobavezan i kanda pokusni nacrt porodične sage. Fabula mu nije bila dosljedna i cjelovito izgrađena. Kvazipovijesni uvod i genealogija Glembajevih sadržavaju u sebi shemu takve fabule. Međutim, ta shema nije bila umjetnički ostvarena, postojala je samo kao mogućnost.

čiti svoje shvaćanje Proustove metode. O tome se pisalo u više navrata, iako detaljne analize »prustizma« u Krležinu romanu još uvijek nema.

¹⁸ Na tlo tradicije porodičnog (ili prema terminologiji prihvaćenoj u ovoj studiji: genealoškog) romana smješta *Glembajeve* Ivo Vidan u radu *Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu* (u zborniku: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, op. cit., str. 461—539. Vidanova razmatranja su u mnogim pojedinostima i općoj orijentaciji podudarna s mojim pristupom Glembajevima. Odnosi se to prije svega na »potencijalni« karakter stvarnosti prikazane u glembajevskom ciklusu i na njegovu fabularnu otvorenost, o čemu pišem dalje. Rezultati Vidanove studije bitno su polazište moga pristupa. Vidan razmatra *Glembajeve* kao samobitnu pojavu, kao jedno od najvažnijih Krležinih umjetničkih dostignuća. Ja u njima vidim, prije svega, projekt kasnije napisanih romana i ne žurim se s tvrdnjom da se radi o izuzetnom djelu. U glembajevskom ciklusu vidim, u prvom redu, veoma važnu etapu u razvoju Krležina umjetničkog mišljenja. Efekti tog procesa — po mom mišljenju — pokazat će se kasnije.

U Krležinim djelima samo su neka mjesta te fabularne sheme popunjena, druga su ostala prazna. Novele o Glembajevima su nesumnjivo nastajale kao koncepti prizora nenapisanih drama, one su zapravo bile pokusna rješenja određenih fabularnih situacija. Krleža ih je pisao kao da za njega ne vrijedi određen, s predumišljajem odbran epski red prikazane stvarnosti. Većina novela tog ciklusa temelji se na pretpostavci da su situacije prikazane u njima rezultat igre mašte, da su to jednostavno situacije u kojima su se junaci mogli naći. Svijet Glembajevih svijet je koji postoji kao pretpostavka i mogućnost, a ne kao unaprijed nametnut epski red. U piščevu stavu prema predočenoj stvarnosti dolazi do izražaja ono što je Robert Musil nazvao »osjećajem za mogućnost«.¹⁹

U Glembajevima Krleža ne nastoji pokazati kakvo je bilo hrvatsko građanstvo, već prije razmišlja kakvo bi ono moglo biti.

Takvo postavljanje pitanja proizlazilo je iz piščeva odnosa prema tradiciji »građanskog epa« — romana o sjaju i krizi buržajske civilizacije. Razmišljajući o tome kakvo bi hrvatsko građanstvo moglo biti, Krleža u *Glembajevima* varira teme preuzete iz te tradicije. Hrvatsko građanstvo postoji u *Glembajevima* samo potencijalno, jer je slika koju je pisac nacrtao zapravo kopija druge slike. Povijest Glembajevih nije i ne može biti ukorijenjena u stvarno postojećim društvenim strukturama, kao što je bila ukorijenjena povijest Buddenbrookovih i Forsyteovih. Mannova i Galsworthyjeva književna fikcija odgovarala je izvanknjiževnoj stvarnosti, srasla je s njom. Fiktivnost svijeta Glembajevih fiktivnost je drugog stupnja. U njemu se ne ogleda toliko tradicija hrvatskog građanstva koliko tradicija evropskog porodičnog romana.

Ovdje predočeno gledište nikako ne znači uvod u optuživanje pisca za sekundarnost i konvencionalizirano obi-

¹⁹ Prvi dio *Čovjeka bez svojstava* sadrži ovu karakteristiku tog stava prema svijetu: »Na taj bi se način osjećaj za mogućnost prosto-naprosto mogao definirati kao sposobnost da zamisljamo sve što bi isto tako moglo biti i da ono što postoji ne smatramo za nešto važnije od onoga što ne postoji. Vidimo da posljedice takvih stvaralačkih zamisli mogu biti značajne i, na žalost, zbog toga se ono čemu se ljudi dive često čini krivim ili ono što je zabranjeno pričinja dopuštenim, ili oboje pak ravnodušnim.« *Čovjek bez svojstava*, sv. 1, str. 14, Rijeka 1967, prev. Zlatko Gorjan.

lježe njegove vizije svijeta. Naprotiv, Krležin stav prema »malograđanskoj sagi« svjedoči o izvanredno originalnom i ozbiljnom shvaćanju spoznajnih funkcija književnosti. Fragmentarnost glembajevskog ciklusa, njegova fabularna otvorenost i hipotetičan karakter proizlazile, naime, iz osjećaja disproporcije između forme malograđanske sage i onog oblika gradske i buržajske civilizacije koju je pisac nalazio u Zagrebu. Već smo pisali o tome kako je Krleža konfrontirao Proustovu »liriku« zapadne civilizacije s istočnoevropskom vizijom stvarnosti. *Glembajevi* su nastali kao rezultat takve konfrontacije.

Krležin eksperiment — pokušaj stvaranja hrvatske građanske sage — nije urodio plodom. Taj »neuspjeh« mogao bi se razmotriti na tri razine. Prvo, glembajevski ciklus naprosto nije dovršen, to je napušten, polovično ostvaren koncept građanskog epa. Taj Krležin »neuspjeh« zapravo nema bitnog značenja. Napola je realizirana samo zamisao epske slike porodične povijesti, dok pojedini dijelovi ciklusa — drame i novele — svakako tvore dovršene i zaokružene umjetničke cjeline. Štoviše, ovo samo u glavnim crtama izvedeno Krležino djelo obilježeno je eksperimentalnom namjerom autorovom, pa možemo u njemu vidjeti pozitivan prijedlog — prijedlog otvorene forme. Zato će biti bitniji drugi aspekti piščeva »neuspjeha«.

Moglo bi se govoriti o umjetničkom neuspjehu u doslovnom smislu. To se prije svega odnosi na drame o Glembajevima, koje kritika općenito (a i sam pisac) smatra vrhuncom u razvoju njegova dramskog stvaralaštva. Po mom mišljenju nužna je verifikacija te ocjene. Promatrane iz udaljenije perspektive, glembajevske su drame umnogome manje zanimljive negoli niz drugih Krležinih djela, među njima i dramskih. One su zapravo ono što su bile u autorovoj prvobitnoj namjeri: dijalozi pisani po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina. Njihovo je značenje povijesno i one zauzimaju važno mjesto u kanonu hrvatske kazališne klasike, ali više nisu autentično živa djela. Pogledavši na to pitanje nešto šire, može se ustvrditi da povratak uzorima 19. stoljeća — naturalizmu i zatvorenoj kazališnoj formi — nije Krleži donio uspjeh. Vrijednost glembajevskog ciklusa (koji, uostalom, ne znači potpun umjetnički neuspjeh i u kojem ima sjajnih ulomaka) zasniva se na nečem drugom — upravo na težnji

da se razbiju ustaljene forme, koja je u njemu nedvojbe-
no prisutna.

I tako se zacrtava treća razina na kojoj možemo raz-
matrati pišćev »neuspjeh«. To je već u nekoliko navrata
nagoviještena razina umjetničkog (a istovremeno intelektu-
alnog, idejnog) eksperimenta. Ishodište eksperimenta u
Glembajevima bila je potreba za objektiviziranom for-
mom. Krleža je tu formu tražio u konfrontaciji sa siste-
mima umjetničkog sklada viđenima kod Ibsena, kod tvo-
raca »građanske sage«, kod Prousta. U *Glembajevima* se
nazire čežnja za epskom, sređenom, racionalističkom vizi-
jom svijeta u književnosti »urbaniziranog Zapada«. Ta čež-
nja je ipak morala ostati nezadovoljenom, traganje za
objektiviziranom formom bilo je osuđeno na neuspjeh.
Eksperiment jednostavno nije mogao uspjeti jer bi uspjeh
bio suprotan njegovim polaznim pretpostavkama (bez ob-
zira na to je li Krleža toga bio potpuno svjestan).

»Objektivizacija« svojstvena epskom pristupu svijetu i
»romanski smisao za konstrukciju« hrvatskom su piscu
nedostižni ideali. Naime, njegovo gledište nije pretpostav-
ljalo suglasnost s postojećim svijetom.

U tom se neuspjehu krije Krležin bitni uspjeh. Iza fa-
sade nedovršene umjetničke građevine *Glembajevih* mo-
guće je naći koncept nenapisanog romana i intuitivno
shvaćanje da se takav roman ne može sagraditi prema
dotada obvezatnim pravilima. Pisac se nalazi na vrlo
važnoj točki svog puta prema romanu, on traži konstruk-
tivne uzore i eksperimentalno provjerava njihovu primjen-
ljivost. Uzori su se pokazali neupotrebljivima, jer se ra-
zorio onaj svijet koji je određivao epski red romana.
Dovođenje u pitanje građanske civilizacije povuklo je za
sobom i sumnju u oblike građanskog epa. Neuspjeh Krle-
žina eksperimenta počiva na slutnji da se saga o Glem-
bajevima ne može napisati (premda bi bilo teško presu-
diti da li je već tada ta slutnja imala obilježje svjesnog
stava).

Ne videći mogućnost nametanja izrazito epskog reda,
Krleža se upušta u neku vrstu književne igre — igre s
konvencijama. U njegovoj književnoj metodi ima nešto od
tehnik pastiša. Ritual građanskog života opisivan je već
bezbroy puta. Krleža ga opisuje još jedanput, potpuno
svjestan da se kreće u dvostruko konvencionaliziranom

svijetu: u samom ritualu i u njegovu književnom odrazu.
Ostaje mu, dakle, samo da ide do kraja, do ruba parodije.

Kao primjer može poslužiti njegov odnos prema pojedini-
nostima opisa. Oni se javljaju u obilju, više kao prevedena
kulturnopovijesna ilustracija negoli kao neophodan ele-
ment fabularnog reda. Autor Glembajevih kao da karikira
i dovodi do apsurdna Proustovu metodu. Mnoštvo pojedini-
nosti kojima je zadatak da predoče sliku civilizacijskog
bogatstva građanskog života ostavlja dojam kakofonije.
U povijesnim izletima u prošlost porodice Glembajevih, u
opisima ženidbenih veza i društvenog života, u opisima
unutrašnjosti stanova, pejzaža, lektire i umjetničkih snobi-
zama Krleža niže beskrajn lanac pojedinosti. Evo puto-
vanja gospođice Szelme Diószeghy po Dalmaciji:

Gospođica Szelma Diószeghy našla je po otocima
beskrajno mnogo materijala za svoje lipotvaroške
pasije: i starinskih misala u pergameni i engleskog
porculana po ribarskim kućama i uljenih slika iz
quattrocenta kao postavljenih za njen Kodak u re-
fektorijima samostanskim, u sunčanom mlazu, gdje
su podovi bili mramorni, a hodnici puni kamenih
svetaca i kolonada romanskih i baroknih, zasjenje-
nih lovorikom i narančom. Ti baldahini nad žrtve-
nicima s karolingijsko-lombardijskim reljefnim moti-
vima, te mramorne intarzije venecijanskih radnja, te
renesansne školjke i grbovi i ploče s latinskim nat-
pisima, ti bogati i masivni zvekiri na raskošnim
gospodskim portalima, sve to bilo je bogato kao
reinhardtski scenarij, i ona je odlučila da će svoj li-
potvaroški salon nakrcati tim bogatstvom jedne
fantastične zemlje (...)²⁰

Takvi opisi, koji prekomjerno prezentiraju različite kul-
turnopovijesne reminiscencije, ispunjavaju gotovo čitav
fabularni prostor *Glembajevih* i vrlo su često obojeni
parodijom. Krleža kao da piše ironičan esej o građanskoj
civilizaciji, i likovi koji se kroz taj esej provlače nose
karakteristike shematskih predstavnika određenih gledi-
šta i sredine, marioneta u kulturnopovijesnoj predstavi.

²⁰ *Glembajevi, Proza, Sabrana djela*, sv. 4, Zagreb 1954, str.
251—252.

Osobito se to jasno vidi u poplavi imena koja pisac navodi, imena koja predočavaju krug glembajevskih porodičnih veza, poznanstava i interesa. To su veoma često imena s konkretnim značenjem, pri čemu se njihov smisao zasniva na širokim povijesnim asocijacijama, a njihov zvučkovni izgled često krije porugu. U toj igri s imenima Krleža često ne zazire od svojevoljnosti, od ironičnih preinaka, od povijesno-etimoloških onomastičkih varijacija. Lijep, ali ne i jedini primjer nalazimo u *Svadbi velikog župana Klanfara*:

Tu je bila presvijetla gospođa Loyen-Grebengradska sa svoje dvije kćerke: Renatom i Emilijom u pratnji mladoga doktora Dominecz-Ladanjskog, pristava kod konzularne agencije u Barceloni, zaručnika Renate, intimne prijateljice nevjeste, plemenite Melite Szlouganove. U jednome od počasnih fotelja uz preuzvišenog gospodina Benjamina Szlougana, dvorskog savjetnika i oca nevjestinog, sjedio je počasni konzul jedne južnoameričke Republike ekscelencija dvorski savjetnik Fabijan Isidor, veleindustrijalac i bankar, kao nevjestin svjedok, a uz njega balzacovska figura hohštaplara doktora Szmerdelszkog, za koga je čitav grad znao da laže, da vara, da mešetari, ali od koga biti tucnut benevolentno po ramenu još uvijek znači neobičnu počast. Njegova supruga Antonija Szmerdelszky rođena Merlin, u krepu od zlatnog brokata sa skupocjenim deveterostrukim nizom bisera u pratnji svoje intimne prijateljice krasotice Dolores, supruge prezidijalnog savjetnika viteza Gnyidaya, kao kuma ovih svatova i kao dama poznata sa svoje blagodatne blagonaklonosti, bila je »divna kao divna slika«, postavljena od Usuda u ovu svitu »odabranog ukusa i kulture«, da je podigne i oplemeni. Tu je bio doktor Keresztessi Krizsovecz sa svojom prijateljicom barunicom Lenbachovom, tu su bili plemeni Urbani, vitezovi Kmetsky pak last but not least, madame Baehrenreither, supruga šefa Banke Baehrenreither Brothers Ltd., u društvu svoje gelschaftsdame plemenite gospođice Wagner.²¹

²¹ Ibidem, str. 293—294. U prezimenima koja sadrži navedeni fragment skrivene su mnoge etimološke aluzije: od običnog ukazivanja na plemićki stereotip (Dominecz-Ladanjski, od la-

čitavu tu kroz parodiju viđenu glembajevsku stvarnost Krleža stavlja u još jedne navodnike kada je u kvazipovijesnom uvodu i genealoškom aneksu razmatra kao doslovno zbiljsku i povijesnu. Ta doslovnost pojačava konvencionalno obilježje fiktivnog svijeta *Glembajevih*. To je na glavu preokrenut svijet građanskog epa, svijet dvostruko nestvaran i prividan.

Sve što smo rekli o *Glembajevima* posredno se odnosi i na Krležine romane. Naime, glembajevski ciklus sadrži u sebi projekt *Povratka Filipa Latinovicza, Na rubu pameti* i *Banketa u Blitvi*. Problematika porodičnog romana, problematika obračuna s građanskom civilizacijom i zaključci o književnom modelu stvarnosti koji iz toga proilaze određuju pravac Krležina rada kao romanopisca.

Povratak Filipa Latinovicza veže se s *Glembajevima* izravnim fabularnim vezama, kao da je u pitanju još jedan dio ciklusa. Doduše, u *Filipu Latinoviczu* nema logičnog razvoja nijednog od glembajevskih motiva, a veza se zasniva ponajprije na ponovnom pojavljivanju kruga Glembajevih rođaka i znanaca. *Filip Latinovicz* je na taj način indirektno smješten u problematiku porodičnog romana; uostalom, u njegovu fabulu upleteni su pojedini motivi karakteristični za taj tip romana. U biti se ipak formula porodičnog romana ovdje javlja kao degradirana i odbaćena mogućnost. Pisac bira perspektivu pojedinca koji je otuđen od svog porodičnog klana. Junak je intelektualac — outsider, u sukobu sa svakom porodičnom tradicijom. Štoviše, Filip Latinovicz je vanbračno dijete žene sumnjiva ponašanja. Genealoško — porodično gledište porodične sage okreće se na glavu. *Povratak Filipa Latinovicza* postaje karikaturom porodične legende i klasne atmosfere porodičnog romana.

Do još izrazitije degradacije modela porodičnog romana dolazi u idućem Krležinu romanu — *Na rubu pameti*.

tinskog dominium, koje se u drugom članu ponavlja u hrvatskom prijevodu) ili običnog prezimena čovjeka iz građanskih krugova (Fabijan) sve do uvredljive poruge (Szmerdelszky, Szlougan). Posebno značenje dobiva način pisanja tih imena, njihova mađarska, odnosno njemačka varijanta (uz često izražito slavenski korijen prezimena). Na taj način Krleža ističe odnarođivanje hrvatske društvene kreme. Najkarakterističnija je dvojnost verzije prezimena Krizsovecz (mađarska grafija za Križovec), navedenog istovremeno u mađarskom prijevodu.

Ovdje nema čak ni skice sređenoga svijeta građanske porodice, ni traga povezanosti s epskom slikom Zolinom, Mannovom ili kojega drugog tvorca porodične sage. Krleža od početka zauzima polemičko stajalište prema samoj mogućnosti takve koncepcije. Roman *Na rubu pameti* poriče sve ustanove građanskog svijeta a ujedno i porodičnu perspektivu romana o tom svijetu.

Poricanje građanske sage povlači za sobom i poricanje obvezatnog epskog reda. Već u *Glembajevima* zacrtan odnos prema predočenoj stvarnosti kao imaginarnoj mogućnosti potpuno će doći do izražaja u romanima tridesetih godina, posebno u *Na rubu pameti* i u *Banketu u Blitvi*. Krleža u njima predočava situaciju po svojoj prirodi fiktivnu, modelsku, imaginarnu. U romanu *Na rubu pameti* imamo uz to situaciju koja je očito posuđena iz književnosti: ponavljajući fabularnu shemu Ibsenova *Neprijatelja naroda*, pisac kao da demonstrira potpunu ravnodušnost prema pravilima realističkog romana. Nije mu stalo da prikaže situaciju izuzetnu, jedinu, neponovljivu i ujedno životno vjerovatnu. Svrha je romana nešto drugo. Posve fikcionalan i preuzet iz književnosti model svijeta podređen je obračunu s *homo cylindricusom*, s funkcioniranjem građanske civilizacije. Roman nema za Krležu smisla kao slika isječka iz života. On je pokušaj razotkrivanja mehanizama koji upravljaju društvom. Slično se događa i u *Banketu u Blitvi*, gdje su simbolično-alegorijsko obilježje predočenog svijeta i njegova modelska fikcionalnost najočitiji. Krećemo se tu unutar nepostojeće povijesti, u namjerno iskonstruiranom svijetu.

Umjesto realističkog romana koji bi prikazivao građansku civilizaciju u svjetlu epskog objektivizma u njezinu konkretnom, pojavnom obliku Krleža je stvorio roman-esej o toj civilizaciji. Kažemo *umjesto* jer se u piščevim zamislima iz dvadesetih godina krila namjera približavanja realističkoj viziji svijeta. Želeći pisati romane, Krleža je morao tražiti oslonac u onoj tradiciji koja je oblikovala roman, a to je bila tradicija realizma 19. stoljeća, čiji je nastavak bio porodični roman dvadesetog stoljeća. Krleža kao da je razmišljao da li da odabere put Manna, Galsworthyja, Marije Dąbrowske. Rezultat je tih razmišljanja ipak bio izbor drugog puta. Krležini romani nisu smješteni u ustanove građanskog svijeta; sumnja u te ustanove dovela je do narušavanja romanesknog sklada.

Sklad se u romanu izražava fabulom. Kod Krleže se fabule javljaju kao hipotetske mogućnosti, kao izlike za razgovor. Epska se slika svijeta gubi. Roman se pretvara u esej, u filozofsku pripovijest, u studiju o oblicima civilizacije. Esejistički način izražavanja prožima fikciju romana, zajednički je jezik pripovjedača i likova.

IX. »MISAONI SUBJEKT« U MARIONETSKOM KAZALIŠTU

Lik otuđenog intelektualca koji doživljava poraz u borbi s društvenom stvarnošću javlja se u hrvatskoj književnosti uporedo s realističkim pravcem u osamdesetim godinama prošlog stoljeća. Genezu te književne tvorevine treba, prije svega, tražiti u ruskom romanu, u tipu »suvišnog čovjeka«, najčešće kod glavnog učitelja hrvatskih realista — Turgenjeva, iako se ovdje, naravno, radi o zajedničkoj svojini evropske kulture 19. stoljeća. Sliku sudbine otuđenog pojedinca stvorili su romantičari, a razvijena je u realističkoj prozi.¹ Njegova relativno kasna pojava u hrvatskoj književnosti posljedica je nepotpunog razvoja hrvatskog romantizma i dugotrajne dominacije solidariističke i optimističke ideologije narodnog preporoda. Stavljajući književno stvaralaštvo u funkciju služenja naciji, ona nije dopuštala konfliktnu sliku stvarnosti ni stvaranje junaka u zavadi s društvom.

¹ Prema Lukácsevoj terminologiji to je »problematična individua«, što je ključni pojam njegove *Teorije romana*. U pogovoru poljskom izdanju *Teorije romana* Alina Brodzka ovako objašnjava Lukácsevu »problematičnu individu«: »Ona je problematična u tom značenju što neprekidno traga za smislom i načinom svog postojanja. Za nju je problem smisao vlastita života i skala vrijednosti koje bi određivale njezine postupke. Za nju je problem mjesto unutar društva, karakter međuljudskih veza, odnos prema prirodi.« (G. Lukács, *Teoria powieści*, op. cit., str. 157). Cijelo ovo poglavlje, koje nikako nisam napisao prema terminološkom sistemu Lukácseve knjige, ipak bi se moglo izvesti iz te knjige. Do toga je vjerojatno došlo zbog očite misaone srodnosti između mladog Lukácsa i Krleže.

Neprikladni junak koji se javlja u prozi hrvatskih realista nije samo zakašnjeli refleksi individualne problematike prema kojoj se okrenula evropska književnost i filozofija, već istovremeno izražava oštru socijalnu krizu u kojoj se našla Hrvatska u drugoj polovini stoljeća. Glavni je problem proze hrvatskih realista bilo raspadanje tradicionalnih društvenih struktura i na toj podlozi nastao osjećaj neukorijenjenosti intelektualaca seljačkog i plemićkog porijekla. Gotovo u opsesivnom obliku javljaju se ta pitanja u djelima najistaknutijeg predstavnika hrvatskog realizma Ante Kovačića. U njegovu najvažnijem djelu, u romanu *U registraturi* (1888), ona tvore osnovu tragično apsurdne slike svijeta. Kod drugog, veoma tipičnog realističkog pisca — Ksavera Šandora Đalskog, pitanje raspada starih društvenih struktura i sudbine iskorijenjenog intelektualca zauzima središnje mjesto u mnogim njegovim romanima i novelama. Slično je i kod Vjenceslava Novaka i drugih realista. Ta problematska i tematska osnova hrvatske realističke proze vezuje se s osjećajem tjeskobe kojim su prožeta djela realista, s tragičnom nemoći, s pomanjkanjem vjere u smisao događaja. Samo ponekad (npr. kod Đalskoga) ta raspoloženja dobivaju oblik filozofski motiviranog pesimizma.² Naime, tjeskoba koja dominira u djelima hrvatskih realista u znatnoj je mjeri posljedica domaćih uvjeta, pa na tlu evropskog realističkog romana ima vlastito, posebno značenje. Ona izražava, ne uvijek potpuno svjesnu, skučenost provincijske sredine koja podliježe pritisku snažnih društvenih i političkih mehanizama, a odražava se u njoj beznadnost tadašnje situacije naroda pod kolonijalnom vlašću kraljevskog namjesnika Khuen-Héderváryja.

Karakteristično je da među likovima hrvatske realističke proze nema snažnih pojedinaca (a ako ih i ima, pripadaju ili lijepom svijetu prošlosti, ili demonski negativnoj sferi — izrazito romantičkog porijekla). Gotovo da i nema u toj prozi balzakovskih i stendalovskih arivista, u središtu pažnje su slabici.

Kovačiću suvremeni kritičar Jakša Čedomil pisao je o njegovu romanu *U registraturi*:

² Tom se prilikom obično govori o utjecaju Schopenhauerove filozofije na hrvatske realiste, osobito na Đalskog. Međutim, već je izražena sumnja (izražavao ju je prije svega Krleža) u filozofsku erudiciju tih pisaca.

Nema dakle na ovom svijetu nego neki kobni red slučajnih egzistencija koje dolaze jedna za drugom, kao val za valom u groznoj bijesnoj noći za koju nikad neće svanuti zora? ...³

Zapažanja Jakše Čedomila odnosila su se na djelo krajnjeg pesimizma, ali metafora kojom se poslužio imala je šire značenje i već prilično rasprostranjenu upotrebu kao simbolični znak hrvatske društvene stvarnosti. Nekoliko godina ranije objavljen roman Đalskoga sa sintetskom, epskom slikom hrvatskog društva i hrvatske politike nosio je upravo naslov *U noći*. Mračna vizija svijeta, koja je kod Kovačića potencirana do tragičnog apsurda, kod Đalskog i Novaka javlja se u djelima koja su napisana u običnoj konvenciji psihološko-društvene proze. Međutim, u svim tim slučajevima najočitija je pesimistička vizija kao izraz emocionalnog stava pisaca. Čak i u romanima hrvatskog pristaše pozitivistički shvaćenog »rada iz temelja« Josipa Kozarca, pored njihovih konstruktivnih sadržaja, a time i optimističkih rješenja, vidljivi su snažni odjeci tjeskobe koja prožima čitavo stvaralaštvo realističke generacije.

Odražavajući dezintegraciju tradicionalnih društvenih struktura, lik neprikladnog inteligenta postajao je i izrazom teškog položaja naroda, »bijede hrvatske egzistencije«. Mjesto dotad njegovanog osobnog uzora (a bio je to pregalac na njivi prosvjećivanja, koji je racionalno i solidarno s drugima djelovao u ime napretka narodne stvari) zauzima u književnosti inteligent individualist, razdiran suprotnostima, žrtva hrvatske »bijede« i beznada. On postaje laičkim svecem nove verzije nacionalne mitologije.

U idućem razdoblju, za vrijeme hrvatske moderne, lik neprikladnog inteligenta kao književnog junaka neće bitno izmijeniti svoje značenje. On će zapravo i dalje ostati narodni mučenik, njegova će sudbina i dalje odražavati tragičnu situaciju zemlje. U doba moderne još više jačaju oni motivi književnosti osamdesetih godina koji su isticali beznade života pod tuđom vladavinom, u provincij-

³ Čedomil Jakša, *Prikazi i rasprave*, Zagreb 1943, str. 8. (Citiram prema Frangešovu predgovoru u knjizi: Ante Kovačić, *Pripovijesti, Fiškal, Pjesme*, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, Zagreb 1962, str. 11).

skim uvjetima, u zemlji malih materijalnih mogućnosti. Modernisti će neprilagođenosti inteligenta, slabosti, pasivnosti i hamletovskom stavu dati svjetonazorsku vrijednost.

