

CESARČEVI POGLEDI NA KRLEŽIN EKSPRESIONISTIČKI TEATAR

(avangardna umjetnost u prvoj polovici 20. stoljeća)

Branka Brlenić-Vujić

Znači li to da su umjetnost i revolucija zapravo kontrasti?
(August Cesarec, *Savremeni ruski slikari*, 1923/4)

1.

Cesarčeva se studija *Savremeni ruski slikari* u Književnoj republici (br. 9, Zagreb, 1923/4, str. 347-361) pojavila u povodu otvorenja slikarskog odjela Muzeja tehničke kulture u Petrogradu krajem 1922. godine u vrijeme istupanja predmetno-realističkog slikarstva protiv avangardnih tendencija. Na otvorenju su čitani tekstovi iz monografije o Tatlinu, a Malevič je čitao Marinettijeve manifeste. Unutar Cesarčeve studije inspirativna je označnica teorije njemačkog ekspresionizma (Worringer, Kandinsky), pridružena djelotvornosti umjetnosti u društvu. Potonje će odredbe autor suprotstaviti glasnogovornicima dogmatizma. Svjestan dvojnosti društvene funkcionalizacije umjetnosti, Cesarec će ispisati i svoju dvojbu — nutarnje proturječje — u pokušaju, dakako nemogućem, sinteze umjetnosti i revolucije koja paradoksalno mora završiti vlastitom suprotnošću u obličju totalitarne, ideologizirane slike svijeta.

Sudeći po Cesarčevoj studiji *Savremeni ruski slikari* iz 1923/4. godine, avangardna umjetnost dvadesetih godina prošlog stoljeća provocirala je u njemu umjetnika koji senzibilitetom naslućuje kamo vodi ruski proleterski realizam i optimizam optimalne projekcije unutar estetskoga normativizma; a to je put harkovske dogmatske linije, koja je konačno umjetnost od 1930. godine postavila u ulogu ideje revolucionarnih ciljeva proleterske borbe.

Intenzitet Cesarčeva poetskoga subjektivna doživljaja prosijava još uvijek u moskovskom članku o Krleži 1923. godine, da bi se kao završni disakord unutar društvenih zbivanja paradoksalno pojavio u pjesmi *Jabučan cvijet* 1928. godine i u povijesnoj drami o Rakovici naslovljenoj *Sin domovine* 1940. godine, prinoseći unutar poetskoga vertikalu Starčevićeva imperativa moralnosti; ali ostajući u nazočnoj dvojbi između umjetnosti i ideologije ruske revolucije.

2.

Cesarec je Krležinoj dramskoj umjetnosti posvetio dva članka: *Miroslav Krleža*, Zrelišča, Moskva, 1923, br. 24. (6-12. II) koji je u prijevodu Aleksandra Flakera tiskan na hrvatskom jeziku prvi put u zborniku *Miroslav Krleža*, Zagreb, JAZU, 1963; i *O Krležinom 'Vučjaku'* (*Nekoliko prethodnih napomena*), Borba, Zagreb, III/1924, br. 1. (24. I), koji je bio zamišljen kao dio veće cjeline kako proizlazi iz podnaslova i iz završne rečenice (... i ja ću poslije tih sviju napomena pokušati da njegovo značenje fiksiram potanjom analizom), ali je nikad nije napisao. Fragmentarno Krležu spominje u člancima: *Lefu Jugoslaviji*, Moskva — Petrograd, I/1923, br. 2. (april) koji je također pronašao autoritativni poznavatelj avangardne književnosti Aleksandar Flaker i objavio u *Umjetnosti riječi*, Zagreb, I/1957; i *Lav Grün*, Borba, Zagreb, III/1924, br. 7. (6. III)

U Cesarčevu životu i književnom stvaralaštvu ovi članci nastaju u razdoblju između njegova prvog odlaska u Sovjetsku Rusiju u jesen 1922. godine, kamo je pobjegao nakon donošenja Obznane i neprekidne mogućnosti da bude uhapšen, i povratka u domovinu 1923. godine. O tom boravku u Sovjetskoj Rusiji objavio je niz značajnih članaka koji govore o umjetničkom previranju: *Boljševizam i kultura*, *Teatar i ruska revolucija*, *Savremeni ruski slikari*, itd. Nazočio je predstavi Tretjakovljeva kazališnog djela *Propeta zemlja*, napisanog prema *Noći* Marcela Martineta, u Mejerholdovoj režiji, i posjetio Izložbu suvremenih ruskih slikara.

U svojim se člancima s naznakama osvrće na: *Kraljevo, Hrvatsku rapsodiju, Kristofora Kolumba, Galiciju, Golgotu, Vučjaka*. Pritom ističe na Krležinu primjeru: *Aktualnost sadržaja i dinamičnost forme... Budući da je kretanje osnovni motiv našeg vremena — golemog razvitka tehnike, vremena svjetskog rata i revolucije — njegove drame imaju neobičnu dinamičnu formu kojoj je osnova — kretanje masa.*¹

Pišući o *Cesarčevom ruskom članku o Krleži*, Flaker je ukazao na sljedeće: *Cesarčev je članak o Krleži objavljen u časopisu »Zrelišča«... Časopis je izlazio u Moskvi i nosio podnaslov »Tjednik za kazalište, music-hall, cirkus, masovne igrokaze, tefzkult (teatar fizičke kulture), lutkarstvo, kinematograf«, pa je već time upućivao čitaoca na svoju orijentaciju prema razbijanju klasičnog, zatvorenog tipa kazališta i na razvijanje novog, masovnog i pučkog igrokaza...?*²

Sam podnaslov časopisa Zrelišča — koji je izlazio u ruskoj metropoli — prinosio je intermedijalnosti glazbe, kazališta i filma s novom urbanom subkulturom music-halla, cirkusa, masovnih igrokaza; ali i teatra fizičke kulture u uspostavljenoj opoziciji artističko-eksperimentalno pod uredništvom V. Majakovskog. Omasovljivanje umjetnosti prema Cesarcu vodi prema Novoj umjetnosti i Novom čovjeku u revolucionarnom preobražavanju Subjekta i Etosa.³ Utopijsko-aktivistička opozicija prinosi himnično-ekstatičnu opoziciju koja je u Cesarca u oznaci političko-agresivne paradigme:

U *Internationali Aeterni* u Plamenu (5/6, 1919) Cesarec je napisao: *Samo je jedan bog, a taj je Čovjek.*

Naći će ga u Krležinu dramskom stvaralaštvu, u alegorijskim oznakama: Kolumbo — Kozmopolis — Golgota. Kolumbov križni put, posut *golgotskim čavlima* optimalna je projekcija u kretanju čovječanstva prema Kozmopolisu. Za Cesareca osnovni cilj revolucije jest stvaranje Novog čovjeka, odnosno njegova duhovna promjena, vezana uz revoluciju. U umjetničkim tvorbama politička i duhovna perspektiva prema novom otkrivala se iz težnje za kritičkim obračunom s neposrednom zbiljom koja se u poetskom izrazu javlja kao deformacija predmetna svijeta.

Modaliteti društvene funkcije revolucionarne književnosti u Cesarčevim prikazima o umjetnosti variraju unutar socijalnog projekta vezanog uz ekspresionistički model u hrvatskoj književnosti — koji se razvijao između stalnih negacija i afirmacija, — i programa *lefovskog* konstruktivizma, tehnicizma, energije i di-

namike, u kojima je vidio revolucionarni polet i stvaralačku snagu u odnosu prema prevrednovanju svijeta.

U članku *Lef u Jugoslaviji*, LEF, br. 2, 1923, Cesarec je napisao; predstavljajući Krležu kao *predstavnik lijeve fronte u (tadašnjoj) jugoslavenskoj umjetnosti*:

U vezi s »Plamenom« prelazim na Miroslava Krležu. Kataklizma je naše epohe našla u njemu svoj izraz, a njegova forma proizlazi iz stalnoga i živoga duhovnog i emocionalnog općenja s masama... Njegove drame, koje su tako često doživljavale neuspjeh jer ih direkcija kazališta zbog teškoća u njihovu postavljanju na scenu dugo nije htjela primiti (a ni sada ih još ne prima), kako po svojoj formi tako i po koncepciji — značajna su i nova pojava.

Ostavljajući zanimljiva svjedočanstva u svojim člancima o ruskoj umjetnosti, Cesarec je upozorio i na veliki raskorak unutar revolucije i revolucioniranja svih struktura društvene i duhovne svijesti. Ukazujući na optimalnu projekciju s uporištem u revoluciji, u Krležinu ranom dramskom stvaralaštvu, afirmativno će upozoriti na avangardna načela umjetnosti⁴ da bi u isto vrijeme negativno ocijenio Kandinskog, Maleviča (ali o kojem govori s razumijevanjem) i Tatlina u *Savremenim ruskim slikarima*⁵ iz 1924. godine.