U njihovim djelima — u egzemplarnom obliku u romanu Milutina Cihlara Nehajeva *Bijeg* — inteligencijska neprilagođenost prikazana je kao dekadentna bolest stoljeća. Također se donekle mijenja društveni profil inteligencijskog junaka. Njegova genealogija nema više onakve uloge kao nekad. Junak modernističke proze najčešće nije intelektualac prve generacije, on je nekako nasljedno opterećen inteligencijskim stavom (npr. proza Dinka Šimunovića), on je još izrazitije izoliran od ostalog društva. On vrlo često ima status studenta, umjetnika, on reprezentira sredinu umjetničke boeme, individualist je po izboru, a ne zbog nužnosti. Legenda inteligencijskog »sveca« modernistički se obogaćuje mitologijom umjetnika i boema. Junakova materijalna bijeda prikazana je oštrije nego u realističkoj prozi.

U doba moderne konačno se oblikuje legendi inteligencijskog »sveca« srodna legenda mučeničke sudbine tvoraca hrvatske književnosti i kulture. Prošlost 19. stoljeća i kulturna suvremenost javlja se kao niz promašenih egzistencija pisaca i umjetnika, kao još uvijek aktualna povijest njihove materijalne bijede, bolesti i preuranjenih smrti, uništenih nada i neispunjenih nakana. Kao refren se u biografijama hrvatskih pisaca javlja citat iz pjesme srpskog romantičara Branka Radičevića: »mnogo 'teo, mnogo započeo...«. Hrvatski je umjetnik osuđen na krajnju bijedu i životarenje kao provincijski činovnik ili učitelj. Otud skučenost hrvatske književnosti, jer talenti se upropaštavaju, a ako i buknu s onolikom žestinom kao u slučaju Ante Kovačića ili Vladimira Vidrića, onda umiru u bolnici za umobolne. Otud u hrvatskoj književnosti tako snažan osjećaj »zaturenosti«⁴ — kako je Antun Gustav Matoš odredio emocionalni stav karakterističan za poeziju Silvija Strahimira Kranjčevića.

Antun Gustav Matoš glavni je hrvatski tvorac modernističke mitologije umjetnika. Vjerojatno je u njegovim novelama, esejima i feljtonima najjače istaknuta »bijedna

⁴ Usp. Matoš, *Misli i pogledi*, Zagreb 1955, str. 279. Izraz »zaturen« Matoš smatra posebno karakterističnim za Kranjčevićovu poeziju.

sudbina« hrvatskog inteligenta i mučenička legenda hrvatske kulture. Matoš je ujedno bio i ideolog i praktičar stava umjetnika boema. Njegova biografija, u znatnoj mjeri proizvod svjesne autokreacije, predstavlja još jedno izdanje legende inteligencijskog »sveca«, samo u ironičnoj modernističkoj pretvorbi. U toj pretvorbi naglasak je stavljen na boemsku bezbrižnost, na porugu lude, ali nije nedostajala ni poza svećenika umjetnosti, ni osebujan aristokratizam. U Matoševoj biografskoj legendi točku na i stavila je njegova tragično prerana smrt. Umro je od raka na grlu 1914, prije navršene četrdeset druge godine.

Matoš je dao konačni oblik mučeničkoj legendi hrvatskog inteligenta, a ujedno je i započeo njezinu kompromitaciju. U njegovim ironično-fantastičnim novelama (po uzoru na prozu E. A. Poea) jalovost i bijeda inteligencijskog života dobiva groteskno značenje. Svijet junaka tih novela — studenata, boema, avanturista, nihilista i čudaka koji se skiću po cijeloj Evropi ili zalutaju u neki provincijski zakutak Hrvatske — svijet je intelektualne ludosti, fantazmagorijski i bizaran svijet ljudi zavađenih sa stvarnošću. Junakova kompromitacija, prikaz njegova puta u ništa (*Put u ništa* — naslov je jedne od njegovih novela) bitan su kriterij Matoševe novelistike.

Matoš je imao ogroman utjecaj na mladu generaciju pisaca — Krležinih vršnjaka, koji su debitirali na izmaku moderne, u godinama 1908—1914. Taj se utjecaj sastojao kako u djelovanju Matoševa stvaralaštva i njegova književnog programa, tako i u fascinaciji legendom koja ga je okruživala. Po ugledu na »Rabbija« (tj. učitelja), kako su ga njegovi poklonici zvali u kavanskom krugu, gotovo su svi mladi shvaćali život kao književnost, a svoje su biografije sastavljali poput književne fabule. Biografije Janka Polića Kamova i Ulderika Donadinija kao da su realizacije fabularnog uzorka Matoševih novela. Slično je bilo s Tinom Ujevićem, Vladimirom Čerinom, Ljubom Wiesnerom. Krleža je kasnije opisivao Donadinijev slučaj kao klasičan primjer uma opsjednutog književnošću.⁵

Hrvatski inteligencijski »svetac« u modernističkom, boemskom izdanju počeo je legendu pretvarati u život.

⁵ *Četiri književnika (O mrtvima istinu)*, »Književna republika«, 1923, br. 1, str. 37.

Polić Kamov i Donadini bili su glavni nastavljači Matoševe novelistike. U prozi te dvojice pisaca susrećemo se ponovo s problematikom neprilagođena inteligenta u njegovu anarhističko-boemskom liku. Posebno je interesantna proza Polića Kamova. Preuzevši od Matoša princip kompromitacije junaka, Kamov je pošao još korak dalje. Matoš je predočavao inteligencijske poze u krivom zrcalu groteske, Kamov pak u svojim novelama otkriva mehanizam poze i dopire do problematike kulturne uloge i maske, dakle do one problematike koju otrprilike u isto vrijeme pokreće i Irzykowski i koja će kasnije postati osnovom Gombrowiczeva stvaralaštva i Sartreove doktrine.

Miroslav Krleža je odabrao drugačiji put nego njegovi vršnjaci. On je bio Čerinin prijatelj, strpljiv slušač Wiesnerovih ispovijesti, promatrač Donadinijevih alkoholičarskih ekscesa. U njegovim prvim književnim pokušajima vidljiva je ipak svjesna distanca u odnosu na martirološko-boemsku legendu hrvatske književnosti. Krleža od početka vodi spor s vizijom pisca kao nedoučenog gladnog boema, drugorazrednog novinara, provincijskog uče. Njegovo je stvaralaštvo od samog početka usmjereno protiv slike inteligenta patnika, bespomoćne žrtve »bijede hrvatske egzistencije«, koja se ustalila u realističkoj i modernističkoj književnosti. Krleža, slično kao prije njega Matoš, ima neobično snažan osjećaj povezanosti s tom martirološkom tradicijom. I kao nitko drugi osjeća potrebu njenoricanja i odbacivanja.

Krležin je napad bio usmjeren, prije svega, protiv legende moderne, bio je pokušaj samoodređivanja. Njegovo osnovno načelo valja tražiti u pitanju: kako biti hrvatskim piscem? Odgovor bi na to pitanje mogao glasiti: ne može se biti piscem onako kao što su bili Matoš i Poliće Kamov, Donadini i Wiesner, treba stvoriti drugu mogućnost, treba izići iz tog prokletog kruga patnje i ludila, braniti se od opsjednosti uma tradicijom, književnošću. Svi su oni platili i plaćaju najvišu cijenu za podređivanje svog života fikciji, stoga treba srušiti boemsku i martirološku mitologiju.

Među mnogim Krležinim obračunima s raznim oblicima tradicije ovaj je bio najosobniji. Naime, on se odnosio na najaktualniju i mladom piscu najbližu tradiciju. Unatoč neskrivanoj odbojnosti prema Matošu i njegovim

sljedbenicima, unatoč izrazito naglašenoj izdvojenosti vlastite pozicije, Krležu je s »Rabbijem« mnogo toga vezalo. Gotovo čitava generacija piše na teme koje je zadao Matoš. Matoš je zacrtao područje književne problematike koje je još dugo poslije njegove smrti bilo aktualno. On je stvorio fanatičnu sektu poklonika Književnosti i Velike Pustolovine u Zemlji Duha. I Krleža joj je pripadao, premda nije provodio vrijeme za istim kavanskim stolom s »Rabbijem«, premda mu je bio odbojan mutni sentimentalizam njegova posmrtnog kulta. Unatoč ponoru što ga je dijelio od Donadinija, Wiesnera i Ujevića, postojalo je snažno generacijsko zajedništvo. Čitavo se pokoljenje suočilo s istim idejnim i književnim problemima. I ako Krleža napada opsjednutost uma književnošću, čini to, prije svega, zbog samog sebe; to je obrambena gesta.

Već u prvim Krležinim djelima, u poemama — »simfonijama«, uočljivi su odjeci martirološko-boemske legende, aluzije na hrvatsku tradiciju i na Matoša. Toj legendi mladi pisac suprotstavlja ničeovski ideal sunčane životne punine. Bitku s legendom hrvatskog inteligenta i umjetnika uskoro će, međutim, prenijeti na teren proze, dakle na područje na kojem se, prije svega, ta legenda oblikovala. Matošu replicira jezikom njegove novelistike.

Prva novela koju je Krleža objavio, *Hodorlahomor Veliki*, bila je napad na modernističku književnu legendu. Slično — i prvi pokušaj romana, *Tri kavalira gospođice Melanije*. *Smrt Rikarda Harlekinija* bila je još jedna pričapamflet na hrvatsku književnu legendu. Čitavu tu skupinu djela povezuje krug junaka — pisaca, likova umjetničke boeme ili naprosto avanturista. Unutrašnja je bitna tema tih novela i romana — sudbina piščevih vršnjaka:

(...) jedne čitave grupe luđaka i mrtvaca, mrtve mladosti, koja je posijala svoje kosti po mnogim ludnicama i grobljima od Barcelone do Stenjeveca (...)⁶

Hodorlahomora Velikog, »ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz«, Krleža je posvetio »Uspomeni Janka Poliće-Kamova, koji je junački pao sa stegom u ruci.«⁷ Janko Po-

⁶ Iz eseja *Lirika Ljube Wiesnera* (u: *Ljubo Wiesner. Spomenica o 50-godišnjici*, Zagreb 1936, str. 54.

⁷ Podnaslov i posvetu navodim prema prvobitnom izdanju *Hodorlahomora Velikog*: »Plamen«, 1919, br. 4 i 5—6.

lić Kamov prvi je i najdosljedniji predstavnik generacije »luđaka i mrtvaca«, matoševski književnošću opsjednut pobunjenik protiv društvenih konvencija. Kratak život tog najtalentiranijeg pisca svoje generacije bio je neprestana provokacija protiv građanskih moralnih normi. Taj je život završio putovanjem u Barcelonu — Meku tadašnjih anarhista. Po Matoševim riječima, on se tamo uputio za »Avanturom, našom Gospođom«⁸ i umro je u dvadeset četvrtoj godini života u poblize nepoznatim okolnostima.

Fabula *Hodorlahomora Velikog* nije imala osobite veze s posvetom. Pohod Pere Orlića u »suvremeni Babilon« — Pariz (čiji je kult njegovao Matoš, koji se izravno spominje u noveli) — prikazan je gotovo u burlesknom tonu. Orlićeva boemska razmetljivost mogla je, doduše, podsjećati na neke Kamovljeve podvige, ali je postojala izrazita disonanca između tragične sudbine pisca opsjednutog idejom pobune i banalnih, namjerno trivijaliziranih peripetija hrvatskog novinara na pariškom pločniku. U obnovenim izdanjima *Hodorlahomora* Krleža je posvetu izostavio. Možda je tek kasnije primijetio disonancu koja mu nije smetala kada je s punom žestinom napadao mitologiju boeme. Možda mu se sada ta ironična posveta učinila neumjesnim izrugivanjem pokojniku. Bez obzira na to što je Krleža mislio, izostavljanje posvete ipak je osiromašilo smisao *Hodorlahomora Velikog*.

Disonanca između priče o tome kako je mladi hrvatski novinar u Parizu postao faktotum uskrse mumije babilonskog vladara i tragične Kamovljeve sudbine tvorila je dodatnu napetost, lišavala je djelo jednoznačnosti pamfleta, obračuna s »parizomanijom« i s intelektualnim »svaštarenjem« hrvatske boeme. Naime, svrhom posljednjeg Kamovljeva putovanja nije bio banalni Pariz, a i od intelektualnog »svaštarenja« Kamov je bio daleko. Legenda modernističkog boema bila je predočena ne samo na razini burleske, nego i u njezinoj herojskoj dimenziji: Janko Polić Kamov ipak je »pao junački« i »sa stijegom u ruci«. Krleža je ispričao dosta banalnu priču o gubljenju iluzija, glavni mu je lik mali čovjek koji se dao zavarati

⁸ Citat potječe iz Matoševa članka objavljenog nakon smrti Janka Polića Kamova. (Cit. prema:) Matoš, *Misli i pogledi*, op. cit., str. 469.

matoševskim Parizom, ali je oštrica bila uperena na glavne korifeje boemske legende: Matoša i Kamova.

Sličan je smisao imao i roman *Tri kavalira gospođice Melanije*, u kojemu je Krleža dao neku vrstu ironične psihosociologije moderne. Rušenje mitova opet se zasnivalo na njihovu svođenju na banalne životne dimenzije. U tom romanu, uz niz dobro pogođenih zajedljivih portreta ljudi iz modernističkih književnih krugova, ipak je izostala ona dimenzija koju je *Hodorlahomora* davala posveta. Banalan i trivijalan svijet romana bio je presudan za njegov neuspjeh. Krleža je napravio karikaturu modernističke sredine, ali nije postigao osobit domet. Kompromitirajući junake, lišavajući ih unutrašnje ozbiljnosti, nepotrebno je umanjivao značenje protivnika. Napisao je tragifarsu, a njegov je obračun s tradicijom u biti bio dramatično ozbiljan.

Drugačije je bilo u *Smrti Rikarda Harlekinija*. Oštar pamfletski ton u toj se priči veže s unutrašnjom, dramatičnom napetošću. U njoj dominira strast i bolni osjećaj tragičnog apsurdna. Princip verističke doslovnosti, toliko naglašavan u *Hodorlahomoru* i u *Tri kavalira*, izgubio je svoje značenje. Krleži više nije stalo isključivo do toga da prikaže kako inteligencijske poze i mitovi dolaze u dodir s banalnom, svakidašnjom kaljužom i sitnim životnim pitanjima. Taj je motiv, doduše, izrazito prisutan, ali tako preoblikovan da zapravo ostavlja dojam suludog spleta apsurdnih okolnosti. Skućenost, trivijalnost, intelektualna i moralna bijeda malog književnog svijeta predočavaju Rikarda Herlekinija u svjetlu grozomorne halucinacije. U neko nedjeljno poslijepodne pripovjedača (koji je i pisac) budi neka dama, nekadašnja njegova ljubavnica, koja ga obavještava o smrti svog drugog ljubavnika, pjesnika Rikarda Harlekinija, i moli ga da joj pomogne oko pogreba. Oni zatim zajedno odlaze predsjedniku književničkog kluba, također nekadašnjem ljubavniku spomenute dame, i poslije neugodnog i suvišnog razgovora idu u mrtvačnicu. Dama klekne ispred Harlekinijeva katafalka i oplakuje smrt još jednog književnog talenta. U svađi s pripovjedačem — piscem — otkriva svoj identitet, ona je — »hrvatska književnost lično«. U svim neprilikama i razgovorima toga poslijepodneva pripovjedača prati osjećaj besmislenosti, gađenja i bijesa. Probudio se mamur i s migrenom, a taj mamurluk i ta migrena simboli-

ziraju njegov odnos prema sumanutom cirkusu u kojem i sam sudjeluje: taj je cirkus malograđanska zajednica tvoraca i kibica hrvatske književnosti.

U toj noveli ima i izrazitih aluzija na ličnosti suvremene književne sredine. U imenu i prezimenu umrlog pjesnika nije teško otkriti ironičnu parafrazu imena i prezimena Ulderika Donadinija. To pretjerano zvučno ime i bijedni lik nadarenog ali alkoholom razorenog pisca dobiva u Krležinoj književnoj pretvorbi simbolično značenje. Lakrdijaška (otud prezime Harlekini — harlekin, lakrdijaš) i tragično obična Donadinijeva sudbina služi isticanju apsurda čitave te mučeničke legende tvorca hrvatske književnosti.

Unatoč očitosti te aluzije, *Smrt Rikarda Harlekinija* izlazila je iz okvira sitnih polemičkih čarki i dovodila je u pitanje ne samo tlapnje i poze baštinjene od moderne. Novost je bila jetkost egzistencijalnog gađenja koju u pripovijetku unosi pripovjedač — pisac. *Rikardo Harlekini* zatvara etapu obračuna s legendom književne sredine i uključuje se u novi problematski tok Krležine proze. Junak inteligent ostaje i nadalje u središtu fabularnog svijeta, lik je u kojem se stječu svi bitni problemi djela. Ipak je to nešto drugačiji junak od junaka pamfletskih obračuna s mitovima književne sredine, koji je bio izložen bezrezervnoj kompromitaciji.

Krležinski junak inteligent zapravo je baštinik čitave opisane tradicije počev od realizma. U skladu sa svojom socijalnom i psihičkom prirodom on je osuđen na razmišljanje o sebi i o svijetu koji ga okružuje, a to ga vodi u sumnje i kolebljiv životni stav. Njegova sudbina asocira tradicionalnu »bijedu hrvatske egzistencije«. Tlo po kojem se pisac kreće je provincija, Krležin simbolični »mali grad«, periferija velikih povijesnih i civilizacijskih mijena (to je za Krležu cijela Hrvatska, a »provincijalni grad« je Zagreb). On živi među malograđanima, u uvjetima civilizacijske i materijalne bijede. U sebi nosi svijest o čitavoj »zloj« hrvatskoj tradiciji — o tradiciji narodnih katastrofa i poraza, o vjernopodaničkoj tradiciji, tradiciji promašenih poriva. Nije valjda potrebno naglašavati da sve to rezultira osamljenošću inteligencijskog junaka i snažnim osjećajem krize vrijednosti.

Taj Krležin junak apsorbira dakle svu problematiku naslijeđenu od realizma i moderne, još je jedno otjelo-

tvorenje lika čiji je smisao odredila tradicija. Ipak on donosi sa sobom i nova značenja. Krleža ne kapitulira pred tradicijom s kojom je netom vodio žestoku bitku.

Pojava takvog tipa inteligencijskog junaka Krležine proze vezuje se s onim zaokretom u stvaralaštvu hrvatskog pisca o kojemu je bilo govora u prethodnom poglavlju. Da se podsjetimo: taj je zaokret proistjecao iz sloma ekspresionističke utopije (odnosno na drugom planu bio je rezultat oseke revolucionarnog vala), a u konzekvenciji — iz potrebe društvene dijagnoze. Krležina se proza okreće realijama svakodnevnog života, mjesto modernističkog Krista, ekspresionističkog Kolumba i Michelangela zauzima inteligent koji živi među malograđanima. Prijelaz od ekspresionističke vizije prema banalnoj svakodnevici sugerirao je realističku perspektivu. Zaista, u Krležinoj prozi dvadesetih godina javljaju se razni elementi realističke književne konvencije. Jednim od njih može se smatrati gore spomenuti povratak tradicionalnom junaku hrvatske fabularne proze. Nasljednik je ekspresionističkih titana i genija »sivi« čovjek, pojedinac sred gomile, osuđen na jedno životarenje. Krleža naglašava tu promjenu kada junaku novele *Vjetrovi nad provincijalnim gradom* daje prezime Kukec.

Već se u tom simboličnom naglašavanju vidi odstupanje od realističke konvencije, koja nije podnosila suviše izražaju simboliku. »Sivilo« junaka je, uostalom, pronalazak dvadesetog stoljeća. Realizam 19. stoljeća uglavnom se nije bavio pojedinacem izgubljenim sred gomile. Ta tema ima svoj nedvojbeni izvor u civilizacijskim mijenama naše epohe, a posebno je značenje dobila u razdoblju između dva rata.

Realistička konvencija podliježe modifikaciji i na drugim planovima strukture Krležinih djela. Junak njegove proze naslijedio je mnoge osobine titanskih ličnosti iz ekspresionističkih drama. Od njih je preuzeo uskovitlanu, zanosnu intimu. Bio je kao i oni personifikacija toka svijesti, datost izolirane misli. Krležin se junak na samom početku konstituirao kao lik čiji je jedini smisao postojanja i jedina funkcija u svijetu djela bio proces mišljenja. Nije slučajno što pisac tako često poseže za parafraziranim filozofskim terminom »misaoni subjekt«. Subjektivnost je, naime, uvijek glavni konstruktivni princip Krležinih djela — svijet kakav iz njih upoznajemo uvijek je

prikazan sa stajališta misaone ljudske individue. Taj princip nije prestao vrijediti ni onda kada se pisac poduzeo književne objektivizacije, kada se, posežući za realističkom konvencijom i pretvorbom junaka u »sivog« čovjeka, nastojao približiti realijama suvremenog društvenog života. Svijet doživljava i misli pojedinca i dalje je glavno područje umjetničkog spoznavanja svijeta. Subjektivnost će se reflektirati i u strukturi Krležine proze. U njoj potpuno dominira unutrašnji monolog likova, katkada blizak oblicima »struje svijesti« kakvi su se razvijali u evropskoj književnosti istog vremena.⁹

Često krajnja subjektivizacija, odnosno potpuno smještanje predočenog svijeta unutar okvira junakove svijesti povuklo je za sobom zamagljivanje obrisa njegove ličnosti. »Misaoni subjekt« naprosto postaje misao, nešto poput bezlične svijesti.

Društveni, moralni, psihološki junakov kostim mogao se svesti na stereotip. Njegov je izbor bio slučajan i uvjetan. Junak je »tamo neki« inteligent, jedan od mnogih stanovnika malograđanskog Zagreba. Njegovo prezime, njegova profesija, njegove lične sklonosti nemaju za poruku djela veće značenje. U tom pogledu to je shematski junak: više reprezentativan i tipičan negoli karakterističan u svojoj individualnosti. Inteligencijski su junaci Krležine proze dakle gimnazijski profesori (Rudolf Kuček), liječnici (doktor Walter iz novele *In extremis*), slikari (Filip Lati-*novicz*), advokati (junak iz *Na rubu pameti*), opozicijski intelektualci (Nielsen iz *Banketa u Blitvi*), pa čak i revolucionari (Kunej u *In extremis*), ali to su samo odrednice njihove stereotipne uloge u građanskom društvu. Stereotipnost naglašavaju sama prezimena. Krležina invencija u tom pogledu razilazi se s običajima u realističkoj prozi. Prezimena uvijek nešto znače, i premda nemaju uvijek izrazit simbolički smisao, ona ipak gotovo u svakom

⁹ Pitanje unutrašnjeg monologa u Krležinoj prozi i njegove srodnosti s tehnikom struje svijesti u nekoliko su navrata razmatrali interpretatori piščeva stvaralaštva. Samo kao primjer mogu se ovdje navesti rasprave Aleksandra Flakera, Ive Fran-*geša* i Mladena Engelsfelda u *Krležinu zborniku*, op. cit. Taj problem, nije, međutim, još dočekaio monografsku obradu u kojoj bi bilo razmotreno i pitanje Krležina odnosa prema suvremenim radikalnim eksperimentima na tom području (James Joyce, Virginia Woolf).

slučaju naglašavaju neki kulturnopovijesni uzorak.¹⁰ Najdalje će pisac poći u *Na rubu pameti*: junak je bez prezimena, on je samo jedan od mnogih tipičnih primjera.

Svojom vanjštinom junak Krležine proze na taj način postaje shemom, ulogom u društvenom kazalištu građanske civilizacije i — na kraju — marionetom koju pokreću snage izvan nje same. Takvo, za hrvatskog pisca karakteristično situiranje junaka proistječe iz razmišljanja na temu društvenih i kulturnih uvjetovanosti čovjeka općenito, a buržujskog inteligenta posebno.

Oduzimajući junaku njegovo vanjsko individualizirano obličje, Krleža mu daje bogat duhovni život. Ipak i u toj sferi, individualizacija junaka podvrgnuta je stanovitim ograničenjima. Kako, naime, junak postaje samo poseban slučaj mišljenja »samog po sebi«, njegov unutrašnji psihološki portret može imati potpuno uvjetno značenje. Tada se junak poistovjećuje s ulogom u drami misli samog autora. Na usta »misaonih subjekata« na kraju krajeva progovara sam Krleža.

Svako je književno djelo, dakako, autorov iskaz. Ovdje se ne radi o naglašavanju te evidentne činjenice. Ne radi se ni o poistovjećivanju pisca s kreiranim likovima (prema klasičnom Flaubertovu iskazu: »Madame Bovary — to sam ja«), o njihovu autobiografskom značenju. I najzad, ne radi se o tome da junak može biti autorovim zastupnikom, njegovim *porte parole*. U Krležinu slučaju možemo zapaziti sve spomenute vrste poistovjećivanja autora s njegovim djelom, ali opisana situacija junaka — »misaonog subjekta« ima svoj zaseban smisao. Takav je junak — kao što je rečeno — samo uloga u drami piščevih misli, njegova je sudbina uvjetna, fingirani slučaj stanovitog intelektualnog i moralnog eksperimenta. Bitna značajka »misaonih subjekata« u Krležinoj prozi — upravo je njihova naglašena konvencionalnost, izrazita nesamostalnost likova u odnosu prema piscu.

Ta se nesamostalnost očituje, prije svega, u jeziku kojim govore likovi, u njihovu unutrašnjem monologu. Naime, Krleža ne polaže mnogo na vjerodostojnost tog jezika,

¹⁰ O vlastitim imenima u Krležinoj prozi pisao je Z. Malić, *Vlastita imena kao stilska kategorija Banketa u Blitvi* (u zborniku: *Krležin zbornik*, op. cit., str. 211—225). Njegova se zapažanja odnose, doduše, samo na jedno Krležino djelo, ali su toliko uopćena da mogu vrijediti za cijelu Krležinu prozu.

njegovi zapisi struje svijesti ne otkrivaju karakteristična obilježja govora junaka. Zapravo, oni svi govore istim jezikom, njihov je govor prožet Krležinim esejističkim stilom.

»Misaoni subjekti« Krležine proze mogu biti i često jesu autorov *porte parole*, u njima čitamo odraz njegovih idejnih peripetija. Oгледа se u njima piščeva biografija, očigledni su odjeci stanovitih Krležinih životnih situacija u varijacijama na temu »život u malom gradu« a i u oblikovanju fabule romana *Na rubu pameti*: u borbi do ludila osamljenog pojedinca s kompaktnom većinom javnog mišljenja. I na kraju — »misaoni subjekti« najzad su konstrukcije koje služe autoru u njegovim idejnim eksperimentima. Ne može se ipak stavljati znak jednakosti između pisca i njegovih junaka. Naime, Krleža ih svaki put prikazuje se stanovite udaljenosti, a ta distanca ne proizlazi isključivo iz same prirode odnosa stvaralac — kreirani lik. Predočavajući pojedine slučajeve »misaonih subjekata«, pisac podvrgava kritičnom razmatranju vlastito mišljenje. U osnovama kritizma leži Krležino uvjerenje da je spoznajni subjektivizam koji se neizbježno javlja u subjektivnom razmišljanju o svijetu osuđen na poraz. Predstavljajući niz takvih poraza, Krleža zapravo predočava vlastitu spoznajnu dramu, svoje stalno traženje istine sa stajališta »misaonog subjekta«.