U prvoj polovici 20. stoljeća u avangardnim kretanjima u ruskoj umjetnosti žarišna je asimilacija ekspresionizma, futurizma, kubizma, dadaizma, suprematizma i konstruktivizma sa strukturalnim analogijama koje su se u književnosti odrazile na taj način što se tekst strukturirao u vizualizaciji likovnog ili filmičnog. Veze su ruskih avangardista s ukupnom europskom avangardom i slika cjelovitosti u uspostavljenom vodoravnom slijedu ostvarenih sveza u internacionalizaciji umjetničkog čina avangarde s poznavanjem Maleviča, Tatlina, Rodčenka,⁶ poglavito Kandinskog — urednika *Der blaue Reitera* iz minhenskoga razdoblja — koji se u prosincu 1918. vraća u Rusiju i postaje profesorom na Likovnoj akademiji u Moskvi, osniva Akademiju znanosti i umjetnosti, kao i 22 muzeja u pokrajini.

Ekspresionistički dinamizam umjetničkog oblika ruske avangarde pridružen socijalnom aktivizmu — *kojemu je osnova kretanje masa*, ostavio je na Cesarčeve stavove značajne tragove, jer unutar avangardnih načela Krležin poglavito ekspresionistički teatar kao umjetnička praksa prinosi novu kakvoću i mjerilo književnosti. Potonje je ispisao u moskovskom časopisu Zrelišča u telegramstilu —

proizišlog dinamizma *kino*-ritma gradske filmičnosti; ali i u slikovnoj konstrukciji nizanja — Reihungsstil!

Cesarec je napisao u Zrelišću:

'Kraljevo'. Trg pun boja, ispunjen vrevom šarenih gomila. Kako da se u tom slučaju izrazi ritam uznemirenih masa i predmeta koji se kreću?

U Krležinim didaskalijama, u lucidnim napomenama, krije se identično zapažanje i sugestija:

U prvi hip, pošto se je zavjesa digla, mora da je Ritam boja i linija i ploha i tonova toliko silno intenzivan, da se ne razabire ništa. Mlazevi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni... Sve to igra na sceni ludu, raspojasanu slavjansku melodiju, praiskonsku i pogansku... Bilo je ove gomile, što luduje na sceni, visoko, krvavo...

Cesarec prostor *Kraljeva* otvara načelom avangardne istodobnosti i oživljuje ga pučkim, dinamičnim i suvremenim gibanjem. Uočivši bruegelovski kermes *vreve šarene gomile*, gdje Krležini sajmišni prizori pružaju izobilje simultanih zbivanja, na neizravan je način upozorio na model koji vodi prema *paklenom simultanzizmu na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Brueghela: Jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu...* Deformirani pučki ekspresionizam bruegelovske *Seoske svadbe* i *Seoskog plesa* u slici je kermesa *Kraljeva* u glazbi i ritmu koji vodi varijaciji brabantskog prostora u Filipu Latinoviczu: *Ta orkestracija dijaboličkog, cotastog, razvratnog, brabantskog nečeg u nama i oko nas treba da bude brueghelovski smeđa, ogromna, trogliditska pojava...*

U dvije rečenice Cesarec je upozorio da se Krleža u *Kraljevu* odriče stilskog tradicionalizma, povezujući dva pola suvremene europske dramske umjetnosti: simbolističku slikovitost i tehniku otvorene dramaturgije, ekstatičnu viziju svijeta pred prostorom globalne groteske.

Kao suprotnost ovoj afirmativnoj konstataciji Krleža će 12.IV.1928. godine u *Osječkom predavanju* dati obilježbu svoje dramatike:

...Ja sam na sceni počeo da radim s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrsti: tonule su čitave lađe, rušile su se crkve i katedrale, stvari su se odvijale na oklopnjačama od trideset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama. (Hrvatska Rapsodija, Galicija, Michelangelo, Kolumbo, Golgota itd.). Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični danse macabrei, bezbrojna umorstva, samoubijstva, priviđenja,

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 hjesomučne hajke, sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom. (Golgota, Adam i Eva, Kraljevo)

Cesarec već 1923. godine naglašava u *Kraljevu* gomilanje mase detalja i dinamičnu viziju koja se treba teatarski stilizirati u sintetičkoj ekspresiji simultane dramske slike.

Na sličan način govori i o problemima *Hrvatske rapsodije*:

'Hrvatska rapsodija'. Treći razred vlaka koji juri, s njegovim raznolikim tipovima koji su prikazani fantastično, u Goyinu duhu. Vlak juri sve brži i poput bezdušna junaka preskače sve prepreke koje se nalaze na njegovu putu.

Dinamična je vizija u simbolici pomahnitalog Krležinog vlaka br. 5309, čiji je kormilar Mesija koji ide u susret beskraju. Konačno suprotstavlja beskonačnom. Mitologizacija utopijske projekcije u slici je ne samo nemira i nezadovoljstva cijelog jednog naroda nego i čovječanstva koje teži radikalnoj revoluciji. Groteskni realizam pučkog izraza *Kraljeva* Cesarec proširuje modelom slikarstva fantastičnih grotesknih snoviđenja Goye, koji će u budućem Krležinom *Predgovoru Podravskim motivima Krste Hegedušića i Baladama Petrice Kerempuha* dobiti svoj likovni predložak iz kojeg progovara *demonaska nasmijanost naše stvarnosti*.

Kršćanski mitem tragičnosti ljudske žrtve u golgotskoj metafori slike čovjeka kao borbene vertikale Cesarec vidi u liku Kolumba:

'Kristofor Kolumbo'. Simbolički prikaz ruske revolucije i njezina vođe Lenjina. Lađa koja kreće u potragu za novom zemljom. I ovdje: kretanje masa na lađi.

Cesarčeva utopijsnost — ali i prvotna Krležina — ekspresionističkoga patosa ekstatičnoga zanosa utopijskoga mesijanizma nije samo simbol revolucionarne boljševičke ideologije, onako kako ga Krleža vidi u svojim tekstovima, Lenjin je amalgam različitih idejnih nanosa; njegova projekcija Lenjina nesumnjivo ima znatnih štirnerijanskih i ničeanskih elemenata, ustvrdit će Velimir Visković u članku *Kulturni i politički kontekst putopisa 'Izlet u Rusiju'*.⁸ Upit kršćanskog mitema križnog puta Čovjeka i u Krleže i u Cesarca u slici je prevrednovanja svijeta, u kojoj titanski likovi čovječanstvu pokazuju put u Kozmopolis.

Dajući kratke naznake o Krležinu teatru, svoj članak Cesarec zaključuje napomenom o dvjema dramama:

Već sam ih spomenuo: 'Galicija' je antimilitaristička, 'Golgota' — antisocijalpatriotska drama. U posljednjoj je Krleža dirnuo problem koji je duboko tragičan u suvremenoj situaciji radničke klase: s jedne su strane — požrtvovni revolucionari, s druge — Jude.

Križni put, martirij čovjeka iz hrvatske Golgote na svom putu Strašnog suda dobiva oznaku drame kolektivne svijesti i individualnog napora u suvremenom obliku mitološke dihotomije dobra i zla.

Težnja za totalnom revizijom i prevrednovanjem vrijednosti postaje ishodište nove kolektivne svijesti i teatra u Cesarčevim teorijskim naznakama:

Krležine drame traže: kretanje ne samo glumaca nego i predmeta koji sudjeluju u glumi, pokretne dekoracije, i t. sl. — ukratko scensko rješenje one zadaće koju je sebi postavio konstruktivizam u Sovjetskoj Rusiji. I scena, bila to zatvorena situacija ili otvoreni prostor, mora biti još tješnje povezana s duhom našeg vremena strojeva i tehnike. Izvedba ne smije biti ekscentrična, već emocionalno zasićena, u duhu tragičnoga sadržaja drame.