Distanca u odnosu na junaka — »misaonog subjekta« ocrtava se još izrazitije kada na mjesto Krista i Kolumba dolazi društveno konkretan (iako stereotipan) inteligent »sa zagrebačkog pločnika«, s čitavom prethodno opisanom prtljagom tradicije. Kritičkoj ocjeni i dovođenju u pitanje podliježe povijesna i društvena uloga inteligenta, njegova izoliranost i bespomoćnost u odnosu spram stvarnosti. Kritika je usmjerena protiv hrvatske varijante inteligenta, ali pokriva i svako inteligencijsko stajalište. Sumnjiv je već sam status inteligenta, njegova društvena neodređenost, koja se s jedne strane izražava u pripadnosti građanskom društvu, a s druge strane — u poziciji *outsidera*, pobunjenika. Društvena neodređenost gura ga u društvenu izolaciju. Profesionalna ili zapravo naravi inteligenta svojstvena sklonost zatvaranja sebe u svijet misli neprestano ga stavlja u situaciju osamljenog »misaonog subjekta« s čitavom ambivalencijom te situacije.

»Misaoni subjekt« je, naime, osuđen na poraz, ali je istovremeno u Krležinim djelima glavni nosilac prkosne

i pobunjene misli. Njegova pobuna, kao anarhistička gesta pojedinca, nema šanse za uspjeh, ali ima vrijednost jedine geste koja je dostojna čovjeka.

Stvarajući takve junake, Krleža postavlja dijagnozu krize tradicionalnih humanističkih vrijednosti. Intelligenti iz njegovih djela upravo su branioци tih vrijednosti, lutajući vitezovi zdravog razuma, osjećaja pravde, ideala ljepote i umjetnosti. Uzaludnost njihovih nastojanja — glavna tema Krležine proze u dvadesetim i tridesetim godinama — odražava situaciju misaonog čovjeka koji je izgubio vjeru u smisao događaja. Drugim riječima, baveći se peripetijama inteligencijskog »misaonog subjekta«, hrvatski pisac dolazi do egzistencijalnog poimanja čovjekove sudbine.

Teško je sugerirati neku povezanost Krleže s egzistencijalističkom strujom u francuskoj književnosti, koja se formira tek potkraj razdoblja između dva rata. Poimanje čovjekove sudbine blisko egzistencijalizmu javlja se u Krležinu stvaralaštvu znatno ranije, već u novelama nastalim početkom dvadesetih godina. Ne bi trebalo autora romana *Na rubu pameti* povezivati ni s filozofskim egzistencijalizmom. Doduše, ta se filozofija razvija u istom razdoblju kao i Krležino stvaralaštvo, ali nemamo nikakvih podataka koji bi upućivali na bilo kakav utjecaj. Nije tu riječ ni o tome da se Krleži pripiše časno mjesto prethodnika, da ga se shvati kao hrvatskog *outsidera* koji je, daleko od velikih evropskih središta, slutio pravac idejnih kretanja u književnosti. Takvo je »situiranje« pisca (a to ponekad vole činiti njegovi apologeti) prema njemu naprosto nepravedno. Prije bi se moglo reći da je egzistencijalna problematika u književnosti sazrijevala dugo prije Sartrea i Camusa, a oni su je samo jasno i filozofski motivirano izrazili. U književnosti između dva rata, na raznim stranama Evrope lako bi se našle brojne pojave egzistencijalizma *avant la lettre*. Možda se u tome odražava način doživljavanja svijeta svojstven generaciji između dva rata. Krleža dakle ne bi bio prethodnik već član određene zajednice, predstavnik moralne senzibilnosti novoga tipa.

Izrazita manifestacija te senzibilnosti u Krležinoj prozi osjećaj je apsurdna i egzistencijalne mučnine. Susreli smo se s tim već u *Smrti Rikarda Harlekinija*. Osjećaj egzistencijalne mučnine prožima i druge pripovijetke nastale sredinom dvadesetih godina: *In extremis*, *Vjetrovi nad provincijalnim gradom*, a doseže kulminaciju u *Hiljadu i jed-*

noj smrti. Vrlo snažan su izraz tog osjećaja Krležini romani iz tridesetih godina i novela iz tog vremena *Cvrčak pod vodopadom*. Egzistencijalna problematizacija proze hrvatskog pisca iskazuje se i stalnim vraćanjem motiva smrti. Junaci se gotovo uvijek suočavaju s graničnim situacijama, njihov tok misli neprestano dobiva oblik bilance života, u kojem oni uzaludno traže smisao. Za Krležu karakteristična opsjednutost uma smrću direktno se nadovezuje na osjećaj apsurdna i mučnine. U tome pisac nerijetko ide do paroksizma groze. Slike smrti su brutalne i gotovo groteskne. Krleža čitaocu nameće krvavu, grubu, punu gadosti viziju čovjekova postojanja. Namjerno i na neki način opsesivno narušavanje granica tzv. dobrog ukusa jedna je od glavnih značajki Krležinih djela. Njegovo inzistiranje na tjelesnosti, na fiziološkim procesima u čovjeku i na procesima raspadanja žive tvari samo je djelomično povezano s naturalističkom koncepcijom čovjekove ličnosti. Nije u pitanju ni obična provokacija. Krleža predočava gađenje kao način reagiranja na svijet. Otuda završni prizor *Filipa Latinovicza*, u kojem Ballocsansky pregriza grlo Bobočki, otud panoptikum orijentalnih gadosti u *Hiljadu i jednoj smrti*.

Posegnimo za tom upravo egzemplarnom pripovijetkom. Jedinice kineskog diktatora Fara-Dzonga zauzele su grad Ki-Ang. Jesen, kiša i blato, ulice grada zaudaraju po krvi i barutu, kola što ih vuku mule ugibaju se pod tereotom »svježeg ljudskog mesa«. U pullman-vagonu Njegova Carskog Veličanstva Maršala Fara-Dzonga njegov ađutant i savjetnik, bijeli ruski emigrant Petar Leonović Morgens, raportira diktatoru. Izvještava o »uspostavljenom redu« u rudniku: »Sedamnaest glava visi na ulazu u električnu centralu.« Na zahtjev Fara-Dzonga stavlja pred njega košaru s glavom njegova suparnika.

U pilovini s dudovim lišćem, krvava i već pomodrjela, ležala je glava generala Dzu-An-Kinga. Kroz nosnice mrtvog generala bila je provedena žica, a lijevo je oko gledalo sivo, bezbojno, kao oko krepane ribe. Maršal Fara-Dzong primakao se k stolu, sagnuo se do košare i prihvativši žicu, što je bila provučena kroz nosnice, on je podigao glavu Dzu-An-Kingovu i tako je držao u ruci. Od sukrvice i pilovine

prilijepila se na grkljanu masna crna smjesa, što se od Dzu-An-Kingove glave do dudova lišća u košari istegla kao ispljunuta gumija za žvakanje.¹¹

Slika gumije u ustima djeteta vraća se u završnoj sceni pripovijetke: ispunjen osjećajem apsurdna, Morgens uzima sa stola svoj browning i »obliznuvši blistavu cijev kao dijete, kad siše gumiju, opalio je u usta«.¹²

Hiljadu i jedna smrt zauzima posebno mjesto u Krležinu stvaralaštvu. Na nepunih deset stranica ove kratke pripovijetke osjećaj apsurdna i egzistencijalne mučnine, tako karakterističan za piščevu prozu nastalu u vremenu između dva rata, dostiže kulminaciju. Doživljaj svijeta kao apsurdna pripisuje se ovdje junaku koji je lišen bilo kakvih iluzija. Za njega su humanističke vrijednosti tek mutna uspomena. S Morgensova gledišta, s pozicije kozmoplit-skog avanturista, ciničnog izvršioca Fara-Dzongovih naredbi i agenta velikog zapadnog kapitala, događaji prikazani u pripovijetki samo su nešto značajnija epizoda. Njegovo je samoubojstvo gesta lišena racionalne motivacije. To je samo besmisleni odgovor svijetu koji je besmislen. Možemo samo dodati da je to u biti isti odgovor kao odgovor Camusova Stranca, spontana iracionalna reakcija, koja potječe iz egzistencijalne mučnine i iz potrebe očuvanja vlastite autentičnosti.

Osjećaj apsurdna samo je najopćenitije određenje stava krležinskog junaka. On se neće manifestirati u čitavoj Krležinoj prozi u tako izrazitom i kondenziranom obliku kao u slučaju Petra Leonovića Morgensa. Ovog je puta egzotična otuđenost lišila egzistencijalnu problematiku njezina društvenog i povijesnog konteksta. U *Hiljadu i jednoj smrti* nema pitanja »proklete hrvatske sudbine«, nema ni — osim nekoliko slabo naglašenih situacija — pitanja građanske civilizacije. Egzistencijalna problematika ovdje je prodočena u čistom obliku, i to je izuzetak u Krležinu stvaralaštvu. Naime, ona se postojano javlja u odnosu na društvena pitanja. Krležin egzistencijalizam — ako se uopće možemo poslužiti tim terminom — oruđe je društvene analize. Štoviše, Krleža naglašeno povezuje izrazito egzistencijalan doživljaj apsurdna s određenom eta-

¹¹ *Hiljadu i jedna smrt*, (cit. prema:) *Novele, Sabrana djela*, Zagreb 1955, str. 570.

¹² *Ibidem*, str. 574.

pom društvenog razvoja. Taj doživljaj reakcija je inteligenta vezanog za tradiciju na krizu građanske civilizacije.

Struktura čitave Krležine proze može se izraziti oprekom: inteligencijski »misaoni subjekt« — postvoreni svijet građanskog društva. Taj je svijet sfera lažnog, prividnog života. Čovjeka u njemu određuje imovinsko stanje, profesija, odjeća, svjetonazor (koji nije nikad njemu vlastit, koji je naslijeđen ili preuzet), društvo, uloga u obitelji i sredini (»kućevlasnik«, »uzorni otac i suprug«, »uzor-rodoljub i građanin«, »vlasnik tvornice noćnih lonaca«, »pravni referent jednog industrijalnog gremija«, »hrvatski pisac«). Čovjek prestaje biti sobom, on postaje isključivo konglomerat imovinskog stanja, profesionalne i društvene pozicije, on je uloga u teatru društvenog života. On oblači kostim koji odgovara toj ulozi, govori tuđim riječima. Njegovo je ponašanje proizvod konvencije, njegove su mu ideje drugi nametnuli, njegov je jezik sastavljen od najobičnijih banalnosti. Postvoreni je čovjek podređen snagama koje stoje izvan njega, on je lutka u marionetskom kazalištu.

Metafora lutkarskog kazališta ponavlja se u Krležinim djelima počev od onih najranijih pa sve do kapitalne scene u *Banketu u Blitvi*.¹³ U njoj se izražava piščevo meditiranje o otuđenom životu, lišenom unutarnje istine, o životu ljudi osuđenih da budu lutke u rukama viših sila, mehanizama neovisnih o čovjeku. Te je mehanizme Krleža najprije (u mladenačkim djelima) vidio u metafizičkoj sferi (ljudski je život podređen tajanstvenim silama, zaog bog poteže konce u marionetskom kazalištu svijeta). U dvadesetim i tridesetim godinama metafora marionetskog kazališta je demistificirana: čovjek »lutka« podliježe jednostavno društvenim okolnostima.

Vrijedi usput spomenuti srodnost Krležinih razmatranja sa sličnim shvaćanjima u drugim književnostima. Naime, radi se o približno sličnoj pojavi kao u Gombrowiczevu romanu *Ferdydurke* i u Sartreovoj doktrini.

Govoreći Gombrowiczevim jezikom, »njuška« (gęba) pravi od čovjeka lutku, odnosno govoreći Sartreovim je-

zikom — čovjek se pretvara u lutku kao postvoreni »bitak za drugoga«. Krležino poimanje čovjekove situacije slično je poimanju tih pisaca. Krleža to — možda — radi s manjom dosljednošću, ne tvori dograđen sustav. On ne razmatra pitanje otuđenosti na općoj filozofskoj razini kao što to čini Sartre, njega zanima jedino povijesno određeni oblik postvarenog bitka — građanska civilizacija.

Glavni je to motiv u Krležinu stvaralaštvu tridesetih godina. On se, uostalom, ne javlja samo u fabularnoj prozi. U *Mojem obračunu s njima*, u toj još jednoj varijaciji na temu života u »malom gradu«, Krleža ovako predočava postvarenost civilizacije u kojoj piše knjige i pjesme:

Prije svega ja živim u jednom malom gradu s malograđanima, koji imaju svoje domove i svoje stanove, svoje činove i svoje dohotke, svoje vodove i svoje balkone, svoje plinove i plinomjere i vodostaje, svoje zdjele i svoje obitelji, koje su samo njihove obitelji i njihovi krovovi. Ljudi oko mene žive zaključani u svojim domovima i nitko ne smije da pređe prag takve jedne tvrđave u kakvima stanuju ljudi oko mene i dugo treba da se zvoni na njihovim vratima, a i onda kada se ta vrata pred ulaznicima otključavaju, i onda ostaju ti domovi tuđi, strani i zaključani. Ljudi oko mene imaju svoje pukuštvo, i svoje pošteno građansko zanimanje i svoje običaje, i svoje žene i svoju djecu i svi tako živimo jedni uz druge: ja pišući čitave noći pjesme i knjige, a oni sjedeći za stolovima svojih građanskih poziva i igrajući važne uloge jednog zbivanja, koje se zove život u našem gradu. A naš grad ima svoje ulice, svoje drvorrede, i svoje perivoje i svoje rasvijetljene dvorane, gdje sviraju kvarteti, a dostojanstvenici sa skerletnim plaštovima i trorožim klobucima i galoniranom poslugom primaju naše uzvanike, odličnike, akademike, priznate »dionike našeg društva«...¹⁴

Traženje autentičnosti, identiteta vlastite egzistencije, tvori osnovu *Povratka Filipa Latinovicza*. Drama umjetnika slikara koja se odvija u romanu odražava krizu umjetnosti u postvarenoj građanskoj civilizaciji. Sve misli Filipa

¹⁴ *Moj obračun s njima*, op. cit., str. 207.

¹³ O kazalištu marioneta u *Banketu u Blitvi* kao o velikoj metafori koja odaje smisao romana pisao je Z. Malić, *Lutke (Pokušaj rekonstrukcije autorskog komentara u Banketu u Blitvi)*, (u zborniku: *Krležin zbornik*, op. cit., str. 227—243.

Latinovicza kruže oko pitanja »životne neposrednosti«, od koje su ljudi odvojeni ogradama shema. »Misaoni subjekt« romana kreće se među lutkama.

»Ljudi su lutke, i sjede po raznim civilizacijama kao po izlozima«, mislio je Filip promatrajući ovu elitu na liepachovskoj terasi. Kao mannequini sjede te lutke po izlozima, a odostraga, u pozadini, nekakvi nevidljivi aranžeri preoblače te lutke uvijek iznova u druge krojeve i u druge običaje.¹⁵

Osobito naglašen oblik dobiva postvarivanje građanskog svijeta u romanu *Na rubu pameti*, koji je zapravo neka vrsta esejističkog traktata na tu temu. U tom je romanu najizrazitije zacrtana opozicija »misaoni subjekt« — postvarena civilizacija lutaka. Ona ovdje ima gotovo apstraktno čist oblik. Bezimena je junak svojevrstni inteligencijsko-malograđanski *everyman*, najbanalniji slučaj obične karijere u njegovoj sredini. Cijenjeni je advokat, kućevlasnik, otac i suprug, uzor građanskih vrlina, predstavnik vrste koju Krleža zlobno naziva *homo cylindriacus* (od rekvizita građanske odjeće pisac čini glavni atribut čitave civilizacije). Njegova pobuna, za samog junaka neočekivani refleks osjećaja pravednosti, nema u njegovu slučaju nikakve motivacije. Ona izbija jedne večeri, poslije dugog niza godina uzoritog života u skladu sa zakonima i običajima građanskog društva. Junak se sasvim neočekivano i spontano odlučuje na to da svoga pretpostavljenoga nazove kriminalcem. Ovaj prvi, nemotivirani postupak (tako karakterističan za junake egzistencijalističkog tipa) prebacuje ga iz jednog reda stvari u drugi: on napušta sređeni život malograđanskog *homo cylindriacusa* i postaje »misaoni subjekt«, pobunjena svijest, ili naprosto pobuna kao takva i nemirna misao, čija je funkcija spor sa svijetom građanske himbe i gluposti.

Ovaj je roman Krleža izgradio na principima komedije *dell'arte*, ili govoreći današnjim jezikom: happeninga. Zadatak je situacija, možda prije polazna provokacija, poznate su konvencionalne uloge — karakteri i kostimi likova. Čitava dalja radnja slijedi iz ovog ishodišta — pokrenut je jedan kamačak i survava se kaotična lavina događaja. Za-

¹⁵ *Povratak Filipa Latinovicza, Sabrana djela*, sv. 3, Zagreb 1954, str. 135.

uzimajući poziciju »misaonog subjekta«, junak je unaprijed osuđen na sve logične posljedice: na potpuno otuđivanje iz svoje sredine, prihvaćanje pozicije nenormalnog čovjeka u očima te sredine — pozicije s »ruba pameti«. Odlučivši se da govori istinu i uporno ostajući pri tome, izaziva skandal i beskrajne procese, dospijeva u zatvor, rastavlja se od žene, proglašen je razvratnikom i degenerikom. Jedini smisao života koji mu preostaje jest — uloga osamljenog pobunjenika.

Čitav taj trakt o građanskoj civilizaciji prožet je razmišljanjem o otuđenom životu:

(...) Ljudi su ispunjeni odgojem, praznovjerjem, predrasudama i lažima kao slamom, ljudi igraju uloge kao lutke na orkestrionima, kako su ih drugi navinuli, po tuđem taktu njima kao takvima potpuno neshvatljive i nerazumljive muzike. Ljudi se tjeraju u slaboumnoj kružnici takozvanog socijalnouslylovljenog carrousel, i kao na pravom sajamskom vrtuljku, ti su jahači na drvenim konjima društvenih predrasuda doista uvjereni da galopiraju nevjerovatnom brzinom u zatvorenom krugu »uspjeha«.¹⁶

Predočavajući slučajeve »misaonog subjekta« u mario- netskom kazalištu građanske civilizacije, Krleža je neprekidno svjestan antinomičnog karaktera svog pobunjenog junaka. Taj je junak misao suprotstavljena postvarenom svijetu, ali se sam postvaruje: on je jedna od uloga u društvenom kazalištu. Zatvoren u svijet misli, društveno izoliran, on se odvaja od »životne neposrednosti«, gubi svoj egzistencijalni identitet. Njegova pobuna, vrijedna kao moralni stav koji je jedini dostojan čovjeka — besplodna je i uzaludna.

Nije slučajno što se junaci dvaju najvažnijih Krležinih romana žele osloboditi izoliranosti uspostavljanjem kontakta s pučkom zajednicom. I u *Povratku Filipa Latinovicza* i u *Na rubu pameti* dokidanje inteligencijskih antinomija nazire se onda kada se na romanesknom horizontu javlja suprotan građanskom svijetu svijet seljačke civilizacije. Upravo taj motiv Krleža razvija u svom glavnom djelu: u *Baladama Petrice Kerempuha*.

¹⁶ *Na rubu pameti, Sabrana djela*, sv. 2, Zagreb 1954, str. 22.

X. BALADE PETRICE KEREMPUHA

Od Krležinih iskustava iz vremena prvoga svjetskog rata jedno je bilo od velike važnosti. Nije to bio toliko doživljaj fronte, nego boravak u školi u Krajiškoj ulici u Zagrebu, pretvorenoj u kasarnu. Nekadašnji pitomac ekskluzivne carske i kraljevske vojne akademije, našavši se ponovo u austrougarskoj vojsci, nakon kratke obuke, vježbao je u Krajiškoj ulici seljake domobrane pred njihov odlazak na frontu. U dnevniku *Davni dani* adresa te škole-kasarne dobiva gotovo simbolično značenje, stalno se spominje u razmišljanjima mladoga pisca kao »ukleti domobranski kontrapunkt«.¹ »Ne Zaratustra, nego Dvadesetipeta domobranska domača iz Krajiške ulice!«² — piše Krleža pri završetku jedne u nizu svojih meditacija.

Krajiška ulica, sa seljacima obučanim u uniforme, simbolizira autentičan život naroda. »Domobranski kontrapunkt« suprotnost je čitavom misaonom svijetu Zaratustrina učenika. Konfrontacija se odvija na razini jezika. Seljačko kajkavsko narječje, u kojem se očituje mentalitet hrvatskih pučkih slojeva, vuče nadalje, ne dopušta narodu da se trgne iz pasivnosti i krene prema čovjeku do ličnim horizontima.

(...) Postoji lokalni humor ovog umirućeg jezika, a nitko od naših pjesnika nema sluha za te elemente. Uzvisuje se ta domača naša fraza nad stvarnost svo-

¹ *Davni dani*, op. cit., str. 155.

² *Ibidem*, str. 155.

jom vlastitom ironijom, koja ne uzlijeće visoko kao raketa, ali razvodnjuje sve stvari, sve pojmove i sve autoritete veoma postojano i veoma tvrdoglavo do evidentnog besmisla. Taj naš jezik, te korozivne fraze tog jezika ubijaju sve svijetle i junačke ideale, sve pojmove i napore, djelujući rastvorno. Ta fraza je kmetska. Ona je u trajnoj depresiji. Ona odozdo pljuje po gospodskim čizmama koje je gaze. Ona ne zanosi, ona ne uzdiže, ona ne vjeruje ni u što osim u neku vrstu katoličkog pesimizma, svršavajući neminovnom nivelacijom svega živoga u smrti. »Za sto let ni kosti ni mesa«. Taj pučki, zagorski, kmetski sarkazam je ubitačan. Ruga se svemu, vulgarizuje sve i plebejizira sve što je nad njim, i prema tome je opasan i za svoj vlastiti uspon. Taj sarkazam vuče dolje u polupijano raspoloženje oko svetog Mihala, i vuče se kao kmetsko plandovanje po zagorskim klijetima.³

Nekoliko redaka niže Krleža se pita: »Što znači biti smion?« — i odgovara: »To znači: biti istraživač nepoznatih krajeva po pustinjama duha, gdje na čovjeka vrebaju ne samo lavovi nego i ljudi.«⁴

Sebi Krleža određuje ulogu »istraživača nepoznatih krajeva po pustinjama duha«. Opasnost koja vreba jest poniznost, primitivizam, katolički pesimizam i kmetski sarkazam. Takvo shvaćanje u potpunosti odgovara njegovoj tadašnjoj utopijskoj, ničeovskoj ideologiji smjele plovidbe iznad stvarnosti, eshatološkoj želji da se jednim činom volje prevlada dotadašnje stanje civilizacije. Navedena zapažanja o pučkom mentalitetu koji se iskazuje u kajkavskom narječju ujedno su početak dugogodišnjih razmišljanja i vode Krležu prema bitnoj reviziji vlastite skale vrijednosti. Već u narednom uskliku: »Ne Zaratuštra, nego Dvadesetipeta domobrankska domača...«, koji je autor upisao u dnevnik nepuna dva mjeseca nakon opaski o »ubitačnom kmetskom sarkazmu«, očit je pokušaj zamjene znakova. U samim pak primjedbama o prirodi kajkavskog narječja sadržane su izuzetno bitne misli i motivi na kojima će pisac graditi svoju ideologiju.

³ Ibidem, str. 109—110.

⁴ Ibidem, str. 110.

Najznačajniji moment u tim zapažanjima postavljanje je problema na jezičnu razinu. Time se Krleža ujedno okreće dugotrajnim civilizacijskim procesima koji se postupno naslojavaju u jeziku. U jeziku nalazi odraz mnogovjekovnog klasnog ugnjetavanja i krvavog nasilja nad hrvatskim seljaštvom. Kajkavsko je narječje Krleža upoznao već u ranom djetinjstvu, u razgovoru s bakom, Terezijom Goričančevom⁵; narječje čiji je izdanak žargon zagrebačke ulice kod Krleže se javlja u svom autentičnom, seoskom obliku kao najistinskije i najizrazitije očitovanje narodne kulturne svijesti. Čitava tzv. viša kultura, koju su marljivo stvarali domoljubi 19. stoljeća, slabo je povezana sa životom širokih masa. Stvarana prema tuđim uzorima, umjetno prenošena na zagrebačko tlo u obliku štokavskog narječja, bila je odraz političke nemoći i utopijskih iluzija. Ona je bila otuđena tvorevina, rođena iz nemoćnih snova o povijesnoj veličini Hrvatske, patetična fasada iza koje se skrivala bijeda i zaostalost.

Pučka kultura nije ostvarila druge oblike svjetonazornog izraza osim onih koji su sadržani u samom govoru, u poslovicama, u frazeološkim izričajima. Upravo u njima dolazi do izražaja naivan i lukavo pokoran ali ujedno buntovan stav seljaka, njegova netrpeljivost prema svim oblicima više kulturne sublimacije, prema svakom apstraktnom mišljenju, prema svim idealima koji izdižu iznad životne konkretnosti; ukratko: prema svemu u čemu seljak vidi »gospodsku prevaru«. Krajnja niječnost seljačkog mišljenja snaga je i slabost pučke svijesti. U toku dvadeset godina, od citirane bilješke iz *Davnih dana do Balada Petrice Kerempuha*, Krleža će naglašavati čas jednu, čas drugu stranu i različito će valorizirati tu niječnost.

U Krležinim razmatranjima na temu hrvatske narodne svijesti više se puta javlja motiv nevelike udaljenosti koja dijeli tvorce kulture — hrvatsku inteligenciju — od »seljačkih opanaka«, s njihovim načinom reagiranja na svijet. Hrvatska inteligencija, koja je inteligencija u prvom ili drugom pokoljenju, podliježe utjecaju seljačkog negativnog mišljenja.

⁵ Tih se razgovora pisac sjeća u *Djetinjstvu u Agramu: Djetinjstvo 1902—03*, op. cit., str. 72—82. *Djetinjstvo u Agramu* sadrži i interesantne refleksije na temu raznih nijansi hrvatskog jezika i njihova značenja za kulturu.

Preko zagrebačke pučke kulture, preko inteligencije i malograđanstva, seljački fatalizam i sarkazam ulaze u općedruštveni opticaj. Pasivnost i često cinično odbijanje težnji za višim ciljevima, koje pisac opaža u zagrebačkoj književnoj i političkoj sredini, proizlaze iz shema negativnog mišljenja fiksiranih u jeziku.

Seljačka negacija krije u sebi i druge mogućnosti. Ona je, naime, izraz neprijateljstva prema vladajućim slojevima, prema državnim i vojnim oblicima nasilja, ona bi se mogla pretvoriti u revolucionarnu snagu, ona se zasniva ne samo na pasivnosti i obojnosti prema višim težnjama. U godinama prvog svjetskog rata ona se očituje kao domobranski defetizam, koji se pretvara u antiratnu pobunu seljačkih masa. Ta pobuna poprima oblik masovnog dezertstva i naoružanog »zelenog kadra« po šumama. Uniformirani i naoružani, seljaci su poslije završetka rata bili potencijalna revolucionarna snaga. Novostvorena Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca već je na samom početku bila prisiljena da otkrije svoj klasi karakter kada je radi pacifikacije hrvatskog sela i revoltiranih vojničkih masa morala upotrijebiti svoju vojsku. Seljačka negacija potkraj rata i nakon njega uperena je protiv svih oblika klasnog i državnog nasilja. Ona se očituje u anarhičnoj pobuni bez određenog cilja, ali bi mogla biti i iskra revolucije. Na taj način Krležina utopija nalazi oslonac u konkretnom društvenom tlu. Krležu fascinira previranje unutar seljaštva jer je prvi put, nakon dugog razdoblja pasivnosti širokih društvenih masa, došlo do tako velikih nemira. Seljačka negacija u piščevim očima postaje snagom koja bi mogla likvidirati svu dosadašnju civilizaciju.

Takva se ideološka procjena seljačke pobune podudara s inspiracijom oktobarske revolucije. Naime, očita je analogija između antiratnog i antidržavnog vrenja u hrvatskom seljaštvu i pokreta naoružanih seljaka do kojeg je došlo za vrijeme revolucije u Rusiji. Lenjin je za Krležu, prije svega, nosilac antiratnih raspoloženja vojničkih masa, i piščev zaokret prema komunizmu počinje od trenutka kada se upoznao s proglasom o miru vođe Oktobra. Odjek tog manifesta kod hrvatskih vojnika seljaka Krleža je prikazao nekoliko godina kasnije u noveli-sjećanju *Domobrani Gebeš i Benčina govore o Lenjinu* (1925). Vjesnik lenjinovskih ideja, vojnik Gebeš, javlja se pripovjedaču kao baštinik Matije Gupca:

(...) U ovoj mojoj lično bijedi i u toj žalosnoj po-tištenosti, kakva je kod nas vladala devetstotina i se-damnaeste, u onom mrtvilu zagrmile su riječi domo-brana Gebeša u prljavoj i smrdljivoj sobi kao udar bubnja. Kao da sam ugledao u polutami maglenoga prostora gorostasni obris Ognjenoga Matije Gubca kako se pokrenuo i sa golemom kosom u ruci stupa kao gigant iznad kasarne i grada. Dignuo se Ognjeni Matija, taj naš slavni Stubičanec, i svi su Gebeši stali uz njega, od Krškoga do Sevnice, od Mokrica do Su-sjeda; pokrenuli su se uz dim požara i zvonjavu crk-venih zvona, da pokažu da i oni postoje, da razore taj smrdljivi, austrijski, domobranski, habsburški maro-decimer i da polome sve rešetke, sve te okvire, na-godbe, pragmatike, saborske adrese, većine, manjine, paragrafe, fraze, laži, glupost i tugu naše bezizlazno-sti, da se potvrde, da izađu iz svega toga, da pobi-jede.⁶

Ciklus novela *Hrvatski bog Mars* proizlazi upravo iz takvog viđenja puka. Pritom je značajno da Krleža u novelama iz *Hrvatskog boga Marsa* osebujno idealizira seljačke ju-nake, stvara portrete naivnih priprostih ljudi. Ta ideali-zacija ide, doduše, ukorak s pronicljivim sociološkim opa-žanjem, pa ćemo u Krležinim novelama naći realističan kolorit običaja i izrazite naturalističke akcente. Seljački junak, koji je potekao iz surovog i brutalnog svijeta i koji gine u blatu i krvi, do kraja čuva idiličnu čistoću svoje duše, unatoč zvjerskom svijetu koji ga okružuje.

Takvo se viđenje u to vrijeme pojavljuje ne samo kod Krleže. Seljak, priprosti svetac herojske veličine, čest je lik, na primjer, u sovjetskoj umjetnosti toga vremena: od Babeljevih novela do filma *Čovjek s puškom*. Upravo se preko takva lika izražava revolucionarni patos epohe. Slično je i kod Krleže. Bitna promjena situacije koja se zbila u dvadesetim godinama odražava se i u Krležinoj slici se-ljaka. Do revolucije u Jugoslaviji nije došlo, vrenje je među seljaštvom ugušeno. Otpor hrvatskog sela prema ratu, prema svemu što je gradsko, prema političkom ugnje-tavanju i prema državi postao je temeljem opozicijske

⁶ *Hrvatski bog Mars, Sabrana djela*, sv. 6, Zagreb 1955, str. 461–462.

stranke Stjepana Radića — Hrvatske republikanske seljačke stranke. Kriticism u odnosu na taj politički pokret i potištenost poslije oseke revolucionarnog vala izvor su novih razmišljanja o seljačkoj negaciji. Krleža za nju više ne veže nadu u veliki preokret, i kao da se vraća nekadašnjoj ocjeni destruktivnog karaktera »kmetskog sarkazma«. Utonulo u svojoj izolaciji, hrvatsko selo u novoj situaciji ne može više biti motor društvenog razvoja.

Takva razmatranja, skupa s novim sociološkim opažanjima, prisutna su u drami *Vučjak*. U svojoj fabularnoj osnovi *Vučjak* ponavlja klasičnu situaciju realističke seoske proze. Seljački se svijet tu javlja u konfrontaciji s gradom kao njegova krajnja suprotnost. Klasičan je i lik glavnog junaka — inteligenta idealista koji bježi iz grada i na selu traži idiličnu Arkadiju, svijet elementarnih vrijednosti, realan, pozitivan rad za društveno dobro. Taj bijeg završava neuspjehom. Junak drame ide tragom ruskih narodnjačkih mučenika, tragom junakinje pripovijetke Žeromskog *Atletkinja*, tragom Martina Kačura iz poznate pripovijesti slovenskog modernista Cankara. Pozivajući se na klasičnu situaciju »silaska među puk«, Krleža joj daje i dodatno značenje. Selo je u *Vučjaku* pakao, ružan san, teška psihička tortura. Pritisak društva nasilja, krađe i prijevare, od kojeg junak bježi na selo, ovdje je još direktniji i opipljiviji. Gubljenje iluzija u *Vučjaku* nema obilježje običnog razočaranja društvenog pregaoca. U pitanju je potpuno razočaranje, potpuni gubitak vjere u mogućnost smislenog oblikovanja života.

Predočavajući u *Vučjaku* banditsko, špekulantsko i pro računato selo, Krleža kao da vodi polemiku s vlastitim iluzijama. Ta je polemika posredno imala i političko značenje. Obarajući se na zabitost hrvatskog sela, Krleža je napadao ideološke osnove Radićeve stranke. Krleža komunist protivnik je Hrvatske republikanske seljačke stranke, ali je u isto vrijeme na neki način fasciniran prvim tako masovnim političkim pokretom u novijoj hrvatskoj povijesti. Taj je pokret ipak vrlo značajan element u društvenoj situaciji zemlje. Književna analiza stanja seljačke svijesti s kojom se susrećemo u *Vučjaku* i koje će se Krleža ponovo prihvatiti tridesetih godina posredno je uvjetovana ulogom koju Radićeva stranka igra u Hrvatskoj između dva rata.

Poseban smisao seljačke negacije u Krležinu idejnom sustavu veže se dakle za piščevu političku angažiranost i za aktualno značenje seljačkog pitanja. To se pak podudara i s dubljim povijesnim razmatranjem. Budući da je Hrvatska već stoljećima seljačka zemlja, budući da je gradska civilizacija tek u začetku i još je uvijek čvrsto vezana s civilizacijom sela, budući da upravo seljaštvo predstavlja najživotniju snagu naroda i glavno izvorište društvenog bunta — valja se okrenuti temeljima narodnog bitka i na njima izgraditi novi svijet vrijednosti. Stvaranje tih vrijednosti ipak mora biti bez iluzija, nije se potrebno pozivati na pozitivističku viziju prosvjetiteljskog rada među narodom, treba se braniti od svake ideološke laži. Budući da seljak odbacuje čitav izvanjski svijet kao sebi tuđ i neprijateljski, upravo u tom nepristajanju na taj svijet valja tražiti vrijednosti.

Takvo postavljanje problema bilo je vidljivo već u prvim Krležinim razmatranjima na tu temu. To, dakako, nije označavalo apoteozu seljačkog konzervativizma, zaostalosti, arhaične civilizacije hrvatskog sela. To bi, prema Krležinu stajalištu, bio još jedan oblik »narodnjačkih iluzija«. Već su nam poznate njegove kritične ocjene seljačkog mentaliteta. Znamo kakva su bila piščeva kolebanja u tom pogledu. Ta su kolebanja bila uvjetovana u znatnoj mjeri političkom situacijom i subjektivnim doživljavanjem te situacije, ali upravo u tim kolebanjima postupno se kristalizirala svojevrsna valorizacija seljačkog nepristajanja na svijet.

Svi predočeni misaoni motivi stječu se u djelu koje se može smatrati Krležinom glavnom svjetonazorskom i umjetničkom sintezom. U *Davnim danima* zabilježena razmatranja o seljačkom kajkavskom narječju i zapažanja o tipu mišljenja koji se očituje u tom narječju, Krležini stavovi o kulturnopovijesnim značenjima seljačkog mentaliteta formulirani u *Davnim danima* i publicistici, vizija hrvatske povijesti koja odatle slijedi, ratna iskustva s domobranima, nade u »zeleni kadar« i u seljački bunt, i najzad — slom tih nada i kritična ocjena Radićeva pokreta, svi ti raznoliki motivi piščeve idejne biografije vode *Baladama Petrice Kerempuha*. Novele iz ciklusa *Hrvatski bog Mars* i drama *Vučjak* čine zatvorene umjetničko-idejne cjeline. Njih se može shvatiti kao svojevrsnu pripremu za

Krležino pjesničko djelo napisano petnaestak godina kasnije.

Balade Petrice Kerempuha nisu samo nastavak struje seoske tematike u piščevu stvaralaštvu. Svijet vrijednosti hrvatskog sela i seljački mentalitet samo su središnja točka mnogo šire problematike. *Balade* rekapituliraju dvadesetak godina dug Krležin spor oko vizije hrvatske povijesti, one donose najpotpuniji izraz Krležine filozofije čovjeka. Od zapisanih u *Davnim danima* razmatranja o kajkavskom govoru dijele ih dva desetljeća, gotovo isto toliko od *Hrvatskog boga Marsa* i *Vučjaka*. Većina iskustava i opažanja o kojima je bila riječ odnosi se na vrijeme prvog svjetskog rata i na početak dvadesetih godina. *Balade* dakle potvrđuju dosljednost pisca, koji u njima razvija davno započetu misao, ali se smještaju u novo povijesno razdoblje, u novu etapu Krležina idejnog i umjetničkog razvoja.

Dvadeset godina između 1916. (datum citiranih misli iz *Davnih dana*) — i 1936. (godina izdanja *Balada*) razdoblje je Krležine kampanje protiv građanske nacionalne ideologije, kampanje za klasnu interpretaciju hrvatske povijesti. U čitavoj toj velikoj reviziji, pored nedvojbene demistifikatorskog stava, primjetno je oblikovanje Krleži svojstvenog povijesnog mišljenja.

Marksizam je samo jedan od izvora toga mišljenja, pri čemu se njegov utjecaj nije svodio na bezuvjetno pridržavanje načela ekonomske determiniranosti i nikad nije vodio prema preciznim analizama strogo određenih društvenih struktura.

Krležu, prije svega, zanima Marx pisac, inspirira ga slikovni sloj njegovih djela, široko zacrtane ideološke analize i sinteza mnogostoljetnih povijesnih procesa. On sam, naime, traži duboku uvjetovanost suvremenosti, teži cjelovitom viđenju povijesti svog naroda. Iz Krležinih zapisa, iz njegove esejistike i beletristike, a osobito iz *Balada Petrice Kerempuha*, koje rekapituliraju njegova razmatranja, proizlazi vizija povijesti dugoga trajanja.⁷

⁷ Pojam »povijesti dugoga trajanja« ovdje je uzet od suvremenog francuskog povjesničara Fernanda Braudela. Čini se, naime, da se Krležina intuicija opredjeljuje za koncepciju povijesti koja je slična onoj toga znanstvenika. U razmatranjima hrvatskog pisca i francuskog povjesničara podudara se tendencija poimanja povijesti kao povijesti civilizacije, stupnjevitih i

U svojoj slici povijesti Krleža se udaljava od marksističke ortodoksije u podjeli na društvene formacije, jednim pogledom obuhvaća čitavu noviju povijest Hrvatske, naglašava u njoj ono što je trajno i nepromjenljivo. Štoviše, sežući u prošlost, on ističe nepromjenljivost osnovnih situacija ljudskog života, osnovnih oblika nasilja čovjeka nad čovjekom, osnovnih prijetnji egzistenciji. U njegovu se stvaralaštvu uporno čuje refren kako još uvijek živimo u diluviju, u srednjem vijeku, kako čovjek još uvijek nije uspio izići iz epohe poluživotinjske egzistencije. Te ocjene stanja suvremene civilizacije tiču se ponajprije dvaju područja društvenog života: bitka seoske zajednice i oružanog rješavanja međuljudskih konflikata. Ta se dva motiva prepleću i spajaju. Seljak kao vojnik, seljak kao žrtva rata i drugih oblika nasilja, a istovremeno seljak kao predstavnik najarhaičnijeg načina života i nosilac anakroničnih srednjovjekovih oblika svijesti, postaje glavnim junakom tako viđene povijesti. To je već zapravo piščevo stajalište iz *Balada Petrice Kerempuha*.

Baladama su vodili i drugi putovi. Njihova rekonstrukcija nije jednostavna. Krležino povijesno mišljenje nema oblik diskurzivno formuliranog sustava. Razvija se preko slobodnih asocijacija, vrlo često hirovite intuicije, preko simboličkih i metaforičkih elipsa. Krleža misli u slikama, i zapravo bi se moglo govoriti o stanovitoj povijesnoj imaginaciji, a ne o srednjoj povijesnoj koncepciji.

Ta imaginacija odražava posebnu vrstu piščeve umjetničke senzibilnosti. To je — prije svega — ekspresionistička senzibilnost. Krležinu pažnju privlače u povijesti događaji u kojima je opazljiv grčevit izraz čovjekove drame.

polaganih mijena proizvodne tehnike i jednako polaganih mijena u ljudskom mišljenju. Slično kao Braudel, Krleža poima zavisnosti između geografske sredine i civilizacije koja se izgrađuje u toj sredini. »Određene strukture« — piše Braudel — »koje traju vrlo dugo postaju stalnim elementima u svijesti bezbrojnih pokoljenja, nagomilavaju se u povijesti, otežavaju njeno otjecanje, pa ga time i usmjeravaju. Druge se troše brže. Ali sve su one ipak i oslonac i prepreka. Kao oslonac igraju ulogu granica, sprudova koje čovjek i njegovo iskustvo ne mogu prekoračiti. Dovoljno se sjetiti teškoća na koje nailazi svaki pokušaj narušavanja određenih geografskih okvira, određenih bioloških zahtjeva, određenih granica proizvodnosti rada, produktivnosti, pa čak i raznih zahtjeva duhovnog života: i okviri su misli zatočeništvo dugoga trajanja.« (Cit. prema poljskom prijevodu *Historia i trvanie*, Warszawa 1971, str. 55)

Autor *Balada Petrice Kerempuha* obraća se mračnim i krvavim razdobljima, razdobljima koje povjesničari kulture nazivaju romantičnima, prije svega — baroku.

Iz interesa za barok izrasta jedna od glavnih struja Krležina kulturnopovijesnog mišljenja. U to ga razdoblje vode različiti putovi: svjesnoj meditaciji prethodi neposredno iskustvo još iz ranog djetinjstva. Krležinu osjetljivost za barok oblikuje u djetinjstvu crkva, koja čuva mnoge oblike kulture 17. stoljeća, a uporedo s njom i usmena pučka tradicija, oblikovana u isto vrijeme.

Početkom dvadesetog stoljeća barok još uvijek traje u gradskom pejzažu Zagreba, u unutrašnjosti crkava, u dvorskom ceremonijalu Habsburgovaca i u ceremonijalu pogrebnih svečanosti. Barokni pejzaž svoga djetinjstva Krleža je kasnije u mnogo navrata interpretirao, i naša se razmišljanja oslanjaju na njegove vlastite sudove o tome. S naše strane možemo dodati da se među izvorima piščeve »barokne imaginacije« može spomenuti kazalište, a osobito opera, koja u svome osnovnom obliku vodi porijeklo upravo iz tog razdoblja. Kazalište je pak u svom »opernom« sjaju bilo, kao što je poznato, jedan od glavnih impulsa u oblikovanju Krležine umjetničke imaginacije.

Na ta prvotna iskustva naslojavaju se: nešto kasnije od Nietzschea naslijeđena fascinacija likom prethodnika baroka Michelangela i ekspresionistički zaokret prema baroknoj baštini. Teško je, međutim, ocijeniti da li je to povuklo za sobom i posve svjestan interes za kulturu 17. stoljeća. On se javlja — sada već kao kulturnopovijesno razmatranje o baroku — u Krležinim esejima iz dvadesetih i tridesetih godina. Tada se u središtu pažnje autora *Balada Petrice Kerempuha* nalaze fenomeni kao što su: grafika Jacquesa Callota i epigrami Friedricha Logaua. Lik Jurja Križanića, koji je godinama živio u piščevim predodžbama, približava mu duhovnu situaciju sedamnaestog stoljeća.⁸

Krležina »barokna imaginacija« bila je stanovit oblik viđenja kulturne prošlosti, pri čemu pisca ne zanimaju toliko vremenski okviri baroka. Krležin barok razdoblje je otvoreno prema prošlosti i budućnosti. Razdoblje velikih napetosti i antinomičnih težnji, crne magije i racionalističke utopije, kontrareformacije i tridesetogodišnjeg rata,

kao i razdoblje u kojem se izgrađuje nepokorna kritična pučka svijest. Jedan od izraza te pučke svijesti jest ulenšpiglovska tradicija.

Takvo viđenje baroka vodi prekoračivanju njegovih granica. U »baroknoj« interpretaciji u Krležinim tekstovima javljaju se Erazmo Roterdamski, Luther i Paracelsus, na istoj razini naći će se Villon i Logau — oba kao stvaraoci koji stoje »izvan vremena«.

Zaokret prema tako široko shvaćenom baroku valjalo bi dakle razmatrati na razini koju predlaže Jadwiga Sokołowska, poljski istraživač baroknog svjetonazora. Služeći se njezinim riječima, možemo reći da Krleža bira viziju

(...) »faustovog čovjeka«, koji se odlikovao herojskim i dinamičnim stavom prema stvarnosti, a istovremeno je bio čovjek za koga su unutrašnji doživljaji imali neobično značenje i izrazito ga priklanjali misticizmu.⁹

Misticizam se u Krležinim interpretacijama javlja kao jedan od aspekata njegova viđenja ljudi 17. ali i 16. stoljeća. On često ističe mističke, kabalističke i magične strasti tih ljudi, naglašavajući u isto vrijeme racionalističke i materijalističke elemente njihova mišljenja, koji izranjaju iz magične misli.

Na ovome mjestu možemo napustiti termin »barok« (i »barokna imaginacija«), koji nam je dosad bio potreban za određivanje pravca Krležinih interesa. Piščevu pažnju privlači zapravo ne toliko pojava koju običavamo nazivati barokom i koja ima svoje definicije koje su sročili povjesničari umjetnosti i književnosti, koliko, i prije svega, dramatičan trenutak rođenja novovjeke svijesti u 16. i 17. stoljeću. Termin »barok« ukazuje doduše na pravac Krležinih kulturnopovijesnih interesa, ali nije prikladan već i zbog toga što se u Krležinu shvaćanju 16. i 17. stoljeća nalaze uporedo pojave koje su tipične za barok ali i one koje baroknima nikada ne bismo mogli smatrati. Krležina kulturnopovijesna sinteza ne priznaje školničke razdiobe, ona je osebujna, proizvoljno konstruirana slika prošlosti. Piščeva intuicija ipak sugerira pravac interpretacije koji nije

⁸ O tome: J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža — Juraj Križanić*, op. cit.

⁹ Jadwiga Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, str. 30.

stran u znanstvenoj humanistici, koja mnoge anticipacije baroka nalazi već u 16. stoljeću.

Čitav taj problem može se sagledati i na drugoj razini. Veoma je to dobro učinio srpski germanist Zoran Konstantinović. Prema njegovu je shvaćanju Krležina njemačka književna kultura izvor one slike prošlosti u kojoj se spaja 16. i 17. stoljeće:

(...) osnovno zapažanje se potpuno jasno ocrtava pred nama: reformacija, seljački ratovi i tridesetogodišnji rat koji stoje u prednjem planu zbivanja u kojima i iz kojih se rađao humanizam kod Nemaca bili su krvavi periodi u nemačkoj historiji, a naš pisac se s posebnim interesovanjem udubljuje u njih. Da, ali to su ujedno i periodi kada su se formirali snažni karakteri i smeli, borbeni duhovi. Slično Brehtu i Krležu u tom razdoblju traži deo svojih inspiracija.¹⁰

Konstantinović dalje izvodi zanimljivu paralelu između *Balada Petrice Kerempuha* i Brechtove *Majke Courage*. Nema sumnje: u osnovi povijesne vizije *Balada Petrice Kerempuha* stoji Krležina njemačka književna kultura. Njemačka povijest 16. i 17. stoljeća podsjeća ga na analogne događaje u ondašnjoj Hrvatskoj. Zajednički je nazivnik obaju stoljeća i obiju zemalja »krvava stvarnost« onoga vremena, čiji je odraz pisac našao u njemačkoj književnosti. Nije slučajno što njegovu pažnju tako snažno privlači razdoblje tridesetogodišnjeg rata. Za Krležu je to razdoblje uzorak čitave povijesti — mitsko »sveto vrijeme« njegove povijesne vizije.¹¹

¹⁰ Zoran Konstantinović, *Krleža o nemačkoj i skandinavskoj književnosti* (u zborniku:) *Miroslav Krleža*, op. cit., str. 152—153.

¹¹ Izraz »sveto vrijeme« (odnosno »sakralno«) preuzimam iz jezika suvremenih istraživača mita i religije. Naime, postoji izrazita analogija između za Krležu karakterističnog shvaćanja rata kao »vječite« i ponovljive situacije ljudske vrste i tipičnog za mitsko mišljenje vraćanja na određeni arhetipski model zbivanja. Ta su se zbivanja dešavala »u ono vrijeme« (*in illo tempore*), u sveto vrijeme, koje je ujedno »vječno sadašnje vrijeme«. (Usp. Mircea Eliade, *Sacrum — mit — historia*, prev. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1970, str. 97—131. i passim.) Krležina mitologizacija povijesti može se, prije svega, usporediti s onim poimanjem povijesnog vremena koje se javlja u kršćanskoj religiji.

Lako je pronaći izvor te mitske slike. To je djelo koje je dugo vremena vladalo Krležinim predodžbama — trilogija o Wallensteinu Friedricha Schillera. Uostalom, na taj nas trag navodi sam pisac kada, govoreći o njemačkim pjesnicima 17. stoljeća, kaže za njih da su »falanga krvavog i krvožednog sedamnaestog stoljeća na čijem se prvom planu«, prema Schillerovim riječima, »vuče gladna i sablasna kljusina tridesetogodišnjeg rata«.¹² To je šilerovsko sablasno kljuse stalni tertium comparationis u mnogim Krležinim varijacijama o tridesetogodišnjem ratu, koji dobiva značenje vječne, stalno ponovljive situacije ljudskog roda. Ocrtavajući Logauov lik, Krleža piše:

(...) Kroz krvave krpe Logau-ovih odrpanaca, što se kao sjene gladnih kurjaka vuku po njemačkim cestama, kroz jauk onih bezbrojnih bitaka, kroz lažljive gluposti ulizica i čankoliza, kroz ono glupo vrzino kolo krvi i razvrata, paleža i pljačke, progovara jedna viša ironija, toliko ponosna te nije ni do danas mnogo prebačena u međunarodnom omjeru.¹³

Slično u ogledu o Callotu:

(...) Scene logorovanja, vješanja, silovanja, požara, uništavanja svake civilizacije, slike opsada i vojničkih pobjedonosnih marševa komponirane su sa dubokim socijalnim osjećajem za bijedu. Drvene štake kljastih bogalja, krpe poklanih i zgaženih slijepaca u grabama kraj cesta, prnje i glad, golotinja i žalost što se vuče po bojištima kao kuja podvinuta repa, to su Callotovi osnovni motivi s kojima je gotovo dvije stotine godina prije Goye dao jednu varijaciju tog, nažalost, još uvijek aktuelnog motiva.¹⁴

Na viziju povijesti kao povijesti klasnog ugnjetavanja i nasilja čovjeka nad čovjekom, viziju »povijesti dugoga trajanja« istočnoevropske seljačke civilizacije, naslojavaju se zatim mitske slike tridesetogodišnjeg rata — »svetog vremena« tako viđene povijesti. Na tu se sliku Krležu ni-

¹² *Evropa danas*, op. cit., str., 289.

¹³ *Ibidem*, str. 290.

¹⁴ *Ibidem*, str. 272—273.

malo slučajno ne poziva u punim prijetnje tridesetim godinama.

Balade Petrice Kerempuha nastale su kao odgovor na aktualne opasnosti, projicirane u mitsko *illo tempore* 16. i 17. stoljeća uzorak su tog vremena. Ukazujući na izvore *Balada* u piščevu interesu za barok i u njegovoj njemačkoj književnoj kulturi, nismo iscrpili čitav splet motiva koji je doveo Krležu do umjetničke slike *Balada*. Pored callotovskog krajobraza bojišta velikog rata 17. stoljeća, u toj se slici odražava brojgelovski Brabant. U razdoblju koje prethodi nastanku *Balada* Krleža se u više navrata vraća Breughelovu brabantskom krajoliku, koji ga podsjeća na krajolik sjeverozapadne Hrvatske. Krležine se asocijacije pritom vežu za motive nasilja u Breughelovu slikarstvu i na u njemu predočenu viziju senzualnog bogatstva i punine materijalnog svijeta. To je veoma karakterističan moment. Naime, takvo viđenje odgovara karakterističnom za Krležine *Balade* načinu shvaćanja čovjekove stvarnosti, koji je Zdravko Malić u svojoj izvrsnoj analizi Petrice Kerempuha nazvao »pantagruelizmom«.¹⁵

Posegnimo za Krležinim tekstom. Određujući Breughelovo slikarstvo, on piše od dvije temeljne dimenzije ljudskog života predočene u evropskoj umjetnosti. Pored prizora mučenja čovjeka i svega što je pisac običavao zvati »kultom ubojica i umorstava«, ova je umjetnost manifestacija drugog ljudskog ideala

(...) koji se kao suviše ljudski potvrđuje kroz vjekove, jeste neprikriven kult snaga, crijeva i ljubavi. Imati što punija crijeva i što zasićeniju ljubav, to su slike, za kojima čeznu vjekovi od rimskih proždrljivaca i sibirita do Breughelove »šlarafije« i do holandskih stillebena.¹⁶

Glavni slikovni izvori *Balada* već su nam poznati. Možemo čak skicirati osebujnu topografiju tih izvora. Krležina mašta luta, prije svega, Njemačkom 16. i 17. stoljeća,

¹⁵ Z. Malić, *U krugu Balada Petrice Kerempuha*, op. cit., str. 541—566. Zapažanja o »pantagruelizmu«, dakle o stajalištu s kojeg »promatrani svijet počinje nalikovati na kulinarski predmet«, na str. 563.