Na sličan je način o problemima dramske umjetnosti progovorio Cesarec i u članku *Teatar na novim putevima* iz 1925. godine. Uspoređujući Mejerholdov i Hudožestveni teatar, daje dva tipa scenske interpretacije: jedan (Mejerholdov) u kome dominira »fizički ekscentritet« i drugi (hudožestvenika) koji se temelji na dominaciji »psihološkog ekscentriteta«. O jednoj i drugoj tehnici govori afirmativno, ali za razliku od negativne ocjene apstraktnog i konstruktivističkog slikarstva, u Mejerholdovom teatru, koji je antiiluzionistički i sintetički, vidi proletkultovsku mogućnost spajanja nove dramske forme i revolucionarnog sadržaja. U tome je Cesarec vidio novi put u dubokoj jednoj obnovi teatra, paralelnoj s revolucionarnim težnjama karakterističnim i najintenzivnije provođenim danas u ruskom teatru.⁹

Naglašavajući sintezu različitih elemenata i različitih umjetnosti u dramskom djelu, iako osporavajući ruske slikare iz članka *Savremeni ruski slikari*, Cesarec prihvaća konstruktivizam Kandinskog iz poznatog eseja *O apstraktnoj scenskoj sintezi*, to su elementi slikarstva — boja, glazbenog — zvuk i plesnog — pokret; i futurizam Majakovskog iz *Kino i kino*, 1922. godine, koji u kinu atributira svojstva sprovodnika kretanja, novatora književnosti, rušitelja estetike, sijača ideja,¹⁰ jer za Cesarca teatar budućnosti je u sintezi s filmom:

Kako kazalište budućnosti, tako i izvedivost Krležinih drama ovisi o umjetničkoj svrsishodnoj primjeni tekovina tehnike na sceni. Ovo je pitanje samo pitanje vremena.

Iako je Krleža, po Cesarčevom navodu, osporavao mogućnost sinteze kazališta i filma, svjedoci smo napisanog originalnog filmskog scenarija *Put u raj*, koji je Krleža dao na predložku svoje novele *Cvrčak pod vodopadom* i na osnovi koje se izvodi dramska predstava!

Ostaje zapanjujuća činjenica: Krleža će u putopisu *Izlet u Rusiju* u poglavlju *Na dalekom severu* objavljenom o *Obzoru*, 19. IX.1925. u trećem dijelu *Kazališna Moskva*¹¹ progovoriti o likovnoj i kazališnoj umjetnosti — zapravo o identičnoj slici koja se pojavljuje i u Cesarca u odnosu prema avangardnoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća. Krležina slika Mejerholdova kazališna eksperimenta suprot-stavljena Hudožestvenom Akademskom Teatru Stanislavskoga u suglasju je s Cesarčevom paradigmatikom slikom avangardnog — ne samo Krležinog — teatra.

Krleža će ovako opisati Mejerholdovu predstavu *D.E. (Dajoš Europu)*:

Na sceni plove transatlantski parobrodi, milijarderi kupuju planove grandijoznoga naoružanja, svadjaju se parlamenti, plešu fokstrot ulice i bordeli, vežba se mornarica S.S.S.R., pucaju topovi, lome se rudnici, propada Evropa, kopa se kanal preko oceana i pada Vešington! U onoj suludoj vici gomila, sjaju reflektora, brzom izmeni scenarija, u rasveti dvorana i ulica, metežu i pokretu ploha i fizijonomija, uspelo je Mejerholdu da u jednom zatvorenom prostoru reši problem goleme scene što u tom skeču znači zemaljsku kuglu. Rotaciona pozornica sa pomičnim kulisama, pomoćni natpisi koji tumače i ubrzavaju radnju, propadanje kapitala i pobjeda Rusije, sve je to ukinulo razmak između gledališta i dasaka na pozornici. Nema ograde, nema rampe, nema zavese, telom jedne ratujuće partije u dramu, te zato nije ni čudo, da kada na koncu drugoga čina jedan aeronautski oficir drži govor o potrebi podizanja ruske zračne flote, niko od gledalaca ne zna je li to glumac iz drame ili oficir.¹²

U ekspresionističkim značajkama Krležina teatra Cesarec je upozorio na aktualnost avangardnih modela. U ozračju Nietzscheove ekstatičnosti umjetničkoga čina, njezinog *dionizijskog vira*; demonizma paklenog simultaneizma pučkog ekspresionizma i grotesknih snoviđenja Goye; u avangardnim tendencijama Majakovskog, suvremenih ruskih slikara, Mejerholda; dao je viđenje Krleže prema tradiciji i umjetnosti budućnosti.

Ekspressionističko naslijeđe unosi Krleža i u kasnijem razdoblju, koje je u neprestanom osporavanju, ali i u varijacijama u oblikovnim i misaonim traženjima. Kao što je ustvrdio Žmegač, *Krleža ostaje pod trajnim utjecajem Nietzscheovih misli o moralnoj autonomiji i fenomenu umjetnosti, usprkos svim razlikama koje su ga od njega dijelile i toj svojoj fascinaciji ostaje vjeran do kraja života.*

Zapanjujuće je da je te 1923. godine Cesarec spontano ukazao na buduću Krležinu *korekturu* avangardno-ekspressionističke koncepcije koja će biti označena na budućem predlošku likovnog modela *Podravske motive Krste Hegedušića* u 1933. godini sa slikarskim komponentama Boscha, Brueghela i Goye; i Hegedušićevim ilustracijama *Balada Petrice Kerempuha*.

Ali unutar tog modela Cesarec će već 1924. godine u *Savremenim ruskim slikarima* postaviti i sljedeće pitanje:

Znači li to da su umjetnost i revolucija zapravo kontrasti?

koje će Aleksandar Flaker označiti kao *korekturu prvotnog avangardno-ekspressionističkog modela i sudbinu avangarde u uvjetima masovne radničke recepcije.*

3.

Miroslav je Krleža u glasovitom Osječkom predavanju 1928. godine progovorio o svom dramskom stvaralaštvu, ali i osporavajući svoju *kvantitativnu dramsku radnju* ostao je trajno u potrazi otkrivanja autentičnog u ekstazi smjelog fantazmagoričnog sna: *Sve kao san u bojama. Orkestracija sna iz Davnih dana*, s nadnevkom 7. XI. 1917.

U Hrvatskoj reviji 1928. godine pojavljuje se Cesarčev *Jabučan cvijet* usred otvorenih diskusija o modalitetima društvene funkcije revolucionarne književnosti i samog Cesarčevog oblikovanja lirike s funkcionalnim apelom na radničku klasu, koja postaje sve više dominantna u odnosu prema avangardnim načelima estetskog prevrednovanja svijeta.

I usred lirike s osloncem na zatvoreni aksiološki sustav, susrećemo se s ovim stihovima:

*Čitavu noć je, vani kraj trga,
cvao bijel jabučni cvijet.*

*Čitavu noć je u čaški njegovoj,
ko u bijelom kaležu
Okrugla poput hostije ležala i
sjala zlatnu ploču uštapa.*

Unutar vreve revolucionarnog gibanja masa i dinamičnog pokreta ekspresionističkog *vatrometa olujnog plesa*¹³ poput pianissima i lirskog predaha zauzavljen je doživljaj ljepote. Suzvučje velike i male, daleke i bliske harmonije tvori novi oblik i poetski ritam, bogat nutarnjom lirikom, između leta u prostore sreće i sna, idealnog i realnog u kontekstu zbilje unutar *druge zbilje*:

*Raskošno proljetno jutro
sa cestama od mlijeka, šumama od
patine, nebom od svile,
s mjesecom, ko načehnuta već
malo čahura svilčeva,
sa suncem, tek izašlim nad brdom
ko velik rumen cvijet.*

Poetsko likovna arabeska *Jabučna cvijeta* predstavlja pojavu melodijom kao njezin vizualan izraz. Melodija je ove pjesme ozvučena arabeska koja odzvanja vremenskim prostorom proljetnog jutra u simultanoj percepciji doživljenih asocijacija: *cesta od mlijeka/ šuma od patine/ nebo od svile / mjesec ko načehnuta već malo čahura svilčeva i sunce tek izašlo nad brdom ko velik rumen cvijet*.

Poetsko-glazbena vigneta *Jabučna cvijeta* u tvorbi je apstraktne kolorističke arabeske, u kojoj se linija i površina s grafičkog, kolorističkog i glazbenog aspekta harmonično sjedinjuju, iščitavajući se kao nostalgija, san, slutnja i poezija iracionalnog. Unutar razine lirskog sadržaja i forme gubljenja zbiljskih rubova vodi pomaku k sublimaciji predmeta i sublimnoj apstrakciji u krležijanskom metamorfoziranju opserviranih slika prirode u poetsko-likovnu arabesku iz *Pana* i *Podnevnih simfonija*:

*Veličanstvena glazba traka, cvijeća, azura, srebrenog tkiva ili
Život je bijela tiha melodija podnevne glazbe svjetla, pjesma cvijeća, djece
i Crvenog pijetla.*

Pjesnik Cesarec poput snoviđenja otkriva bijelu oazu jabučna cvijeta u smiraju i predahu *raskošnog proljetnog jutra*. Poslije 1928. godine Cesarec gotovo više nije pjevao pjesme.