¹⁶ Predgovor »Podravskim motivima« Krste Hegedušića, op. cit., str. 311.

Breughelovim Brabantom. To je dio Evrope kojim se kretao prototip naslovnog pjevača *Balada* — Til Eulenspiegel. Ulenšpiglovsku genezu Petrice Kerempuha spomenuli smo samo usput. Krležin je izravan književni uzor kasna kajkavska adaptacija pripovijetke o Eulenspiegelu iz 19. stoljeća. Od nje, osim junakova imena (i kajkavske jezične forme *Balada*), pisac je preuzeo relativno malo. On se prije svega pozvao na široko shvaćenu ulenšpiglovsku tradiciju — na tradiciju izrugivačkog i nepokornog plebejskog stava, na sam princip sovina ogledala u kojem se groteskno odražava stvarnost klasnog ugnjetavanja i nasilja, na pantagruelski kult dobrog jela, tako bitnog obilježja ulenšpiglovskog svijeta.¹⁷

Pozivanje na ulenšpiglovsku tradiciju valja ipak razmatrati u kontekstu drugih Krležinih asocijacija, kao jednu od mnogih književnih, umjetničkih i povijesnih aluzija koje su sadržane u tom djelu. Drugi su izvori *Balada* (na koje već jesmo i na koje još nismo ukazali) isto toliko važni kao i ulenšpiglovska tradicija. Tek povezani na osnovi uzajamne srodnosti, oni tvore temelj pjesničke umjetničke vizije Krležina ciklusa.

Među impulsima koji su djelovali na piščevu maštu na prvom smo mjestu spomenuli one koji pripadaju zapadnoevropskoj kulturnoj tradiciji. Možda to ne bi trebalo isticati kada sam pisac ne bi toliko naglašavao istočnoevropsku komponentu predočenog svijeta, kada joj ne bi pridavao ideološko značenje. Usprkos svom univerzalnom karakteru, *Balade Petrice Kerempuha* također su jedna od manifestacija te ideologije. Pritom ne mislimo na jednostavnu činjenicu da su sve asocijacije na Brabant i Njemačku zapravo izvanjske spram predočene stvarnosti u *Baladama*, koja je potpuno smještena u hrvatsku povijest i kulturnu tradiciju. Krležina »istočnoevropska« ideologija formulirana u eseju o Proustu proizlazi iz osjećaja civilizacijske distance između građanske kulture urbaniziranog i industrijaliziranog Zagreba i društvenog života seljačke zemlje. Učinivši od seljaštva junaka svoga djela i svodeći svu ljudsku problematiku na elementarna egzistencijalna pitanja, Krleža je naglašavao potpunu suvišnost takve kulture. Tamo gdje jedinu stvarnost čini klasno

¹⁷ O tome izvrsno govori Z. Malić, *U krugu Balada Petrice Kerempuha*, op. cit., str. 542—546.

ugnjetavanje, nasilje, rat, stalna opasnost fizičkog istrebljenja, a jedini spas — briga kako napuniti želudac i preživjeti, sve se kulturne tvorevine, nadograđene na život i otuđene, odmah demaskiraju kao laž, postaju plijen ulenšpiglovskog rujanja. S obzirom na elementarna egzistencijalna pitanja zapadnoevropski građanin i hrvatski seljak potpuno su izjednačeni. Ne postoji jednostavan odgovor na pitanje koji put vodi ljudskoj punini. Krleža traži odgovor na to pitanje, odbacujući teret otuđene kulture Zapada, u prvobitnim oblicima seljačke egzistencije, u mitu o vjekovnom trajanju seoske zajednice unutar sudbinskih opasnosti.

To je još jedno polazište *Balada*. Ono se jasno ocrtava u eseju o drugom stvaraocu koji je bitno utjecao na viziju Petrice Kerempuha. Riječ je o mađarskom pjesniku Endreu Adyju.¹⁸ Esej o Adyju Krleža zasniva na suprotstavljanju modernističke umjetnosti donesene sa Zapada i stvarnosti narodnog života Mađara. Krleža je pisao da je Ady iskreno izrazio »potpunu suvišnost tog velegradskog blistavog snobizma u turskotatarskim i mongolskim dubinama mađarske sudbine«.¹⁹ Dao je sočnu sliku mađarske narodne mitologije, viđene onako kako će nekoliko godina kasnije pogledati na hrvatsku mitologiju u *Baladama*:

Sve to pustolovno, razbojničko, hunsko, sredovječno i krvavo, taj mongolski sfingoidni besmisao mađarske sudbine, za koji su izmislili pijanu plemenitašku zdravicu »extra Hungariam non est vita«, ti pustolovi i križari, sumnjivi vitezovi, ispičuture i razbijači, ti Rákóczijevi ustaše Kuruci i plaćenici hrvatskih banova od Sigeta do Čakovca i do Bečkog Novog Mjesta, to tursko i kalvinsko, tamno, duboko, nepoznato hunsko stanje dobilo je u Andriji Adyju prilično zbnunjenog, ali divlje iskrenog barda.²⁰

¹⁸ Mađarska književnost jedna je od najznačajnijih sastavnica Krležine književne kulture. O Adyju je autor *Balada Petrice Kerempuha* pisao u nekoliko navrata. Citirani esej: *Mađarski lirik Andrija Ady*, potječe iz 1930, a preštampan je u: *Eseji*, knj. 1, op. cit.

¹⁹ *Eseji*, knj. 1, op. cit., str. 103.

²⁰ *Ibidem*, str. 104—105.

U eseju o Adyju Krleža u svom prijevodu navodi fragmente djela mađarskog pjesnika. Među tim odlomcima našli su se stihovi koji su jamačno bili najizravniji impuls za pisanje *Balada Petrice Kerempuha*. To su fragmenti djela inspiriranih pučkim pjesništvom Kuruca. Usporedba fragmentarnih Krležinih prijevoda s nekoliko godina kasnije nastalim tekstovima *Balada* vodi neopozivom zaključku: u plebejskoj, buntovnoj, melankoličnoj Adyjevoj »galženjačkoj« lirici krije se prototip *opusa magnuma* hrvatskog pisca.

U »mitološkoj spiritističkoj seansi« koju Krleža priređuje Adyjevo je pjesništvo medij koji doziva duh apsurdna arhaične i tamne istočnoevropske prošlosti. Od Adyjeve Hunije samo je jedan korak do Hrvatske iz *Balada Petrice Kerempuha*, koja sjedinjuje i tu Huniju i Njemačku 17. stoljeća i Brabant 16. stoljeća. Kod Krleže slika hrvatske prošlosti sadrži sve te asocijativne motive, ali je ujedno odraz izravnog piščeva iskustva i svojevrstne koncepcije povijesti naroda.

Odlučujuće značenje za tu koncepciju imao je izbor kajkavskog narječja kao jezika *Balada*. Ni taj izbor nije bio slučajaj, premda je, između ostalog, proizlazio iz gotovo slučajne činjenice da je kajkavskim narječjem govorio izravn prethodnik krležinskog Kerempuha, njegov imenjaka iz Lovrenčićeva djela.²¹ Odluka o izboru kajkavštine imala je ideološko značenje. Njezine smo pretpostavke zapravo već izložili u dosadašnjim razmatranjima. Počevši od razmišljanja o kajkavskom idiomu iz vojarnje u Krajiškoj ulici, Krleža smjera pridavanju ideološkog smisla jezičnom izrazu pučke svijesti, što se veže s određenim pogledom na kulturnu prošlost Hrvatske, s odbacivanjem tradicije 19. stoljeća kao građanske, umjetno presađene, tradicije koja nije imala izravne veze s narodnim životom. I upravo se u toj tradiciji napušta kajkavština kao književni jezik. Poslije nekoliko stoljeća postojanja ugasila se kajkavska pismenost. Po Krležinu mišljenju to je značilo da se sjevernohrvatski seljak (a s njim i čitava regija) osuđuje na duhovnu šutnju, na amputiranje s narodnim bitkom organski vezanog načina izražavanja. Ilirski pokret, hrvatski narodni preporod, koji je bio zaslužan za

²¹ Jakob Lovrenčić autor je književnog uzora *Balada*. Njegov *Petrica Kerempuh* objavljen je u Varaždinu 1834.

izbor štokavskog narječja, predočit će Krležu u *Baladama* kao pompoznu sahranu kajkavštine. Krležu će u *Baladama* pisati o »neistolnačnom, mračnom nečutenju Reči« i stvorit će ushićenu apoteozu te kajkavske riječi:

Kak zvon je KAJ germelo,
kak kres je KAJ plamtelo,
kak jogenj, kak harfa vekomaj.²²

Ova vatrena obrana kajkavštine u vezi je sa središnjom točkom antropološke i društvene problematike *Balada*. Krležu ne ide za tim da kajkavština ponovno postane hrvatski književni jezik, nego mu je namjera da dopre do dubokih egzistencijalnih, bioloških temelja jezične ekspresije²³ — a i do klasnog viđenja hrvatske prošlosti. Vjerojatno i nije potrebno dodati da je to seljačka, buntovna, revolucionarna vizija.

Izbor jezika *Balada* usmjerio je autorovu pažnju na tradiciju kajkavske pismenosti. Za vrijeme stvaranja tog djela Krležu marljivo izučava kajkavske tekstove iz šesnaestog, sedamnaestog, osamnaestog i devetnaestog stoljeća: Vramca, Habelića, Jambrešića, Belostenca, Mikloušića. Pisac ne poseže ni za jednim konkretnim pučkim govorom. Jezik *Balada* ima naddijalekatsko obilježje, on je svjesna rekonstrukcija, piščeva tvorevina kojoj je svrha da izrazi puninu umjetničkih mogućnosti kajkavštine.²⁴

Put kroz tekstove stare hrvatske pismenosti istovremeno je i pohod u doba te pismenosti. Sve što je ovdje bilo

²² *Balade Petrice Kerempuha*, Zagreb 1946, str. 130.

²³ Iz aspekta piščevih razmatranja u *Predgovoru »Podravskim motivima«* i u *Djetinjstvu u Agramu* može se govoriti upravo o takvoj namjeri. Radi se o poimanju riječi kao izraza dramatične borbe za osmišljavanje »bujice dojmova« koja čovjeka preplavljuje. Drugim riječima, u govoru se odražava pored ostalog biološka i egzistencijalna osnova procesa spoznavanja svijeta. Pritom razni oblici jezične ekspresije mogu imati pozitivnu ili negativnu vrijednost. Ovisno o njihovoj kulturnoj funkciji, oni mogu biti više ili manje neprirodni i otuđeni, odnosno više ili manje bliski elementarnom doživljaju egzistencije. Usp. zapažanja na temu *Djetinjstva u Agramu* u poglavlju *O smislu tragičnosti povijesti*.

²⁴ O naddijalekatskom karakteru jezika *Balada* pisao je Josip Badalić, *Uz Krležine »Balade«* (u zborniku:) *Krležin zbornik*, op. cit., str. 45—52.

rečeno o Krležinoj »baroknoj imaginaciji«, o izboru 16. i 17. stoljeća kao »svetog vremena« povijesnog mita, u očiglednoj je vezi s činjenicom da je kajkavska pismenost gotovo u potpunosti barokna pismenost, da se ona oblikovala uglavnom u 16. i 17. stoljeću. Izabравši kajkavštinu, pisac je ujedno izabrao određenu kronologiju predloženog svijeta. Vrijeme *Balada* je vječno mitsko vrijeme, ali je to ujedno u većini Kerempuhovih pjesama povijesno određeno vrijeme. Uostalom, na to ukazuju datumi iz druge polovice 16. stoljeća.

Polazište povijesne stvarnosti *Balada* je seljački ustanak pod vodstvom Matije Gupca iz 16. stoljeća. Povijest toga krvavo ugušenog ustanka čini fabularnu osnovu pregršti pjesama ciklusa, a posredno se odražava u čitavoj idejnoj strukturi *Balada*. U hrvatskoj tradiciji Gupčeva buna figurira odavno. Dovoljno je podsjetiti na poznati roman Augusta Šenoe *Seljačka buna*. Krležu samo snažnije ističe klasno značenje ustanka i prema svojoj koncepciji povijesti pridaje mu smisao situacije koja se uvijek ponavlja. Za razliku od Šenoe, Krležu ne shvaća taj događaj samo kao jednu od povijesnih epizoda, već kao simbol pobune ugnjetavanih koja neprekidno traje.

U slici Gupčeve bune u *Baladama* glavni akcent nije na samoj pobuni, već na njezinu krvavom ugušivanju. Usijana željezna kruna kojom je okrunjen »seljački kralj«, mučenje njegovih suboraca za vrijeme istrage, požari i masovna klanja, stavljanje na vatru, komadanje, raspinjanje na kotač, trganje konjima, šibe, stup srama i vješala — to su najvažniji elementi ikonografije *Balada*. Na taj se način očituje piščeva »barokna imaginacija« — njegovo uživanje u doba inkvizicije, ratova i drugih oblika krvavog nasilja nad čovjekom. U ikonografiji *Balada* sadržana je i šira koncepcija čovjekove sudbine. Tu je koncepciju Krležu više puta formulirao, pišući o stoljećima prakticiranoj sadističkoj propagandi ili o kultu zločina kao jednom od najosnovnijih oblika kulture čovječanstva.

Balade Petrice Kerempuha su priča o ispaćenom čovjeku, o njegovoj sudbini poput Kristove. Izrugivačka krunidba »seljačkog kralja« mora da je već Gupčeve suvremenike podsjećala na onu arhetipsku krunidbu Sina Božjega. Krležu namjerno pojačava tu asocijaciju, svjestan revolucionarnog sadržaja novozavjetne poruke i njezina funkcioniranja u razdoblju reformacije i seljačkih buna, a prije

svega s obzirom na egzistencijalnu simboliku slike Kristove muke kao arhetipa stalno ponavljane čovjekove situacije. Konačno, ipak se *Balade* odnose na tešku stvarnost tridesetih godina našega stoljeća.

U povijesnom svijetu *Balada* Gupčeva se buna veže sa svojim povijesnim kontekstom — s vremenom turskih ratova. Viziju klasnog ugnjetavanja seljaka i čovjekove patnje uopće Krleža projicira u najdramatičnije razdoblje u hrvatskoj povijesti, u razdoblje velikih epskih zbivanja. Za Hrvate to je vrijeme njihova (nenapisanog) *Gospodina Wołodyjowskog* i *Dume o hetmanu*²⁵, vrijeme »predziđa kršćanstva«. Krleža se kreće po prostranstvu domaće povijesti koje je doživjelo mitologizaciju već u plemićkoj tradiciji, a zatim su se njime okoristile slobodarske struje 19. stoljeća. To junačko vrijeme, vrijeme krajnje ugroženosti, vrijeme kada su Hrvatsku gazile tuđe vojske, kada se njezin državni teritorij smanjio na područje triju županija, vrijeme očajničkih i uzaludnih pokušaja spašavanja ostataka feudalne autonomije, nije doživjelo epsku sliku u hrvatskoj književnosti. *Balade* su suprotstavljanje nenapisanom, samo potencijalno postojećem epu, one su anti-poema. Epski je sklad u njima namjerno narušen, junački i tragični motivi su degradirani, groteskno iskrivljeni, unakaženi.

Na tom ćemo se mjestu vratiti Malićevoj studiji. On drugačije od svih kritičara koji pišu o *Baladama* interpretira pitanje povijesti u Krležinu ciklusu. Suprotno općeprihvaćenom mišljenju da su *Balade* »sintetska«, »krvava vizija čitave hrvatske povijesti«, Malić u njima vidi »totalnu negaciju svake pa i hrvatske povijesti«.²⁶

Prihvaćajući ulenšpiglovsku konvenciju, Krleža je ujedno odabrao ahistorijsku perspektivu. Za čovjeka koji, prema Malićevoj interpretaciji, na stvarnost gleda »odozdo« i svijet vidi »naopako« ne postoji viši povijesni sklad.

Malićevo mišljenje podudara se s onim što smo rekli o antiepskom karakteru *Balada*, što je nesumnjivo rezultat odbacivanja hegelovskog povijesnog shvaćanja i svih oblika teodiceje. Kerempuhov je svijet — svijet čovjekove

²⁵ Ove su asocijacije vezane za poljsku povijest i njezinu mitologizaciju u poljskoj književnosti, kod Sienkiewicza ili kod Żeromskog (*Duma o hetmanu*).

²⁶ Z. Malić, *U krugu Balada Petrice Kerempuha*, str. 553.

patnje, patnje koju ne opravdava nikakav viši smisao. Pobuna protiv nasilja izražava se u *Baladama* u obliku poruge, grotesknog izvrtanja »naopako«, beskompromisnog ismijavanja svakog pokušaja racionalizacije povijesti. Slajući se u principu s Malićevom interpretacijom, moramo ipak skrenuti pažnju na određenu jednostranost tvrdnje o ahistorizmu *Balada*. Suviše jednoznačne interpretacije ne uzimaju u obzir osnovna obilježja piščeve misli — njezinu dijalektičku strukturu. Negacija povijesne teodiceje u *Baladama Petrice Kerempuha* nije negacija cijele povijesti. Unatoč svemu, *Balade* sadrže cjelovitu povijesnu viziju. Da bismo to predočili, dovoljno je da se vratimo ranijim razmatranjima, a posebno opaskama o »povijesti dugoga trajanja«. Nemoguće je u *Baladama* ne zamijetiti svojevrstan pokušaj uspostavljanja kontakta s tradicijom stvaranja povijesnog mita kao određene ideološke hipoteze u sporu oko hrvatske prošlosti i sadašnjosti. Malić tvrdi da su se svi kritičari koji o *Baladama* iznose svoju tezu sintetske vizije hrvatske povijesti oslanjali samo na jedan, najdulji, tekst ciklusa (*Planetarijom*) i priznaje da *Planetarijom* stvarno sadrži takvu viziju. Međutim, on dosta olako izdvaja taj tekst izvan *Balada* smatrajući da je manje umjetnički uvjerljiv i da nije koherentan s cjelinom ciklusa. Međutim, Krležino djelo, unatoč svojoj ne osobito čvrstoj kompoziciji, tvori cjelinu. Isključivanje *Planetarijoma* umjetan je postupak. Hrvatskoj povijesti ne sudu se samo u tom dijelu Krležina ciklusa. Cjelovitu mitsku sliku prošlosti zemlje projiciranu u *illo tempore* 16. stoljeća nalazimo u svim dijelovima ciklusa.

Formulirajući tu ogradu, ne može se ipak zaobići dalje, vrlo zanimljivo Malićevo zaključivanje. S pitanjem ahistorizma *Balada* (odnosno — korigirajući Malića — s pitanjem negacije historijske teodiceje) veže se koncepcija čovjeka, predočenog u Krležinu ciklusu u isključivo egzistencijalnoj, biološkoj, tjelesnoj dimenziji, kao oblika postojanja stvari. Posljedica toga je animilizacija slike svijeta u *Baladama* i izbor perspektive koja »svaki uočeni predmet nastoji učiniti jestivim«. Odatle naslov idućeg poglavlja Malićeve studije — »Konzumiram, dakle postojim« — i njegova razmatranja o »pantagruelizmu« *Balada*. To je »stajalište s kojeg promatrani svijet počinje nalikovati na kulinarski predmet«, što konačno daje »karikaturu svake duhovne interpretacije svijeta, materijalizaciju svijeta u

najdrastičnijem obliku«. Društvena svijest »svedena na razinu praznog želuca, izraz je gladi«.²⁷

Malićeva interpretacija smjera prema izravno neizrečenoj zaključku u vezi s književnim kontekstom *Balada Petrice Kerempuha*; on posredno stavlja *Balade* u kontekst književnosti tridesetih godina s njezinom katastrofističkom strujom i s književnim oblikom egzistencijalističke misli koji se u to vrijeme rađa. Izrazita tjelesnost koncepcije čovjeka, drastična materijalizacija svijeta i (na što Malić obraća manje pažnje) jednako izražajna slika fizičkih patnji ljudske vrste očito asociraju s izrazom egzistencijalne mučnine koji susrećemo u Sartreovim i Camusovim djelima kao i u djelima brojnih egzistencijalista *avant la lettre*, da spomenemo samo Malrauxa i Halasa. S egzistencijalizmom asocira osjećaj apsurdna koji prožima *Balade*, a izražen je u crnom kerempuhovskom humoru. Egzistencijalističkim bi se mogao smatrati i temeljni za Krležino djelo princip pobune. U *Baladama* taj princip dobiva oblik camusovske pobune »protiv sudbine i cijelog svijeta«²⁸. Egzistencijalistički bi bio — kad bismo se u tome složili s Malićem — i ahistorizam *Balada*. Ako ipak prihvatimo da su *Balade* negacija historijskog razuma, da izražavaju protest protiv povijesti koja gazi po leševima, da predstavljaju obranu ljudskog života kao jedine vrijednosti, opet ćemo se približiti u biti egzistencijalističkoj interpretaciji hrvatskog kritičara.

Jednako su očite veze Krležina djela s katastrofističkim raspoloženjima tridesetih godina. Može se dapače reći da su *Balade*, po svom crnom viđenju svijeta, najizrazitija manifestacija katastrofizma, da na posebno drastičan način izražavaju ona strahovanja i slutnje koje su se ispunile u godinama drugog svjetskog rata.

Idejni smisla *Balada* ne da se, međutim, svesti samo na egzistencijalnu ideologiju i katastrofistička raspoloženja. Ako apstrahiramo značenja antipoeme na koja smo ranije ukazali, a prije svega situiranost *Balada* u hrvatskoj suvremenosti i povijesti, morali bismo nastojati doprijeti do pozitivne perspektive koju one sadrže.

²⁷ Ibidem, str. 563.

²⁸ Albert Camus, *Eseji*, polj. prijevod, Warszawa 1971, str. 271.

Da li takva perspektiva postoji? Unatoč svemu — da, premda se izražava u negaciji. Tvori je sam princip pobune, pobune koja ima i metafizički i društveni sadržaj. Njezin je konkretni oblik pobuna protiv društvenog stanja hrvatskog seljaka. Taj hrvatski seljak postaje u *Baladama* simbolički predstavnik ljudskog roda. Krleža vraća vrijednost seljačkoj negaciji. U pobuni, u negaciji povijesnog uma, u reduciranju društvene svijesti na razinu praznog želuca nalazimo u biti stara Krležina razmatranja o seljačkom neprihvatanju svega što je uzvišeno, o zagorskom sarkazmu, o pasivnom otporu i buntovnom stavu seljaka. Ovaj put seljačko negativno mišljenje postaje glavnim principom djela, načelom koje pisac posvema usvaja. U situaciji krajnje ugroženosti predočene u *Baladama Petrice Kerempuha* moguća je još samo obrana posljednje reducirane vrijednosti — biološke egzistencije. Pisac se pita: kako preživjeti »svemu usprkos«? Odgovor je ciklus balada o Kerempuhu — vizija mnogostoljetnog trajanja seoske zajednice sred požara, mučenja i patnji. Taj odgovor nije suviše optimističan, ali istinskoj književnosti nije uloga da daje lake odgovore.

»SVJETLOKRUZI SAZNANJA« I »MRAČNA,
TVRDOGLAVA STVARNOST«

Unutar ovih današnjih mamutskih događaja, giblju se, fosforesciraju, pale se, trunu silni svjetlokruzi ličnih subjektivnih, solipsističkih saznanja; otkriva se svijet u jednodratnom, nepovratnom osvjetljenju spoznaje, forme, svijet unutarnjih estetskih doživljaja jednako realnih i jakih kao i svijet spoljašnjih fakata.¹

Pišući (opet jedamput ponovno) prije osam godina o našem otvorenom problemu, kako da se književno i likovno ostvari naša nepoznata i mračna tvrdočlava stvarnost, u tim svojim kruženjima za našim stvaralačkim uporištem, za onom hipotetičnom podlogom, što ju Dostojevski zove počvom (...)²

Gdje je Krležino mjesto na karti evropske književnosti? Na takva pitanja ne postoje neposredni i točni odgovori. U književnosti nema takvih mjerila da bismo o njoj mogli govoriti sa zemljopisnom jednoznačnošću. Ali se naše pitanje ne može time skinuti s dnevnog reda. To je — prije svega — Krležino i »krležinsko« pitanje. Hrvatski se pisac neprestance pita gdje mu je mjesto u općem svijetu duha, a to je u stvari pitanje o statusu nacionalne hrvatske književnosti, pitanje o odnosu posebno-

¹ Miroslav Krleža, *Napomena uredništva*, Književna republika«, 1923, br. 1.

² Miroslav Krleža, *Predgovor »Podravskim motivima« Krste Hegedušića*, 1933.

sti i univerzalnosti. Projekt poredbenog istraživanja hrvatske književnosti (tj. njezina odmjeravanja na nesigurnoj vrijednosnoj vagi) sadržan je u Krležinu opusu. To je jedan od najvažnijih piščevih misaonih projekata. U vremenu krize evropocentrizma i nove policentrične koncepcije svjetske kulture, u doba sveopćih nacionalnih preporoda, pitanje o statusu nacionalne književnosti («književnosti malog naroda») postaje jedan od glavnih problema. Cijela se Krležina misaona i umjetnička djelatnost može shvatiti kao niz odgovora na to pitanje.

Za Krležu to je prije svega pitanje o odnosu univerzalnog i konkretno-povijesnog, to je njegova poznata antinomija »života u malome gradu« i svjetskih magistrala duha, dijalektika partikularnosti, posebnosti, nacionalnosti te sveobuhvatnosti, općenitosti, globalnosti. Ova će dijalektika biti pokretačka snaga misaonog i umjetničkog Krležina razvoja. Radi se, prije svega, o sudjelovanju u općem: u duhovnim preobražajima cijeloga čovječanstva, u njegovu civilizacijskom i društvenom razvoju, u revoluciji i — dakako — umjetnosti, bez obzira na nacionalne granice, jer se čovječansko i misaono ne može ograđivati granicama. A u svemu tome uvijek će biti prisutna osobna i nacionalna perspektiva, jer se to sudjelovanje ne može ostvariti ukoliko se ne prevladaju konkretne povijesne, civilizacijske, društvene, komunikacijske i kulturne prepreke. A radi se isto tako o vlastitoj, nacionalnoj posebnosti, ona je također vrijednost. Opće ne može postojati bez posebnoga, i jednostavna negacija nacionalnih vrijednosti u ime univerzalnosti čista je zabluda. Jedini je put do univerzalnosti — otkriće vlastite posebnosti, jedino se na taj način ostvaruje sudioništvo.

Takav se misaoni put može slijediti u cijelom Krležinu djelu; ipak, to ne znači da se radi o pravolinijskom razvoju: od — do. Krleža je taj put prelazio višekratno, u različitim razdobljima, u okviru pojedinih djela, u raznim književnim i društveno-idejnim kontekstima. A u svemu tome bitno je dijalektičko ukidanje kompleksima bremenita problema: »književnost malog naroda«. Otkrivajući vlastitu, hrvatsku, povijesnu posebnost, Krleža pronalazi svoje mjesto u »velikom svijetu duha«. Antinomiju povijesno opterećene »periferije« i »velikog svijeta«, koji je pravo mjesto povijesnog događanja, rješava novom perspektivom: »periferija« je sve i »veliki svijet« je svugdje.