Cesarec će napisati: *I u toj tmini rodilo se naše Saznanje*; ali — po mome sudu — svjestan je Krležina stiha: *I ovdje u paklu sanjamo sunčani stil*. Potonje svjedoči: August je Cesarec svjestan nazočne dvojbe, unutar koje i progovara poglavito u moskovskom Zrelišću 1923. o Miroslavu Krleži — ali i o avangardnoj umjetnosti dvadesetih.

U *Savremenim ruskim slikarima*, 1924. nazočno je navedeno pitanje: *Znači li to da su umjetnost i revoluciju zapravo kontrasti?* Odgovor je *Jabučan cvijet* 1928. godine u Hrvatskoj reviji. Krležin *san u bojama* ostaje sada samo daleka orkestracija *sna* sa simbolikom *Davnih dana* pred *diktatom tendencije*.¹⁴

BILJEŠKE

¹ August Cesarec, Miroslav Krleža, u: *Rasprave, članci, polemike*; Zagreb, 1971, str. 180-182.

² Aleksandar Flaker, *Cesarčev ruski članak o Krleži*, u: *Ruska avangarda*, Zagreb, 1984, str. 416.

³ Cvjetko Milanja, *Opis paradigme, Predmetni sloj/sadržajni supstrat*, u: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, MH, Zagreb, 2000, str. 19-26, 241-244.

Usp. Cvjetko Milanja, *Cesarčeva ekspresionistička lirika*, Isto, str. 114-124.

⁴ Usp. August Cesarec, *Teatar na novim putevima*, Književna republika, Zagreb, II./1925, br. 5, str. 215-223. i u knjizi *August Cesarec, Rasprave, članci polemike*, Zagreb, 1971, str. 291-302.

⁵ Usp. August Cesarec, *Savremeni ruski slikari*, u: *Svjetlost u mraku*, Zagreb, 1963, str. 281-297.

⁶ Usp. Branka Brlenić-Vujić, *Dadistička matineja u Osijeku 1922. godine i mađarska avangarda*, u: *Povratak hrvatskoj baštini*, HFD, Rijeka, 1998, str. 48-64; i *Krleža, Ady, Bartók i Dobrović (avangardna kretanja u Budimpešti dvadesetih)*, u zborniku: *Hrvati u Budimu i Pešti*, Budimpešta, 2001, str. 353-368.

⁷ Usp. Branka Brlenić-Vujić, *O nekim pitanjima Krležina 'Kraljeva'*, u: *Hodočašća izvorima*, GTO, Osijek, 1994, str. 102-113.

⁸ Velimir Visković, Isto, u: *Krležološki fragmenti. Krleža između umjetnosti i ideologije*, Konzor, Zagreb, 2001, str. 53.

Usp. Stanko Lasić, *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, knj. I. *Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941*, Globus, Zagreb, 1989, str. 72.

⁹ August Cesarec, *Teatar na novim putevima*, Isto, str. 291-302.

¹⁰ Usp. Aleksandar Flaker, *Književna avangarda i slikarstvo*, Umjetnost riječi, br. 1, Zagreb, 1980, str. 12.

¹¹ Usp. Velimir Visković, Isto, str. 99-101.

¹² Navod preuzela prema V. Viskoviću, Isto, str. 100.

Usp. Aleksandar Flaker, *Izlet u Rusiju*, u: *Krležijani I*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1993, str. 380.-381; *Nomadi ljepote*, GZH, Zagreb, 1988.

¹³ Usp. Branka Brlenić-Vujić, *O nekim aspektima Cesarčeve lirike*, Revija, br. 1, Osijek, 1987, str. 24.-30. i pjesmu *Vatromet olujne igranke*, s nadnevkom 12/13.VII, 1918. godine.

¹⁴ Usp. Vlaho Bogišić, *Cesarec, August*, u: *Krležijani I*, Isto, str. 95-96;

Branka Brlenić-Vujić, *O nekim aspektima Cesarčeve lirike*, Isto.

Dubravko Jelčić, *August Cesarec*, u: *Povijest hrvatske književnosti, Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, P.I.P. Pavičić, Zagreb, 1997, str. 234-235.