Krležina dijalektika nacionalnosti i univerzalnosti može ujedno poslužiti kao direktiva u razmatranjima o njegovu sudjelovanju u glavnim duhovnim događajima evropske književnosti 20. stoljeća. To se njegovo sudjelovanje može razmatrati na planu čiste potencijalnosti, bez obzira na stvarne dodire i bez obzira na odjek njegovih djela izvan granica hrvatske i jugoslavenske kulturne zajednice. Krležina ekspanzija izvan tih granica počinje prilično kasno, uglavnom poslije drugog svjetskog rata, dok su njene pretpostavke u mnogo ranijem piščevu razvoju. U duhovnim evropskim događajima Krleža je potencijalno prisutan već u svome ranom razdoblju, u drugom desetljeću stoljeća. U našim ćemo razmatranjima slijediti neke bitne momente te prisutnosti sve do četrdesetih godina: od *Legende i Kraljeva do Djetinjstva u Agramu*.

POKUSNA KNJIŽEVNOST

Pitanje o Krležinu odnosu prema evropskom kontekstu postavlja se s obzirom na jednu bitnu osobinu njegova književnog djela. Krleža je veliki čitalac, pisac za koga je opredjeljivanje prema književnom i kulturnom nasljeđu osnovni preduvjet stvaralačke djelatnosti. Čitanje, i to ne samo knjiga nego i tekstova kao što su operna libreta, urbaništički elaborati i društveni rituali, polazište je u svim Krležinim književnim pothvatima. Zbog toga Krležino djelo od modernističkih početaka do kasne enciklopedijske faze ima izrazito eruditivne značajke, a njegovo poredbeno istraživanje nalikuje poslu bez kraja i definitivnih rezultata. I baš zbog toga pitanja o Krležinu odnosu spram pojedinih evropskih strujanja, pojava i književnika možemo vrlo često ostavljati bez odgovora. Takvi su odgovori svakako potrebni, ali mnogo je važnije da se pitamo o općem kontekstu eruditivnog karaktera Krležina djela, tj. da predmet uspoređivanja postane eruditivni karakter sâm. Na taj način možemo zacrtati široku paralelu: za Krležinu i nešto stariju evropsku generaciju — za generaciju koja je sazrijevala unutar modernističke idejno-umjetničke formacije i koja, uglavnom, izlazi iz modernističkih okvira, za Prousta, Joycea, Manna, Eliota (sve su to tek egzemplarna imena iz poduzeg spiska) — prava je građa književnog djela sve što se može čitati. To je generacija čitača, erudita, istraživača, citatologa, majsto-

ra književne aluzije i stilizacije. To je, može se reći, aleksandrijska generacija. Naravno, nije to prva pojava ove vrste u književnoj povijesti kulturnoga kruga kojemu i sami pripadamo. Naprotiv »aleksandrijska« tendencija trajno je prisutna u ovoj povijesti. Pa ipak, ta je pojava veoma značajna upravo za 20. stoljeće ili — da kažemo određenije — za tendencije koje su sazrijevale u doba Krležine mladosti, u drugom desetljeću stoljeća. Nije to neki novi val »klasicizacije« književnosti (na takvu se formulu nikako ne može svesti Krleža, pa ni mnogi drugi). Eruditivni, »aleksandrijski« karakter obilježava nastajanje jedne nove istraživačko-intelektualne koncepcije književnosti, u kojoj lektira raznih tekstova kulture (da ponovimo i proširimo: knjige, mitovi, folklor, arhitektura, slike, društveni rituali...) i shvaćanje kulture kao cjelovitog konteksta igra primordijalnu ulogu. U Krleže se tomu priključuje sociološko razmatranje marksističkog tipa.

U spomenutoj se formaciji — nikako slučajno — pojavljuje korespondencija sa semiotičkim shvaćanjem kulture. U književnosti, ne prvi put, niču one ideje koje paralelno, ili kasnije, sazrijevaju u znanstvenim koncepcijama. Navedenom (i pretpostavljenom) nizu imena književnih stvaralaca eruditivnog smjera mogli bismo dodati drugi niz imena znanstvenika, čitavu veliku struju u evropskoj humanistici, koja u semiotičkom čitanju kulturnih tekstova teži cjelokupnom shvaćanju kulture.³ A ponekad bismo se mogli zapitati: gdje prestaje znanje i počinje književnost (ili čak obrnuto), jer osim paralelizma očito je stapanje i prepletanje književne i znanstvene humanističke refleksije (da ne govorimo o neposrednoj suradnji i inspiraciji tipa Mann—Adorno ili Mann—Kerényi).

Shvaćeno u ovako zacrtanom kontekstu, Krležino je djelo jedan od onih književnih pothvata čiji je cilj istraživanje kulture. Ističući takav karakter Krležina djela, nikako ne omalovažavamo njegovu umjetničku, estetsku posebnost. Vrijedi ipak posumnjati u one pokušaje estetske kanonizacije Krležinih tekstova koji polaze od, u biti modernističkog, shvaćanja čiste umjetnosti. Takvo moder-

³ Riječ je o semiotičkom načinu mišljenja koji u velikim djelima evropske humanistike prevladava od početka stoljeća, a ne o semiotici kao posebnoj naučnoj grani, čije formiranje pada u kasnije razdoblje.

nističko shvaćanje nije posve strano ni samome Krleži, ali u njega je ono samo jedna mogućnost, koju pisac istražuje, dakle nešto što je predmet svojevrsne intelektualno-književne igre. I baš se u tom odnosu prema modernističkom estetskom idealu naročito dobro vidi »istraživački« karakter Krležinih književnih postupaka. A osim toga modernistički je esteticizam u Krleže u stalnom dijalektičkom spoju s njegovom negacijom — drugom koncepcijom umjetnosti, drugom mogućnošću koju pisac istražuje. Umjetnička posebnost Krležina djela nije u njegovim »ljepotama«, jer te su »ljepote« relativizirane, jer se stalno pojavljuju u spoju s »antiljepotama«, koje se najzad mogu estetski osamostaliti — postati jezgra nove estetike. Krležino vjerovanje u književnost, Krležin vjernički odnos prema umjetnosti, trajno su povezani sa sumnjom u književnost i umjetnost. Uza svaki njegov književni pothvat — svaku namjeru da piše roman ili pjesmu mora se pridodati piščevo sumnjičavo pitanje: da li je moguće napisati roman, da li je moguće napisati pjesmu? U svim se Krležinim stvaralačkim radovima nazire takvo sumnjičavo istraživanje mogućnosti književnih žanrova, a to je zapravo istraživanje mogućnosti književnosti i umjetnosti uopće.

Sumnja, intelektualna relativizacija estetskoga, dijalektička pojmovna igra — sve su te komponente ugrađene u Krležin umjetnički sistem. Krležina se estetika i umjetničke vrijednosti njegovih pojedinih djela ne smiju razmatrati u neposrednoj težnji ka lijepome. Estetska kanonizacija djela u sukobu je s njihovom djelatnošću, nedovršenošću i otvorenošću. Najveće je umjetničke uspjehe postigao Krleža u onim djelima koja su najviše otvorena; neuspjehe pak možemo uočiti u onim fragmentima njegova opusa gdje je prevladala težnja prema strukturalnoj dovršenosti.

Takva se Krležina umjetnička opredijeljenost umnogome podudara s općom orijentacijom evropske književnosti 20. stoljeća — kritičkom sumnjom u mogućnosti književnih oblika i pokušajima da se prevlada njihova strukturalna zatvorenost. Za tu je orijentaciju karakterističan eksperimentatorski odnos prema djelu. Realistička datost pojavnog svijeta i estetska iznimnost djela ustu-

paju mjesto Musilovu »osjećaju eventualnosti«⁴ dijalek-
tičkoj igri pojmova i slika. Tridesetih godina u Krleže,
jednako kao u Musila i mnogih drugih književnika, može-
mo vidjeti početak esejističke struje evropske književno-
sti. Riječ »esejistička« treba ovdje shvatiti u njenu više-
strukom značenju. Treba se sjetiti njena etimološkog zna-
čenja i govoriti o »pokusnoj književnosti«, ali isto tako
treba misliti o esejističkom spoju misaonog i umjetničkog,
pa najzad i o esejističkoj hirovitaj nedovršenosti.

VARIJACIJAMA NEMA KRAJA

Dijalektički karakter Krležine estetike otvara posebnu mo-
ćnost pristupa njegovu djelu. Otvorenost pojedinih
njegovih tekstova, njihov pokusni karakter, stalna prisut-
nost osnovnih dijalektičkih antinomija dopuštaju proce-
sualno shvaćanje Krležina opusa. U takvom se shvaćanju
djelomično zatiru granice među pojedinim ostvarenjima,
cijelo Krležino djelo dobiva izgled neprekinuta lanca va-
rijacija na niz osnovnih tema, a pojedine drame, pjesme,
novele, romani i eseji postaju dijalektički momenti u
piščevoj intelektualno-umjetničkoj igri sa svijetom. A za
takvo nas shvaćanje ohrabruju mnoge značajke Krležina
opusa: njegov ciklički sustav, brojni povraci permanent-
nim slikama i temama, posebne, krležinske varijacije stila.

Krležin se razvoj u toku nekoliko decenija, od njegovih
početničkih tekstova prije 1914. godine do ratnih dnevnika-
eseja u petom desetljeću, može pratiti s obzirom na mno-
ge promjene njegova umjetničkog stava. Može se zacrtati
nekoliko razvojnih faza: rana, modernistička (do 1915—
—1916), ekspresionistička (1917. do 1920. ili 1922), prije-
lazna, uglavnom publicistička faza dvadesetih godina (godi-
ne uređivanja »Književne republike« 1923—1927), »glem-
bajevska« faza povratka na ustaljene dramske oblike
(1928. do 1932) i vrhunska faza stvaranja romana i *Balada
Petrice Kerempuha* (1932. do 1939), najzad: eruditivno-
esejistička u vrijeme drugog svjetskog rata. Možemo isto
tako pratiti razvoj Krležine idejne opredijeljenosti od
ničeovskog pjesničkog utopizma do revolucionarne anga-
žiranosti i stvaranja vlastite koncepcije revolucionarne

⁴ Ovu kategoriju Musil uvodi u svome romanu *Čovjek bez
svojstava*. O tome više u VIII. poglavlju ove knjige.

književnosti. Posebna se pažnja može posvetiti razvoju
Krležine poetike u pojedinim fazama, razvoju njegove
dramaturgije, novelistici, romanu.

Ovom prilikom cijelu tu problematiku ostavljamo po
strani. U bogatoj literaturi o Miroslavu Krleži obrađena
su mnoga područja, no za mnoge probleme potrebne su
dalje, detaljnije analize. U navedenom se nacrtu periodi-
zacije vidi očita nehomogenost i nepreciznost termino-
logije, a ta se nepreciznost i nehomogenost može prevladati
detaljnijim opisom Krležina razvoja. Za naše ciljeve mo-
žemo prihvatiti pretpostavku da takav opis postoji i da su
rješena mnoga pojedinačna pitanja. Krležin razvoj na-
stojat ćemo prikazati u širem vremenskom planu, shvaća-
jući čitavo razdoblje od 1914. do 1945. kao jednu pro-
blematsku cjelinu, s obzirom na nekoliko najosnovnijih pi-
tanja. Unutar te cjeline možemo pratiti i kontinuitete, i
razvojne linije koje spajaju čitavo razdoblje. Za takav
prikaz nisu bitne granice pojedinih faza (npr. moder-
nističke i ekspresionističke), razlike u poetici i genološkoj
pripadnosti pojedinih djela. Ove će nas granice i razlike
zanimati samo kao dodatne značajke Krležina razvoja,
koji nastojimo sagledati u perspektivi opće problematike
evropske književnosti toga vremena.

MODERNISTIČKA KULMINACIJA

Osnovni se problematski sadržaji cijelog tog velikog Krle-
žina razdoblja naziru već u prvim njegovim tekstovima,
u modernističkoj, pa malo kasnije i u ekspresionističkoj
njegovoj fazi. Polazno je pitanje — odnos prema moderni-
stičkom evropskom nasljeđu, prema »zlatnoj dekadentnoj
iluminaciji velikih i plodnih jeseni zapadnih sredina«.⁵ To
je zapravo pitanje odnosa prema mnogo većem kompleksu
tradicije — prema humanističkom i kartezijskom nas-
ljeđu racionalističke spoznaje, smisla, sklada i ljepote,
cjelovitog i harmoničnog čovjekova razvoja, prema naslje-
đu spoznajnog subjektivizma i etičkog individualizma.
Evropski modernizam⁶ nastaje iz ove tradicije, ali upravo

⁵ Formulacija iz Krležine *Napomene uredništva* (Napomena
o »Plamenu«), »Književna Republika«, 1923, br. 1, str. 40.

⁶ Kategoriju »evropski modernizam« prihvaćamo ovdje u
onom sinkretskom smislu koji odgovara stanju u srednjoevrop-

u njemu humanistička shvaćanja doživljavaju svoju kritičnu fazu. Glavni su momenti te kritične faze u kulminaciji spoznajnog subjektivizma i etičkog individualizma (što se odražava i u apsolutizaciji estetskog), s druge pak strane u osjećaju krize subjektivističkog i individualističkog mišljenja, u slutnji užasnog, čovjeku otuđena svijeta.

Kulminacija je humanističke tradicije u modernističkoj panestetskoj viziji stvarnosti, u do krajnosti dovedenom, paradoksalno amoralističkom, a u biti etičkom individualizmu, u smjelosti misaonih, utopističkih pregnuća. Za tu je duhovnu situaciju najznačajnija pojava Friedricha Nietzschea (a on je jedan od glavnih izvora inspiracije za Miroslava Krležu i za cijelu veliku evropsku modernističku i postmodernističku književnu formaciju početkom 20. stoljeća), ali se ta situacija ne smije svoditi jedino na Nietzscheove poticaje. Radi se zapravo o mnoštvu srodnih i paralelnih estetskih i misaonih projekata, o njihovu uzajamnom prepletanju, o općoj situaciji koju bi trebalo sagledati i s obzirom na društveno stanje. Radi se naime i o revolucionarnim i drugim radikalnim (npr. nacionalističkim) pojavama, o akutnom osjećaju krize, a isto tako i o akutnoj potrebi da se prevlada postojeće društveno stanje. To je, da upotrijebimo Krležinu formulaciju, vrsta »nervoze«, a Krleža je uz tu riječ metnuo i atribuciju »lenjinistička« misleći na u biti revolucionarnu usmjerenost intelektualnih i umjetničkih raspoloženja u iščekivanju definitivnog preokreta.⁷

Naličje je ove revolucionarno usmjerene »nervoze« u recidivu romantičarskog straha pred stvarnošću, u demonizaciji društvenih odnosa, u slutnji užasa. Smjelost se individualističkih misaonih, estetskih i etičkih pregnuća sudara sa, za subjektivistički racionalizam neshvatljivim, svijetom materije i društva, s biološkom i društvenom čov-

skim književnostima na prijelomu stoljeća (njemačkoj, austrijskoj, češkoj, poljskoj, slovenskoj, hrvatskoj). U istom se smislu ta kategorija može primijeniti i na rusku, srpsku i bugarsku književnost. U zapadnim književnostima (francuskoj, engleskoj) kategoriji 'modernizam' odgovara cijeli niz raznoimernih pojava. Takvo široko shvaćanje »evropskog modernizma« uzima u obzir i asinkroničnost modernističkih pojava u raznim književnostima.

⁷ Krležine formulacije iz eseja *Ekspressionizam* (u:) *Eseji*, knj. 2, *Sabrana djela*, sv. 19, Zagreb 1962, u kojemu je sadržan jedan od najboljih prikaza opisane duhovne situacije.

jekovom uvjetovanošću, koja u subjektivističkoj umjetničkoj viziji poprima oblik paklene mašinerije, stvarnosti koju pokreću demonske ili metafizičke »neljudske snage«.⁸

U modernističkoj krizi humanizma glavno je polazište cijele evropske književnosti 20. stoljeća, a posljedice zacrtane situacije vidljive su u nekoliko desetljeća njena razvoja. Problematski kontinuiteti povezuju razne književne pojave i struje, pitanja pokrenuta početkom vijeka ostaju na snazi još za drugog svjetskog rata, pa i kasnije. Ti se kontinuiteti naročito dobro primjećuju u okviru djela onih pisaca čije idejno-umjetničko sazrijevanje pada u početak stoljeća (npr. Th. Mann, R. Musil, M. Krleža i mnogi drugi), ali se mogu pratiti i izvan takvih biografsko-stvaralačkih cjelina, npr. u piscima mlađih generacija.

Izoštrena svijest o kritičnom stanju posebno je izrazita u drugom desetljeću stoljeća, u vrijeme nastajanja Proustovih, Kafkinih i Joyceovih djela, u doba ekspresionizma, u vrijeme kada sazrijevaju mnoge druge književne dijagnoze ovog stanja. To je vrijeme Krležine mladosti i njegove književne inicijacije, a već je mladi Krleža punopravni sudionik u duhovnom procesu evropske književnosti toga doba. Osnovne se antinomije zacrtane situacije pojavljuju u njegovim prvim književnim tekstovima, na samom se početku svog stvaralačkog puta pisac opredjeljuje za problematiku koju nameće kriza humanizma.

KRLEŽIN FILOZOFSKI VOKABULAR

Antinomije: misaono-tjelesno, ljepota-rugoba, smisao-kaos, utopija-povijesna datost — prisutne su na estetskom i refleksivnom planu ranih Krležinih tekstova. Značajna je za mladog Krležu izrazito filozofska svijest i filozofski način formulacije osnovnog problema kao gnozeološkog pitanja o mogućnostima subjektivne spoznaje. Po Schopenhauerovim i Nietzscheovim poticajima mladi Krleža izgrađuje svoj filozofski pojmovnik, a mnogi elementi filozofskog vokabulara (spoznaja, subjekt, smisao, sklad itd.) ulaze u rječnik njegovih djela, postaju ključne riječi u njegovim meditacijama (*Davni dani*) i progra-

⁸ Takva je vizija najizrazitija kod Kafke i u ekspresionizmu.

matskim izjavama (*Hrvatska književna laž*, napomene iz »Književne republike«).

Nije to samo pitanje frazeologije. Spoznajnoteoretska usmjerenost prožima sve slojeve Krležinih ranih djela, povezuje ta djela s kasnim piščevim gnoseološkim razmatranjima.⁹ Izrazito filozofska formulacija osnovnog problema krize humanističke tradicije svojstvena je za najraniji i kasni Krležin period. Između ta dva perioda ne prestaje težnja za rješavanjem problema, ali se on pojavljuje prije svega u nizu umjetničkih artikulacija, kao estetski, idejni i antropološki problem. Sva Krležina idejna i umjetnička traženja, sva njegova djela — od prvih tekstova do dnevnika i eseja nastalih za drugog svjetskog rata — sadrže uvijek istu misaonu jezgru i mogu se shvatiti kao kontinuirani niz pokušaja da se dođe do rješenja onih dilema koje su nikle kao posljedica shvaćanja krize humanističke tradicije.

APOLINSKI SKLAD I DIONIZIJSKA STIHIJA

Krležine se dileme mogu prikazati na različit način, jer se na različit način pojavljuju unutar njegova djela. Prema početnoj, u biti ničeoovskoj artikulaciji, koja je veoma izrazita u ranim piščevim tekstovima (*Pan, Legenda*), osnovna se Krležina dilema može prikazati kao sukob apolinskog i dionizijskog elementa. Taj je sukob jedna od glavnih Krležinih umjetničkih i misaonih tema, on je stalno prisutan u dramskom oblikovanju svijeta ranih drama i simfonija, u dijalektičkoj podvojenosti likova, u kontrastima stilskog postupka, u antitetičnoj estetskoj i kategorijskoj strukturi djela. S obzirom na sukob apolinskog i dionizijskog elementa mogu se razmatrati sva Krležina umjetnička traženja kao stalno sukobljavanje težnji za formalnom dovršenošću, za skladom i ljepotom, s težnjama za neposrednim i spontanom prikazom svijeta, koji je autentičan, koji je život sam po sebi, koji je ružan i kaotičan, koji se ne može svesti ni na kakve racionalističke estetske formule. Za cijelo je Krležino stvaralaštvo značajno dijalektičko razmatranje ove osnovne

⁹ Riječ je o nizu Krležinih eseja na spoznajnoteoretske teme, uglavnom iz ratnog dnevnika, objavljenog potkraj pedesetih godina.

opreke, ali se isto tako mogu pratiti mnogi prijelazi i prikloni jednom ili drugom polu. U nekim djelima i razdobljima dominantna je težnja za apolinskim skladom, u drugima prevladava dionizijska slika života u pokretu i formalna dezintegracija. I tako redom, u prvoj, modernističkoj fazi (*Maskerata, Legenda, Pan, Podnevna simfonija*, u znatnoj mjeri i *Davni dani*) jači je priklon estetskoj usklađenosti, u ekspresionističkoj potpuno prevladava dionizijski element nesputanog života, dok su *Glembajevi* i djelomično *Povratak Filipa Latinovicza* ponovni pokušaj približavanja apolinskom smisaonom i formalnom principu književnosti. Najzad, nakon bitnog neuspjeha ovog pokušaja, već u *Filipu Latinoviczu* započinje nova plima dionizijske stihije, čija je kulminacijska točka u *Baladama Petrice Kerempuha*. Ujedno pak djela koja su nastala tridesetih i četrdesetih godina: *Povratak Filipa Latinovicza, Na rubu pameti, Balade Petrice Kerempuha* i *Djetinjstvo u Agramu* vrhunska su Krležina dostignuća. U njima je sadržana dijalektička sinteza dotadašnjih idejno-estetskih težnji, oba suprotna pola početne opozicije apolinskog i dionizijskog elementa prisutna su u stvaranju najvažnijeg Krležina estetsko-antropološkog projekta.

Ovakav prikaz dijalektike Krležina razvoja umnogome je nedovoljan. Opreka: apolinski i dionizijski element samo je jedan od mogućih načina artikulacije osnovnih napona Krležine misaonosti i umjetnosti. Njome se svakako određuju ničevsko Krležino polazište i najosnovnije crte daljeg razvoja. Za bolje sagledavanje filozofskih, idejnih, društvenih i estetskih uvjetovanosti tog razvoja nužno je uvođenje cijeloga niza pojmovnih distinkcija.

ČEŽNJA ZA SMISLOM, SKLADOM I LJEPOTOM

U mitskoj je slici podvojenosti čovjeka i svijeta, kao i u dijalektičkoj podvojenosti Krležine umjetnosti i misaonosti, sadržano najosnovnije pitanje evropske književnosti i antropologije 20. stoljeća. Za Krležu, već na samom početku, to je u biti gnoseološko pitanje. To je problem smisaonog oblikovanja svijeta u čovjekovoj subjektivnoj spoznaji i problem projekcije misli, spoznaje i smisla u predmetnu stvarnost. Prema kartezijanskoj ili kantovskoj koncepciji spoznaje Krleža razmatra situaciju »misaonog subjekta« kao zatvorenoga kruga svijesti suprotstav-

ljanja predmetnom svijetu, a ova će situacija odmah, u prvim Krležinim tekstovima, poprimiti antinomijski, dramatičan oblik.

Radi se prije svega o odnosu prema cjelokupnom humanističkom, antropocentričnom i individualističkom nasljeđu od renesanse do moderne, u kojem je smisaono oblikovanje svijeta u subjektivnoj spoznaji osnovna podloga društvenog i etičkog stava, ideologije, svakog stvaralačkog, umjetničkog čina. S ovom je tradicijom najneposrednije povezan i sam Krleža, cijeli je njegov mladenački opus prožet naglašenom čežnjom za smislom, skladom i ljepotom (u ondašnjoj bi njegovoj poetici trebalo ove riječi-gesla pisati velikim slovima). Na umjetničkom planu ta se čežnja javlja u »robovanju ljepotama«, u panestetskoj, u biti — modernističkoj, koncepciji umjetnosti, u težnji prema svijetlom, idealnom univerzumu ljepote, tako vidljivoj u »simfonijama« i ranim dramama, koja će se često ponovo javljati i u kasnijim Krležinim djelima (posebno u *Filipu Latinoviczu*). Ona je vidljiva i u stilskim postupcima jer se svako umjetničko »dočaravanje ljepote« zasniva na kartezijanskom smisaonom oblikovanju. Na društveno-idejnom i etičkom planu čežnja za smislom i skladom ispoljava se u pjesničkoutopijskim projektima, u gorućoj potrebi »spasonosnog čina«, u mnogim Krležinim projekcijama ničeovske »volje za moći«, a to je za hrvatskog pisca prvobitni oblik revolucionarnog čina i književne lijeve angažiranosti. Najzad, pored estetske i utopijske, čežnja za smislom ima i svoju egzistencijalnu dimenziju. To su oni trenuci u ranim Krležinim djelima i zapisima kada je bijeda osobne, povijesno i zemljopisno uvjetovane situacije pjesničkog subjekta dramā, pjesama, novelā i zapisā suočena s udaljenim svijetom pravog, smisaonog života, s »bujnim, kulturnim životom« nekih dalekih civilizacija. To je nostalgija provincijalca za »svjetskim magistralama duhovnih događaja«, za mitskim Parizom, za sjajem i bogatstvom velike građanske kulture.

SISTEM RAZOTKRIVANJA ILUZIJA

Svatko tko poznaje rano Krležino stvaralaštvo, primijetit će kako su svi navedeni oblici težnje za smislom i skladom ovdje obilježeni ambivalencijom i dijalektički zaniježani. To je osobito vidljivo na posljednjem primjeru:

nostalgija za mitskim Parizom prikazana je u »simfonijama« i — prije svega — u *Hodoralahomoru Velikom* kao oblik lažne svijesti, kao mistifikacija, čije raskrinkavanje postaje glavni predmet piščeve pažnje. A isti je — u biti — način prikazivanja svake subjektivističke spoznaje kao podloge etičkog, ideološkog i umjetničkog stava. Još jednom, po Nietzscheovoj gnoseologiji, Krleža razmatra proces subjektivne spoznaje kao proizvodnju misaonih zabluda, imaginarnog svijeta, lažne ideološke svijesti. Na taj se način izgrađuje Krležin dijalektički spoznajno-teoretski sistem razotkrivanja iluzija subjektiviteta. On je po svome podrijetlu ničeovski, ali se dodiruje i s drugim gnoseološkim shvaćanjima, za koje je bitno raskrinkavanje lažne svijesti i potraga za dubinskim istinama o životu, koje se mogu postići tek nakon odbacivanja površinskog sloja ideoloških zabluda. To su prije svega Marxova i Freudova shvaćanja, u kojima je najvažniji metodološki izvor antropologije 20. stoljeća. Na Krležinu daljem putu prihvaćanje marksizma bit će nov stupanj u njegovu već izgrađenom sistemu razotkrivanja misaonih zabluda. Marksističko će se shvaćanje društvene uvjetovanosti čovjekove svijesti uklopiti u ranija Krležina gnoseološka razmatranja o subjektu kao nosiocu misaone spoznaje.

KNJIŽEVNA DIJALETIKA LIKOVA

Kontinuitet ambivalentnog shvaćanja subjektivne spoznaje možemo pratiti u ranim i kasnijim Krležinim djelima. U prvim njegovim tekstovima dijalektika subjektivnosti naročito je naglašena, ali ni u kasnijim razdobljima ona ne gubi svu prvotnu važnost. To je prije svega dijalektika kreacije likova. Književni lik u tretmanu karakterističnom za književnost racionalističke tradicije pravo je poprište problematizacije subjektiviteta. Krležini su zahvati u to područje paralelni s Lukácssevim razmatranjima o individui u romanu.¹⁰ Radi se o bitnim filozofskim srodnostima, o analognom prilazu pitanjima kakav je nametala književna i filozofska tradicija početkom ovog stoljeća. U Lukácsa filozofska problematizacija književne individue ima izrazito teoretsku dimenziju, u Krleže ista

¹⁰ György Lukács, *Teorija romana*, Sarajevo 1968.

teoretska dimenzija ugrađena je u strukturu djela i likova.

Posebnost je statusa Krležinih književnih likova u tome da su oni više simoblički i egzemplarni nego izuzetni. U Krležinim djelima gotovo da i ne postoje ličnosti »same po sebi«, jedinstvene i karakteronosne. One su prije svega glumci u jednoj općoj čovjekovoj drami, reprezentativni za određeno duhovno, društveno i psihološko stanje. Njihove su vanjske i unutarnje značajke samo pokazatelji tog stanja. U Krležinu se postupku na mnogim mjestima gube individualni obrisi ličnosti, pisac će počesto relativirati značajke likova prikazujući ih kao neke od mogućih značajki, kao vanjski sporedni glumački kostim koji se može zamijeniti i nešto drugačijim kostimom.

Takvim postupkom u građenju likova njihov sadržaj ostaje trajno isti. Svaki je od Krležinih junaka u biti nosilac glavne uloge u drami subjektiviteta, a ta se drama po svojoj prirodi odigrava unutar njegova misaonog svijeta. Glavni je princip njegova postojanja u kartezijanskom *cogito*. On je »misao sama po sebi« — proces koji teče bez granica i kraja. On je zatvoreni krug čovjekove svijesti, sveden na funkciju mišljenja. Izdvojen i lišen čvrstih obrisa, on nestaje u magli misaone potencijalnosti, gubi svoje ljudske osobine i uzaludno traži posebnost vlastite egzistencije. Nedostatak individualnosti, osjećaj gubitka istovjetnosti i neizvjesnost egzistencijalne podloge — posljedice su posve misaonog i procesualnog statusa Krležinih likova. U njihovu se književnom statusu odražava filozofska bit piščevih razmatranja o subjektivitetu.

U kronološkom slijedu Krležinih djela možemo uvidjeti mnoge mijene »misaonih subjekata«. Isti se osnovni lik razvija od protagonista ranih drama sve do romana, pa to može biti »genije« i jedan od duhovnih vođa čovječanstva, ali isto tako i prosječan građanski inteligent. Krleža će to simbolično imenovati prezimenom Kukec (u noveli *Vjetrovi nad provincijalnim gradom*) ili bezimenošću protagonista u romanu *Na rubu pameti*. Ontološkom statusu svog junaka kao misaonog subjekta Krleža s vremenom pridodaje i njegov društveni status. Čisti misaoni subjekt dobiva društvenu ulogu građanskog inteligenta, a ta uloga u potpunosti odgovara njegovim bitnim odlikama: građanskom je inteligentu poziv i smisao postojanja — mišljenje, on je — na društvenoj razini — izdvojen i suprotstavljen stvarnosti, pa živi u zatvorenom krugu vlastita misao-

nog svijeta. Krležino se razmatranje o subjektivnoj spoznaji uklapa u kontekst marksističkog shvaćanja društvene uvjetovanosti čovjekove svijesti. Gnoseološko pitanje postaje ujedno i društvenopovijesno pitanje.

MARKSIZAM I PITANJE O SMISAONOM OBLIKOVANJU

Posebnost je Krležina puta prema marksizmu u tome što su neke bitne pretpostavke misaonog prihvaćanja marksizma prisutne već u ranijem njegovu razdoblju, pa se one dijalektički uklapaju u novu cjelinu. Krležino prisvajanje marksizma ne ukida pitanja čiji je početni oblik nastao izvan marksističkog idejnog konteksta, ali koja su isto tako bitna za njegovu revolucionarnu, marksističku opredijeljenost. Tu je — i dalje — ponajprije pitanje o mogućnosti smisaonog oblikovanja života, pa pitanje racionalističke koncepcije unutar marksističke misli. Tu je — i za marksizam osnovno — pitanje odnosa individualnosti i društvenosti, idejnosti i materijalnosti. Prihvaćajući marksizam, Krleža pokušava idejno i umjetnički riješiti ove dileme nastale na dodirnoj točki subjektivno-racionalnog i društvenomaterijalnog čovjekova svijeta.

Ti će pokušaji poprimiti dva osnovna oblika. Prvi je najosnovniji oblik Krležina marksističkog razmatranja o subjektivitetu u stalnom je njegovu stavu prema zabludama »lažne svijesti«, u kritičkom istraživanju subjektivnosti. Ne treba ovdje navoditi primjere takva istraživanja jer njih ima na svakoj stranici Krležinih tekstova — radi se o osnovnom piščevu postupku na kojem se zasnivaju sva njegova djela, svaki od njegovih eseja ili filozofskih zapisa. Na naivno pitanje: »Što zapravo radi Krleža u svojim djelima?« — možemo s pravom odgovoriti: »Krleža razmatra subjektivne zablude pojedinca koji u mislima lebdi iznad stvarnosti.«

Drugi je oblik Krležinih pokušaja bitno suprotan prvome. U biti stvar se svodi na ambivalenciju subjektivnosti, pa je svako raskrinkavanje subjektivnih zabluda spojeno sa suprotnim, pozitivnim vrednovanjem subjektivnog misaonog svijeta. Proces subjektivne spoznaje ujedno je proizvodnja zabluda i pravih čovjekovih vrijednosti. U potrazi za smislom spoznajni se subjekt razilazi sa životom u njegovoj neposrednosti, lebdi iznad stvarnosti i

gubi se u magli vlastitih zabluda, ali istovremeno on zauzima oporbeni stav, u etičkoj pobuni neće prihvatiti postojeće stanje stvari, njegov misaoni svijet postaje revolucionarni projekt. U misli je oslonac revolucionarnog čina. I baš zbog toga u marksističkoj Krležinoj fazi težnja za misaonim oblikovanjem ne prestaje. Ona je u dvadesetim godinama čak i jače naglašena. U Krležinim idejnim i umjetničkim traženjima tih godina stalno je prisutna racionalistička komponenta marksizma. Očito je da pisac u to vrijeme traži misaoni oblik književne spoznaje postojećeg društvenog stanja. Ta težnja zrači iz njegove ondašnje društveno-političke esejistike, a krajnji je izraz te težnje u prilazu *Glembajevima*, u pokušaju savladavanja konstrukcijskog principa psihološke drame.

U POTRAZI ZA USTALJENIM OBLICIMA

U svome obračunu s vlastitom ekspresionističkom utopijom i ekspresionističkom poetikom Krleža će se sukobiti s onim avangardnim umjetničkim strujanjima koja narušavaju racionalistički jedinstvenu i antropocentričnu sliku svijeta. Taj je sukob naročito izrazit u Krležinu stavu prema slikarstvu (prije svega u neprihvatanju apstraktnog slikarstva, ali ne samo u tome). Slikarstvo je za Krlezu umnogome egzemplarno umjetničko područje — osnovni primjer umjetničke spoznaje (koja je tipična subjektivna spoznaja). I baš zbog toga je tako značajna slikarska tema u *Povratku Filipa Latinovicza*, romanu u kojem je možda najpotpunija Krležina problematizacija pitanja misaonog oblikovanja svijeta. Slikarstvo je u tom romanu jedna od osnovnih razina problematizacije; ona prožima sve slojeve romana: pitanje o misaonom oblikovanju možemo u *Povratku Filipa Latinovicza* naći na razini stilskih postupaka, na filozofsko-egzistencijalnoj razini i na razini književnoformalnog oblikovanja. Na ovoj posljednjoj razini to je pitanje o smislu tradicionalne (tj. građanske) romaneskne forme čiji je nosilac građanski inteligent, tj. ujedno spoznajni subjekt koji teži za misaonim oblikovanjem svijeta.

U *Povratku Filipa Latinovicza* dovršava se i prelama ta težnja, dominantna i u Krležinu prilazu glembajevskom ciklusu. Taj je ciklus (a donekle i *Povratak Filipa Latinovicza*) pokušaj povratka racionalističkoj i građanskoj knji-

ževnoj tradiciji — nasljeđu misaonog i formalnog poretka, a povezan je i s racionalističkom komponentom marksizma. Nasuprot prvobitnoj, rušilačkoj i ekspresionističkoj koncepciji revolucionarne umjetnosti, Krleža će u prilazu *Glembajevima* i *Povratku Filipa Latinovicza* pokušati riješiti pitanje misaone književne (dramske i romaneskne) forme, prikladne za marksistički racionalno razmatranje socijalnih odnosa. Takva se koncepcija književnosti nazire više u pretpostavkama *Glembajevih* i *Povratka Filipa Latinovicza* nego u dovršenim djelima. Književnost koja teži ka lijepome, racionalističkoj konstrukciji, formalnoj dovršenosti, književnost čiji je preduvjet u razumskoj spoznaji, čiji je junak spoznajni subjekt u potrazi za smislom — ta književnost doživljava u *Glembajevima* i, prije svega, u *Povratku Filipa Latinovicza* svoj bitan neuspjeh. Krležino približavanje problemu drame i romana kao misaonim oblicima i racionalističkim konstrukcijskim principima povezano je s njegovim razmatranjima o građanstvu. Prema nacrtu socijalne uvjetovanosti književnih formi, sadržanu u eseju o Proustu, kojega su posljedice vidljive i u *Glembajevima* i u *Povratku Filipa Latinovicza*, ustaljeni oblici drame i romana odgovaraju onom društvenom i civilizacijskom stanju u kojim je građanstvo vladajuća klasa. Racionalistički spoznajni subjektivizam i oni oblici književnosti koji se na njemu zasnivaju nikli su u građanskoj i gradskoj (Krležinom riječju: urbanoj) civilizaciji, nastali u određenim geografskim i društvenopovijesnim uvjetima. Nakon oseke revolucionarnog vala Krleža će dvadesetih godina stvarati spoznajnoknjiževni instrumentarij za ono društveno stanje koje i dalje ostaje stvarno i bez promjena. Građanstvo je u Jugoslaviji u ono vrijeme ostalo vladajuća klasa, a za kritičko razmatranje građanskog društva Krleža pokušava primijeniti one oblike književnosti koji su izraz građanske civilizacije i ujedno egzemplarni oblici njene kritičke analize (Zola, Ibsen, Proust, porodični roman, roman sam po sebi, roman s likom »problematične individue«). Bitan neuspjeh tog pokušaja posljedica je Krležina stava prema hrvatskom građanstvu kao perifernom obliku urbane i građanske civilizacije, pa ujedno i njegova stava prema građanstvu uopće, čija je vladavina pokolebana i sumnjiva. Rušilački stav prema građanskom društvu nalazi svoj izraz i u književnoj strukturi Krležinih djela, u rušenju zatvorenih i čvrstih oblika, u strukturalnoj nedovršenosti, u nemogućnosti totaliza-

cije svijeta u subjektivnoj spoznaji. U ovom je neuspjehu začetak vrhunske linije Krležine književnosti — od *Povratka Filipa Latinovicza do Djetinjstva u Agramu*. Poslije *Glembajevih* Krleža se ponovo kreće u krugu porušenih oblika, opredjeljuje se ponovo za sliku svijeta u pokretu.

»MRAČNA, TVRDOGLAVA STVARNOST«

Slika života u pokretu stalna je u Krležinu djelu. Dijalektiku subjektivne spoznaje i njene idejne, egzistencijalne i književne implikacije prikazali smo ovdje apstrahirajući drugu stranu osnovne opozicije. Nasuprot svijetu subjektivnosti (individue, misli, spoznaje, smisla, sklada, reda, oblika, ljepote, književne forme) u svakom se slučaju pojavljuje svijet životne neposrednosti (društva, mase, neobuhvatne stvarnosti, života samog po sebi, »životne jezgre«, tijela, pokreta, emocije, dinamike, nereda, kaosa, neshvatljivog, užasnog, neusklađenog, višeznačnog i polifoničnog, književno otvorenog). Taj je svijet, barem potencijalno, prisutan u svakom Krležinu prilazu dijalektici subjektivnosti: na spoznajnom, idejnom, egzistencijalnom i književnoformalnom planu. Težnji za racionalnom spoznajom i ljepotom uvijek se pridružuje suprotna težnja prema životnoj neposrednosti, koja se ne može shvatiti i podrediti racionalnim principima spoznajne totalizacije. Nasuprot je misaonosti materijalnost i tjelesnost, nasuprot vertikalnim poletima — zemlja i blato.

A ista se opozicija može izraziti na više načina. Jedan se od njih nalazi u Suvinovoj studiji o ranim Krležinim dramama, gdje je metaforički, Krležinim jezikom izražena ta opozicija kao suprotstavljanje »krilate plovidbe ka zvijezdama« i »brodoloma u panonskom blatu«. Suvinova studija donosi veoma bogatu i razgranatu smisaonu i kulturnopovijesnu interpretaciju ovako zacrtane opozicije. Prema toj interpretaciji (a i mnogim drugima) ista se opozicija može prenijeti i na društveno područje, gdje se građanskom intelektualcu ili građanstvu uopće suprotstavlja spontana pučka stihija, seljaštvo s njegovim arhaičnim načinom života, buntovni stav pučkog čovjeka i pučke mase. A taj način suprotstavljanja razvija Krleža u eseju o Proustu i drugim svojim djelima u tipologiju dviju različitih civilizacija: urbane, građanske, latinske i racionalističke civilizacije zapadne Evrope — naspram seo-

ske i seljačke, slavenske i germanske (ili još češće: hunske, mađarske) iracionalističke istočnoevropske civilizacije.

Svijet se elementarnosti i materijalnosti, tjelesnosti i pučkosti, iracionalnosti i mitskosti javlja već u prvim Krležinim tekstovima. Taj svijet ima svoju pozitivnu vrijednosnu oznaku u *Panu*, gdje se javlja u tipično dionizijском obliku. Može on imati i negativnu oznaku, kada je — u ekspresionističkim vizijama — prikazan kao povampirena, gruba i užasna stvarnost ili — u novelama — kao siva stvarnost provincijske svakidašnjice. Taj je svijet — isto kao i misaoni svijet — bitno ambivalentan. Ključna Krležina slika »panonskog blata« u potpunosti izražava tu ambivalenciju: pisac se opredjeljuje za prljavu materiju života pored očitog nepristajanja i pobune, pored naglašene želje da se prevlada »blatnjavo« civilizacijsko stanje, da se izvrši osnovni revolucionarni preokret u materijalnim i društvenim uvjetima života. U takvoj se opredijeljenosti susreću ničeovski vitalistički poticaji, darvinistički prirodnoznanstveni materijalizam i mitska predodžba o demonskim vitalnim snagama. Nešto kasnije ovim će se poticajima priključiti marksistička klasna i materijalistička usmjerenost.

Sve su glavne komponente Krležine vizije životne neposrednosti nastale u prvo doba piščeva razvoja. I danas je značajan način na koji Krleža spaja pučku svijest s prirodnomaterijalističkom slikom svijeta i mitskom predodžbom o demonskim životnim snagama. U ovom se sinkretskom spoju pojedini sastojci teško razlučuju: ne može se reći gdje prestaje prirodnoznanstveni materijalizam, a gdje počinje mitska slika i koliko je pučka svijest izvor materijalističkog, a koliko mitskog gledanja. U Krležinu intuitivnom shvaćanju materijalnosti, tjelesnosti, pučkosti i mitskosti te su komponente nerazdvojive. U pučkoj svijesti ne postoji granica između materijalističkog i mitskog pogleda na stvarnost.

U Krležinoj se ranoj opredijeljenosti za pučku svijest i u njegovoj posebnoj sklonosti da svijet doživljava u mitskim slikama može vidjeti izraz opće duhovne situacije u doba iza modernizma, posljedica modernističke književne naobrazbe. To se može dobro uočiti u onoj književnoj modernističkoj igri mitskim motivima koju je mladi Krleža (»po Wildeu«) ostvario u svojim tekstovima. To je »dubinska« tendencija misaonosti toga doba, čiji je najbolji izraz Freudova psihoanaliza (koja, po sve-

mu sudeći, mladom Krleži nije bila poznata). To je, naj-
zad, izrazit smisao za one naslage folkloru koje je zaposta-
vila romantičarska folkloristika: grub i jezgrovit pučki
govor, gradski folklor i mnoge pojave koje su prema
tradicionalnom shvaćanju pripadale u domenu kiča. Iz tih
su naslaga nicala, baš u to vrijeme, dva velika (i vrlo
različita) romana: Joyceov *Uliks* i Hašekov *Svejk*, a u
Krležinoj se opredjeljenosti, potpuno samostalnoj, dobro
vidi analogna osjetljivost za potisnute i zapostavljene obli-
ke folkloru. Teško je zapravo reći da li u tome veću
ulogu igra modernistička književna naobrazba ili gene-
racijski (da ga tako, bez veće preciznosti, nazovemo) smi-
sao za ono što je pučko i mitsko, ili, najzad, osobna
Krležina intuitivna sposobnost (talent) da svijet predoču-
je u mitskim slikama. A da se radi o instinktivnoj »mi-
tografskoj sposobnosti«, nema sumnje. Krležino je pri-
kazivanje svijeta već na samom početku mitografsko, ali
će tek u kasnijem piščevu razvoju postati svjesna metoda.

»ČREVA, PRAZNA ČREVA, MESNATI MERTVI MEH...«

Priklon svjesnoj upotrebi mitografske metode može se pra-
titi u Krležinim kulturnopovijesnim »izletima« dvadesetih,
tridesetih, pa i četrdesetih godina, u smislu za barok-
nost, za pučku ulenšpiglovsku tradiciju, za Breughela i Lut-
hera, alkemiju, magiju, antičku i renesansnu medicinu,
koja postaje povod za spoznajnoteoretska razmatranja o
»naivnom materijalizmu«. Četrdesetih godina Krleža poku-
šava na razini marksističkih rasuđivanja osmisliti svoju
davu intuiciju o spoju materijalističkog i magijsko-
mitskog gledanja.

U gornjem nabranjanju imena i pojava nedostaju za-
pravo dva, za ovaj kontekst bitna imena, koja Krleža tako
reći i ne spominje: François Villon i François Rabelais.
Poslije Malićeve studije o *Baladama Petrice Kerempuha*¹¹
Krležina je veza s rableovskom tradicijom očita, bez obzira
da li je moguće govoriti o nekoj neposrednoj inspiraciji.
Radi se o dubokoj i kompleksnoj tradiciji u kojoj je
Rabelais ključna pojava. Malićev se interpretatorski zahvat
podudara u mnogim crtama s tezama knjige kojoj je pisac

¹¹ Op. cit.

Krležin vršnjak i koja je nastala u isto vrijeme kad i *Balade
Petrice Kerempuha*. Riječ je o Mihailu Bahtinu i njegovoj
knjizi *Djelo Françoisa Rabelaisa prema pučkoj kulturi
srednjeg vijeka i renesanse*.¹² Malićev pristup *Baladama*
— bez primjene pojmovnog aparata Bahtinove knjige
— umnogome je srodan onom smjeru antropoloških raz-
matranja koji je tako bitan za knjigu ruskog istraživača.
Kada Malić govori o »svijetu viđenom naopako«, o »karne-
valskoj travestiji općenito prihvaćene slike svijeta«, o
»biološkoj jednakosti čovjeka i svijeta« i o »perspektivi
promatranja (...) koja svaki uočeni predmet nastoji učiniti
jestivim, metaboličnim«, on se zapravo približava osnov-
nim Bahtinovim kategorijama, osobito prikladnim za in-
terpretaciju Krležina remek-djela. Uz primjenu pojmovnog
aparata Bahtinove knjige Malićevu bi interpretaciju *Balada*
trebalo svakako nastaviti. Moglo bi se čak i reći da takva
interpretacija — na sjecištu Malićevih i Bahtinovitih ideja
— potencijalno već postoji.

U ovom susretu ideja ruskog i hrvatskog istraživača, su-
sretu Krleže i rableovske tradicije, najinteresantnija je
ipak bitna srodnost Krležina i Bahtinova stava, paralelizam
u sazrijevanju sličnog prilaza pučkoj svijesti. U sukobu
s građanskom, »visokom« tradicijom, s teološkom slikom
svijeta svake vrste, Bahtin i Krleža pronalaze oslonac u
neslužbenoj pučkoj tradiciji, u nepriznatim slojevima kul-
ture, u rušilačkoj energiji groteske, u »pučkom smijehu«,
koji obara sve autoritete i hijerarhije i koji je — po Ba-
htinu — »utjelovljenje kriticizma i nepovjerenja prema
službenim istinama«, izraz »najboljih nada i težnji puka«.
Prema Bahtinu, sloboda je »najdublji sadržaj«, a ne »vanj-
ski zakon« »blagdanskih slika smijeha«, a te su slike pra-
stari »neustrašivi govor«, koji ne zna za smicalice i
prešućivanje u odnosu na svijet i vlast.

Paralelizam u osnovnom idejnom stavu, u opredjelje-
nosti za subverzivnu tradiciju pučke svijesti, u traganju
za osloncem u materijalnom, tjelesnom i zemaljskom pre-

¹² M. Bahtin, *Tvorčstvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura
srednevekov'ja i renesansa*, Moskva 1965. Nastanak je ove knji-
ge vezan za kraj tridesetih godina — disertaciju o Rabelaisu
Bahtin je obranio 1940. godine. Usprkos tome što je tekst te
disertacije nepoznat, možemo sa znatnom vjerojatnošću pre-
tpostaviti da je već ona sadržavala glavne ideje Bahtinove
knjige.

lazi i na područje Krležinih umjetničkih i Bahtinovitih interpretatorskih zahvata. Većina se Bahtinovitih kategorija može upotrijebiti u odnosu na Krležine slike pučke elementarnosti. To su — prije svega — najosnovnije od tih kategorija, Bahtinovi pojmovi »karnevalizacije« i groteske. Karnevalske se slike puka nalaze u *Panu, Kraljevu, Hrvatskoj Rapsodiji, Povratku Filipa Latinovicza* i najzad — u svoj svojoj punini — u *Baladama Petrice Kerempuha*. Skoro je isti redoslijed djela u kojima dolazi do izražaja smisao za grotesku. Groteska je kod Krleže povezana s »karnevalskim« slikama pučke elementarnosti u *Kraljevu, Hrvatskoj Rapsodiji, Michelangelu Bounarottiju* i opet u *Baladama Petrice Kerempuha*. Ovo je Krležino djelo potpuno prožeto »karnevalskim osjećajem života« i smislom za grotesku, a većina se umjetničkih postupaka u *Baladama* može opisati Bahtinovitom nazivljem.

Naglašavajući tako paralelizam misaonih tokova Krležina i Bahtinova djela (i apstrahirajući očite razlike), imamo na umu širu paralelu. Da ponovimo, riječ je o dva vršnjaka, o paralelnim i međusobno neovisnim opredijeljenostima za pučku svijest potkraj tridesetih godina. A paralela se može proširiti na mnoge pojave evropske lijeve, i ne samo lijeve, književnosti i misaonosti tih godina. Uz *Balade Petrice Kerempuha* mnogi će interpretatori spomenuti Brechtovo ime, što je — prema Malićevoj formulaciji — »na žalost više sugestija nego razrađeno rješenje«. ¹³ Ostajući i dalje na razini sugestije, vrijedi upozoriti i na Brechtovu opredijeljenost za nepokornu pučku svijest, za nepriznate slojeve kulture i grotesku. Izvan lijevih misaonih i književnih strujanja, u posve drugom kontekstu, smisao za pučko i groteskno nalazimo u Mannovu *Doktoru Faustusu*; djelu koje nastaje nešto kasnije, ali u neposrednoj vezi s duhovnim događajima i društvenom stvarnošću tridesetih godina.

U svim navedenim slučajevima radi se o piscima skoro iste generacije (Mann je nešto stariji od ostale trojice), uglavnom o piscima čije sazrijevanje pada u početak stoljeća, pa im je razvoj donekle paralelan. U svakom od navedenih slučajeva možemo govoriti o pokušaju opredjeljivanja prema onoj osnovnoj antinomiji koja se u

¹³ Hrvatska književnost prema evropskim književnostima, str. 542.

evropskoj književnosti pojavila u punoj snazi u drugom desetljeću stoljeća, prije svega u ekspresionizmu, ali ne samo u njemu (nisu ovdje doduše posve indiferentne ni Krležine i Brechtove ekspresionističke filijacije). Tu smo antinomiju ovdje nastojali pratiti na Krležinu primjeru. To je, ponovimo, antinomija subjektivne spoznaje i materijalne, društvene stvarnosti; građanskog racionalizma i pučke svijesti; misaonosti i tjelesnosti. To je pitanje individualističke, antropocentrične tradicije humanizma i njene krize. Tridesetih godina nastupa iduća faza u opredjeljivanju prema toj antinomiji, i za tu fazu možda je najbolja Malićeva formulacija o »biološkoj jednakosti čovjeka i svijeta«. Uostalom, ova formulacija, uz jedan drugi Malićev termin, »somatski ontologizam«, nastala je u neposrednoj vezi s Malićevim zapažanjima o književnosti tridesetih godina, naročito o poljskoj književnosti (Gombrowicz, Ważyk), ¹⁴ pa prema tome može imati šire komparativističko značenje.

Načelo biološke jednakosti čovjeka i svijeta, tako izrazito u Krležinim i Bahtinovitim djelima, probija se tridesetih godina kao možda najvažnija misaona i (podsvjesna) podloga književnih tendencija onoga vremena. U raznim književnostima i djelima književnika raznih generacija (sve do ranih izdanaka francuskog egzistencijalizma) somatski je ontologizam tridesetih godina jedan od glavnih principa umjetničkog oblikovanja. U većini se bitnih književnih nastojanja onoga doba nazire težnja za neposrednim dodirom s tjelesnom, materijalnom stvari života. Na književnoformalnom planu ta se tendencija povezuje s prihvaćanjem zapostavljenih oblika pučke kulture prošlosti (Rabelais, ulenšpiglovska tradicija, 17. i 18. stoljeće) i sadašnjosti (kino, kič, pučki idiom, gradski folklor), s rušenjem zatvorenih oblika (amorfnost *Balada Petrice Kerempuha* kao ciklusa). Na planu misaonih traganja najbolji je izraz te tendencije u istraživanju tjelesnosti, instinktivnosti, podsvijesti, u povratku »demonskoj stvarnosti« ekspresionizma, s novom sviješću o demonskim snagama materije. Nastanku ove nove svijesti pridonio je u znatnoj mjeri nadrealizam (a svakako: popularizacija psihoanalize), pa i druga strujanja u književnosti i nauci.

¹⁴ Z. Malić, *Pogled na poljsku prozu* (u knjizi:) *Polonica*, Zagreb 1973, str. 96—130. i *passim*.

Naročito je izrazit paralelizam tih književnih traganja i društvenopolitičke stvarnosti tridesetih godina. Pojava masovnog društva i njegovih posljedica (totalitarizma prije svega) najbitniji je poticaj ove književne orijentacije — premda se neki tokovi književne spoznaje već od Kafke i ekspresionizma mogu shvatiti kao misaona prognoza nadolazećih društvenih procesa.

Paralelizam književne misli i političke stvarnosti tridesetih godina dobro je uočio Artur Sandauer u članku čiji naslov sadrži jednu od mogućih terminoloških sugestija za književnost toga doba: *Gombrowicz i Schulz ili dubinska književnost (Pokušaj psihoanalize)*. Sandauer piše:

Gombrowicz ističe u Schulza prisutnost »tamne, anonimne stihije«; Schulz pak sa svoje strane primjećuje u Gombrowicza nešto što će odrediti kao »sadržaje supkulture«. U stvari tridesete su godine, u kojima debitiraju obojica, pod znakom erupcije »tamne, anonimne stihije« ili »sadržaja supkulture«. Nije teško naći analogiju između onoga što se događa na ondašnjoj ulici i u radionicama znanstvenika i umjetnika. Rasisti se podjednako kao i psihoanalitičari pozivaju na nagon; o mitovima govori Alfred Rosenberg podjednako kao Thomas Mann; kolektivna je podsvijest prisutna u hitlerovskim sloganima i u djelima obojice pisaca.¹⁵ [Schulza i Gombrowicza — primj. J. W.]

Sandauer se u svojim zapažanjima okrenuo »kolektivnoj podsvijesti« tridesetih godina i u tome se kontekstu može naći i Krleža uz mnoge druge pojave evropske i jugoslavenske književnosti toga doba. U hrvatskoj književnosti to će biti prije svega lirika i proza Ivana Gorana Kovačića, rani tekstovi Kaštelanovi, Segedinovi, Marinkovići, u srpskoj — Ristićeva *Turpituda* i Dedinčev *Jedan čovjek na prozoru*. Ipak, u Krležinu slučaju isticanje kolektivne podsvijesti, za koju je pisac *Balada* svakako imao smisla i sluha, može dovesti do zanemari vanja onog dugotrajnog misaonog napora čiji je prikaz glavni predmet ove studije. Paralela s Bahtinom ili Thomasom Mannom znatno je primjerenija jer je posrijedi dugo-

trajnije razmišljanje o krizi antropocentrične slike svijeta — tradicionalnog građanskog humanizma i o svjesnoj opredijeljenosti prema posljedicama te krize. Za Thomasa Manna to je pitanje istrajnosti koncepcije građanskog liberalizma, koji se zasniva na antropocentrizmu i humanističkom individualizmu. Bahtin se, nasuprot tome, okreće pučkoj zajednici, radosnoj materiji života, subverzivnoj tradiciji smijeha. Slično se i Krleža, pored veće privrženosti racionalističkom, individualističkom nasljeđu, tridesetih godina opredjeljuje za načelo jednakosti čovjeka i svijeta, koje je posljedica prihvaćanja pučke buntovne svijesti kao osnovnog spoznajnog principa.



¹⁵ A. Sandauer, *Schulz i Gombrowicz czyli literatura głębin (Próba psychoanalizy)*, »Kultura«, 1976, br. 44 (698), str. 5.

KAZALO SPOMENUTIH KRLEŽINIH DJELA

- Adam i Eva* 27, 30, 47, 51, 57, 160
- Amsterdamske varijacije* 35
- Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili Rajskej Ptici* 41, 49, 52, 140, 141
- Balade Petrice Kerempuha* 36, 38, 44, 48, 50, 52, 62, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 101, 138, 139, 140, 154, 161, 203, 205—227, 234, 239, 248, 249, 250, 251, 252
- Banket u Blitvi* 36, 41, 47, 48, 49, 50, 53, 60, 61, 62, 161, 179, 180, 194, 200
- Cristoval Colon* 23, 27
- Cvrčak pod vodopadom* 52, 198
- Četiri književnika (O mrtvima istinu)* 187
- Davni dani* 8, 17, 18, 27, 40, 48, 50, 51, 53, 55, 57, 68, 73, 74, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 123, 124, 170, 205, 206, 207, 211, 212, 237, 239
- Deset krvavih godina* 1914—1924 [esej] 29
- Deset krvavih godina* [knjiga eseja] 37, 54, 137, 164
- Dijalektički antibarbarus* 38, 54, 70
- Djetinjstvo 1902—03 i drugi zapisi* 21, 40, 149, 150, 151, 207
- Djetinjstvo u Agramu 1902—3* 40, 48, 50, 54, 82, 87, 88, 89, 93, 97, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 207, 222, 231, 239, 246
- Dnevnik, sv. 1—5* 50
- Domobrani Gebeš i Benčina govore o Lenjinu* 208
- Ekspresionizam* 145, 146, 147, 148, 236
- Eppur si muove* [esej] 25
- Eppur si muove* [knjiga eseja] 37, 54, 147
- Eseji, knj. 1* 36, 167, 170, 171, 220
- Eseji, knj. 2* 145, 236
- Eseji, knj. 3* 84, 99, 130

Evropa danas [esej] 35
*Evropa danas. Knjiga dojmo-
va i eseja* 35, 54, 58, 217

Fragmenti 22, 46, 54, 55, 69,
92, 93, 95, 154

Galicija 27, 47, 51, 59, 160
Glembajevi 31, 33, 36, 47, 48,
50, 57, 62, 66, 78, 100, 101,
159, 160, 161, 163, 164, 167,
171, 172, 173, 174, 175, 176,
177, 179, 180, 239, 244, 245,
246

Golgota 27, 30, 47, 51, 59, 154,
160

Gospoda Glembajevi 31, 33
*Gospodin Bach (Dokumenat
za historiju jugoslavenske
drame)* 22, 51, 92

Hiljadu i jedna smrt 36, 52,
60, 62, 197, 198, 199

Hodorlahomor Veliki 52, 59,
123, 189, 190, 191, 241

Hrvatska književna laž 25, 26,
29, 33, 47, 69, 70, 77, 78,
79, 84, 89, 92, 100, 105, 124,
130, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 138, 140, 146, 147, 238

Hrvatska rapsodija 23, 27, 46,
51, 58, 77, 97, 125, 126, 128,
133, 138, 148, 160, 164, 250

Hrvatski bog Mars 23, 29,
47, 52, 59, 84, 87, 125, 126,
127, 161, 209, 211, 212

Ideje 40

In extremis 52, 66, 194, 197
*Iz knjige »Izlet u Mađarsku
1947«* 40

Izlet u Mađarsku 22, 55
Izlet u Rusiju 28, 29, 54, 139

*Jedan od hrvatskih Govekar-
jov* 22

*Kako stanuje sirotinja u Za-
grebu* 24

*Kalendar jedne bitke godine
1942* 40

Knjiga lirike 52

Knjiga pjesama 36, 37, 52

Knjiga studija i putopisa 37
54

Književnost danas 99

Kraljevo 27, 46, 47, 57, 125,
160, 164, 231, 250

Kristofor Kolumbo 23, 47, 51,
99, 160

Leda 31

Legenda 22, 46, 51, 57, 66, 69,
125, 154, 238, 239

Legende 51, 57, 75, 159, 231

Leniniana 68

Leševi 51, 92

Lirika 27

Lirika Ljube Wiesnera 189

Ljudi putuju 35

Mađarski lirik Andrija Ady
220

*Magyar Kirdlyi honved no-
vela* 27

*Marginalia na temu o spoznaj-
no-teorijskoj magiji* 40

Maskerata 22, 46, 51, 57, 125,
239

Michelangelo Buonarroti 23,
30, 47, 51, 160, 250

Mlada misa Alojza Tičeka 52

Moj obračun s njima 22, 24,
32, 49, 54, 55, 69, 70, 104,
201

Moja ratna lirika 35, 58

Na rubu pameti 36, 48, 53, 60,
62, 70, 84, 161, 179, 180, 194,
195, 196, 202, 203, 239, 242

*Napomena o Hrvatskom bogu
Marsu* 53

*Napomena o Kristovalu Kolo-
nu* 99

Napomena [u:] Tri drame 27

*Napomena uredništva »Knji-
ževna republika«, 1923/1* 28,
75, 229, 235

*Nekoliko riječi o malogra-
danskom historizmu uopće*
29, 164

Nervoza izraza 148

Novele 27, 52, 199

O bogu 40

O društvenom nagonu 40

O Erazmu Rotterdamskom 40

O inteligenciji 29

O Klaudiju Galenu 40

O Kranjčevićевой lirici 130,
139, 141

O Marcelu Proustu 167, 168,
169

*O nekim naivno-materijalistič-
kim elementima u Hipo-
kratovu djelu* 40

O Paracelzu 40

*O smislu tragičnosti povije-
sti* 222

*O stogodišnjici Baudelaireo-
ve smrti* 41

*Odlomci iz eseja o Kranjče-
viću* 140

*Odlomci romansirane biogra-
fije Frana Supila* 139

Pan 23, 46, 52, 57, 73, 84, 125,
238, 239, 247, 250

Pjesme I 27

Pjesme II 27

Pjesme III 27

Pjesme u tmuni 37, 52, 140

Planetarijom 225

Podne 57, 125

Podnevna simfonija 239

*Pogovor [u:] Glembajevi. Dra-
me, Zagreb 1966.* 160

Povratak Filipa Latinovicza
8, 32, 36, 48, 53, 60, 154, 167,
172, 179, 201, 202, 203, 239,
240, 244, 245, 246, 250

Prazna slama 40

*Predgovor »Podravske moti-
vima« Krste Hegedušića*
34, 35, 48, 71, 84, 85, 130, 218,
222, 229

*Razgovor o demokraciji, o
humanizmu i o socijalizmu*
40

Razgovor o istini 40

Razgovor o materijalizmu 35

*Razgovor o pedesetogodišnji-
ci apstraktnog slikarstva* 40

Razgovor o raketama 40

Razgovor sa senom Supila
139

*Razgovori s Miroslavom Kr-
ležom (Predrag Matvejević:
Razgovori s Miroslavom Kr-
ležom)* 22, 41, 78

Saloma 46, 51, 159

Sodoma 51, 159

Sodonski bakanal 51, 52

Smrt Florijana Kranjčeca 52

Smrt Franje Kadavera 27

Smrt Rikarda Harlekinija 52,
59, 189, 191, 192, 197
Smrt Tome Bakrana 52
*Svadba velikog župana Klan-
fara* 178

*Teze za jednu diskusiju iz go-
dine 1935* 54
Tri drame 51
*Tri kavalira gospođice Mela-
nije* 27, 49, 53, 59, 167, 189,
191
Tri simfonije 23, 46, 52, 57
Trula zemlja 53
Tužaljka nad mrtvim tijelom
A. G. Matoša 140

U agoniji 31
U logoru 51

U predvečerje 57
Ulica u jesenje jutro 47, 52
Utopija 51

*Varijacije na medicinske te-
me* 40
Veliki meštar sviju hulja 27,
47, 52, 59, 67, 164
*Vjetrovi nad provincijalnim
gradom* 52, 193, 197, 242
Vražji otok 29, 51, 52
Vučjak 27, 30, 47, 51, 59, 84,
210, 211, 212

Zaratustra i mladić 22, 46, 94
Zastave 8, 41, 49, 50, 53, 57,
62, 63
Zeleni barjak 53

KAZALO IMENA

ADORNO, Theodor 232
ADY, Endre 36, 220, 221
ADZIJA, Božidar 39
ALEKSANDAR I KARADOR-
ĐEVIĆ 30, 60
ANDRIĆ, Ivo 11
ANŽUVINCI 107
ARETEJ iz Kapadokije 41, 62
AUGUSTINČIĆ, Antun 33

BABELJ, Isak Emanuilovič
209
BABIĆ, Ljubo 23, 30, 33, 37
BACH, Josip 22, 23; 51, 92, 99
BADALIĆ, Josip 222
BAHTIN, Mihail 249, 250, 251,
252
BAKST, Lev Samojlovič 73
BAKUNJIN, Mihail Aleksan-
drovič 143, 146
BANG, Herman 74, 168
BATUŠIĆ, Slavko 37
BAUDELAIRE, Charles 43, 68,
73
BECIĆ, Vladimir 33
BELOSTENEC, Ivan 222
BENEŠIĆ, Julije 21, 23, 29,
30, 32, 61
BOGDANOV, Vaso 35, 37, 38,
115

BOGDANOVIĆ, Milan 35
BRAUDEL, Ferdinand 212, 213
BRECHT, Bertolt 216, 250, 251
BREUGHEL, Pieter 218, 219,
248
BRODZKA, Alina 183
BRZOWSKI, Stanisław 12
BUKOVAC, Vlaho 132
BUNJIN, Ivan Aleksejevič 168
BYRON, George Gordon 68,
74, 98, 143

CALLOT, Jacques 214, 217
CAMUS, Albert 197, 199, 226
CANKAR, Ivan 210
CESAREC, August 24, 25, 26,
27, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 80
CESARIĆ, Dobriša 33, 37
CHIRICO, Giorgio de 43
CUVAJ, Slavko 24
CVIJIĆ, Đuro 24, 26
CZARTORYSKI, Adam 115

ČEDOMIL, Jakša 184, 185
ČERINA, Vladimir 124, 187,
188
ČRNJA, Zvane 107

- DĄBROWSKA, Maria 180
 D'ANNUNZIO, Gabriele 168
 DARWIN, Charles 97
 DAVIĆO, Oskar 37
 DEBUSSY, Claude 73
 DEDINAC, Milan 37, 81, 252
 DESCARTES, René 171
 DICKENS, Charles 147, 171
 DONADINI, Ulderiko 76, 187,
 188, 189, 192
 DOSTOJEVSKI, Fjodor Mi-
 hailovič 43, 67, 68, 85, 147,
 171, 172, 229
- ĐALSKI, Ksaver Šandor 29,
 184, 185
- ELIADE, Mircea 216
 ELIOT, Thomas Stearns 231
 ENGELSFELD, Mladen 8, 194
 ERAZMO ROTERDAMSKI
 147, 215
- FEUERBACH, Ludwig 98, 143
 FLAKER, Aleksandar 56, 67,
 116, 194
 FLAUBERT, Gustave 195
 FRANGES, Ivo 69, 185, 194
 FRANKOPAN, Fran Krsto
 109, 111
 FRANKOPANI 109
 FRANJO JOSIP I 119
 FREUD, Sigmund 80, 241, 247
- GAJ, Ljudevit 112
 GALOVIĆ, Fran 76
 GALS WORTHY, John 168, 169,
 170, 173, 174, 180
 GAMBETTA, Leon 169
 GARIBALDI, Giuseppe 146
 GAVELLA, Branko 30, 33, 53
- GOETHE, Johan Wolfgang 73
 GOGOLJ, Nikolaj Vasiljevič
 171
 GOMBROWICZ, Witold 188,
 200, 251, 252
 GORENČEVIĆ, Iljko (pseud.)
 — v. GRUN, Lav
 GORICANEC, Terezija 207
 GORJAN, Zlatko 174
 GORKI, Maksim 147, 170, 173
 GOYA Y LUCIENTES, Fran-
 cisco José 36, 73, 74, 217
 GROSS, Mirjana 107, 120
 GROSZ, Georg 36
 GROTTGER, Artur 130
 GRUN, Lav 23
 GUBEC, Matija 109, 208, 223
 GUNDULIĆ, Ivan 111, 132
- HABDELIĆ, Juraj 222
 HABSBURGOVCI 137, 214
 HALAS, František 226
 HALER, Albert 53
 HAMSUN, Knut 168
 HARAMBAŠIĆ, August 128,
 129
 HAŠEK, Jaroslav 248
 HECIMOVIĆ, Branko 30
 HEGEDUŠIĆ, Krsto 33, 37, 85
 HEINE, Heinrich 146
 HERDER, Johann Gottfried
 116
 HEREDIA, José Maria de 74
 HERMAN, Bogomir 34
 HOFMANNSTHAL, Hugo von
 168
 HORTHY, Miklós 60
 HORVATIN, Kamilo 24
- IBLER, Drago 37
 IBSEN, Henrik 22, 43, 45, 48,
 60, 68, 75, 78, 143, 161, 166,
 167, 176, 245
 IRZYKOWSKI, Karol 188
- ISOLANO, Johann Ludwig
 Hector 104
- JACOBSEN, Jens Peter 74
 JAGELOVIĆI 107
 JAMBRESIĆ, Andrija 222
 JAMMES, Francis 168
 JELACIĆ, Josip 114, 115
 JOYCE, James 77, 194, 231,
 237, 248
- KADEN-BANDROWSKI, Ju-
 liusz 12, 67
 KAFKA, Franz 237, 252
 KAJMAKOVIĆ, Omer 35
 KANIŽLIĆ, Antun 38
 KANT, Immanuel 43, 73
 KAPETANIĆ, Davor 37, 123
 KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ, Ha-
 nifa 81
 KARADŽIĆ, Vuk 112, 113
 KARAMAN, Igor 107, 120
 KAŠTELAN, Jure 252
 KERENYI 232
 KERŠOVANI, Otokar 39
 KHUEN-HEDERVARY, Káro-
 ly 119, 120, 121, 184
 KIKIĆ, Hasan 33
 KIRCHNER, Hanna 32
 KOLLAR, Jan 116
 KOLUMBO, Kristof 56, 58, 59,
 73, 97, 99, 196
 KOMBOL, Mihovil 53
 KONSTANTINOVIC, Zoran
 216
 KOVAČIĆ, Ante 141, 184, 185,
 186
 KOVAČIĆ, Ivan Goran 252
 KOZARAC, Josip 185
 KRANJČEVIĆ, Silvije Strahi-
 mir 36, 74, 98, 119, 128, 129,
 130, 135, 139, 140, 141, 143,
 156, 186
 KRAUS, Karl 29, 169
- KRIST 56, 58, 73, 74, 129, 154,
 155, 156, 196, 223
 KRIZANIĆ, Juraj 5, 32, 36, 53,
 111, 135, 139, 140, 141, 214
 KRŠINIĆ, Fran 33
 KRUŽIĆ, Petar (pseud) — v.
 SEGEDIN, Petar
 KVATERNIK, Eugen 118, 129,
 139, 141
 KWIATKOWSKI, Jerzy 87
- LASIĆ, Stanko 8, 34, 39
 ŁATUSZYŃSKA (RAPACKA),
 Joanna 61
 LAZAR HREBELJANOVIĆ
 122
 LENJIN, Vladimir Iljič 25,
 26, 28, 68, 69, 99, 100, 145,
 165, 208
 LIVADIĆ WIESNER, Brani-
 mir 33
 LOGAU, Friedrich 214, 215,
 217
 LONČAR, Mate 35, 36, 37, 51
 LOVRENČIĆ, Jakob 221
 LUKACZ, György 144, 145, 146,
 147, 163, 183, 241
 LUKAS, Filip 31
 LUNACARSKI, Anatolij Vasi-
 ljevič 36
 LUTHER, Martin 43, 215, 248
- MAETERLINCK, Maurice 133
 MAJAKOVSKI, Vladimir 56
 MALIĆ, Zdravko 61, 87, 195,
 200, 218, 219, 224, 225, 226,
 248, 249, 250, 251
 MALARMÉ, Stéphane 73
 MALRAUX, André 60, 226
 MANN, Thomas 75, 77, 86,
 168, 169, 170, 173, 174, 180,
 231, 232, 237, 250, 252, 253
 MARAKOVIĆ, Ljubomir 53
 MARINKOVIĆ, Ranko 37, 252

MARX, Karl 36, 68, 98, 105,
143, 146, 212, 241
MASLEŠA, Veselin 35
MATIJA KORVIN 107
MATKOVIĆ, Marijan 37
MATOŠ, Antun Gustav 76,
107, 122, 123, 130, 140, 186,
187, 188, 189, 190
MATVEJEVIĆ, Predrag 22, 41,
78
MAŽURANIĆ, Ivan 117
MEŠTROVIĆ, Ivan 26, 122,
123, 137, 141
MICHELANGELO BUONAR-
ROTI 56, 58, 59, 73, 87, 97,
196
MICKIEWICZ, Adam 68, 97,
127, 129, 146
MIKLOUŠIĆ, Tomo 222
MIOČINOVIĆ, Mirjana 45, 47
MUSIL, Robert 174, 234, 237

NAŁKOWSKA, Zofia 32, 61
NAPOLEON III 118
NAZOR, Vladimir 33, 122, 125
NEHAJEV CIHLAR, Milutin
186
NIETZSCHE, Friedrich 26, 43,
45, 56, 67, 68, 75, 83, 86, 105,
143, 214, 236, 237, 241
NOVAK, Vjenceslav 184, 185

OGRIZOVIĆ, Milan 23
O'NEIL, Eugène 168

PARACELsus 43
PETŐFI, Sándor 22, 146
PIŁSUDSKI, Józef 60
POE, Edgar Allan 187
POLIĆ KAMOV, Janko 76,
187, 188, 189, 190

POPOVIĆ, Jovan 38
POPOVIĆ, Koča 35, 36, 81
PRERADOVIĆ, Petar 131, 138
PRICA, Ognjen 38, 39
PROHIĆ, Kasim 144
PROUST, Marcel 36, 43, 48,
91, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 175, 176, 219,
231, 237, 245, 246
PRZYBYSZEWSKI, Stanisław
57

RABELAIS, François 248, 249,
251
RADIĆEVIĆ, Branko 186
RADIĆ, Stjepan 29, 30, 81, 139,
141, 210, 211
RÉGNIER, Henri François Jo-
seph de 168
RENAN, Ernest 74
RICHTMANN, Zvonimir 37,
38, 39
RILKE, Rainer Maria 36
RISTIĆ, Marko 35, 37, 38, 39,
57, 81, 252
RODENBACH, Georges 74
ROSENBERG, Alfred 252
ROUSSEAU, Jean Jacques 147
RUŽIĆKA-STROZZI, Marija
21

SAMAIN, Albert 168
SAND, George 147
SANDAUER, Artur 252
SARTRE, Jean-Paul 188, 197,
200, 201, 226
SCHILLER, Friedrich 104, 217
SCHOPENHAUER, Arthur
98, 184, 237
SCHULZ, Bruno 252
SHAW, Bernard 168
SHELLEY, Percy Busshe 74
SIENKIEWICZ, Henryk 129,
224

SINCLAIR, Upton 168
SKERLIĆ, Jovan 122
SLAMNIG, Ivan 57
SOKOŁOWSKA, Jadwiga 215
SPRUSIŃSKI, Michał 67
STARČEVIĆ, Antun 117, 118,
119, 139
STIRNER, Max 98, 143
STRINDBERG, August 43, 56,
161
STROSSMAYER, Josip Juraj
117, 138
STROZZI, Tito 21
SUPILO, Frano 120, 139, 140,
141
SUVIN, Darko 45, 58, 81, 97,
98, 246
SZACKI, Jerzy 105, 106

ŠANTIĆ, Aleksa 29
SEGEDIN, Petar 37, 252
SENOA, August 223
SEPIĆ, Dragovan 107, 120
ŠIDAK, Jaroslav 107, 115, 120
ŠIMIĆ, Antun Branko 76
SIMUNOVIĆ, Dinko 186
SONJARA, Vinko 38

TARTALJA, Ivo 43
TATARKIEWICZ, Anna 216
TURGENJEV, Ivan Sergeje-
vič 183

UJEVIĆ, Tin 11, 76, 187, 189

VIDAN, Ivo 173
VIDRIĆ, Vladimir 186

VILLON, François 215, 248
VITEZOVIĆ RITTER, Pavao
111
VOJNOVIĆ, Ivo 29
VOLTAIRE 13
VOŠICKI, Vinko 27
VRAMEC, Antun 222
VUCETIĆ, Šime 46, 161

WAGNER, Richard 73, 75
WALLENSTEIN, Albrecht 104,
217
WAŻYK, Adam 251
WEININGER, Otto 57
WIERZBICKI, Jan 117, 119,
129, 139, 154, 214
WIESNER, Ljubo 187, 188,
189
WILDE, Oscar 43, 73, 74, 93,
168, 247
WILSON, Edmund 91, 169
WILSON, Thomas Woodrow
25
WOOLF, Virginia 194
WYSPAŃSKI, Stanisław 23,
58, 144

ZARATUSTRRA 74, 98, 205, 206
ZOGOVIĆ, Radovan 38
ZOLA, Émile 168, 169, 170, 173,
180, 245
ZRINSKI 109
ZRINSKI, Nikola — Sigetski
109
ZRINSKI, Petar 109, 111

ZEROMSKI, Stefan 12, 14,
143, 144, 224
ZMEGAĆ, Viktor 45, 47

SADRŽAJ

Predgovor ovom izdanju	5
O junaku ove knjige, ili o načinu pisanja monografije o Miroslavu Krleži	11
I. Krležin književni put	21
II. Krugovi Krležinih djela	43
III. O dijalektičkoj negaciji	65
IV. Kultura i život	71
V. Sjaj i bijeda	91
VI. »Narodni requiem«	103
»Hrvatska književna laž«	124
VII. O smislu tragičnosti povijesti	143
VIII. Glembajevi ili prema romanu	159
IX. »Misaoni subjekt« u marionetskom kazalištu	183
X. Balade Petrice Kerempuha	205
»Svjetlokruzi saznanja« i »Mračna, tvrdoglava stvarnost«	229
Kazalo spomenutih Krležinih djela	255
Kazalo imena	259

OBJAVLJENO U ISTOJ BIBLIOTECI

Stanko Lasić: SUKOB NA KNJIŽEVNOJ LJEVICI
Nagrađeno nagradom »Vladimir Nazor« i nagradom Matice hrvatske — rasprodano

Svetozar Petrović: PRIRODA KRITIKE
(u suradnji s IKP »Mladost«, Zagreb)
Nagrađeno nagradom »Vladimir Nazor«

**Josip Badalić: RUSKO-HRVATSKE KNJIŽEVNE
STUDIJE**
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija«

**Miroslav Šicel: PROGRAMI I MANIFESTI U HRVATSKOJ
KNJIŽEVNOSTI**
(u suradnji s IKP »Mladost«, Zagreb)
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija«

**Rudolf Filipović: ENGLESKO-HRVATSKE KNJIŽEVNE
VEZE**
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija«

Stanko Lasić: POETIKA KRIMINALISTICKOG ROMANA

**Miroslav Beker: MODERNA KRITIKA U ENGLESKOJ
I AMERICI**

Milivoj Solar: IDEJA I PRIČA
Nagrađeno nagradom »Božidar Adžija« i Nagradom željezare Sisak

Ivo Frangeš: MATOŠ, VIDRIĆ, KRLEŽA

Stanko Lasić: STRUKTURA KRLEŽINIHZASTAVA

Mladen Engelsfeld: INTERPRETACIJA KRLEŽINA ROMANA
Povratak Filipa Latinovicza

Ivo Vidan: TEKSTOVI U KONTEKSTU

Branko Vuletić: FONETIKA KNJIŽEVNOSTI

Viktor Žmegač: KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO I POVIJEST DRUŠTVA
Nagrađeno Nagradom grada Zagreba

Aleksandar Flaker: STILSKE FORMACIJE
Nagrada »Božidar Adžija«

Stanko Lasić: PROBLEMI NARATIVNE STRUKTURE

Ante Stamać: SLIKOVNO I POJMOVNO PJESNIŠTVO

Miljkan Maslić: STVARNOST NESTVARNOG

Josip Vončina: JEZIČNO-POVIJESNE RASPRAVE

Zoran Kravar: BAROKNI OPIS

SVEUČILIŠNA NAKLADA LIBER

Zagreb, Savska cesta 16

Za izdavača

Slavko Goldstein

Tehnički urednik

Željko Ivančić, graf. inž.

Izrada kazala

Dubravko Štiglić

Br. MK 234

Tisak: Grafički zavod Hrvatske

886

WIE

k

3543