

Darko Gašparović

KRLEŽA SPRAM MODERNIZMA

UDK 886.2::929 KRLEŽA, M.

Naslovljenu nam je temu započeti jednim neobičnim uvidom. U poznatoj Malinarovoj **Panorami pogleda i pojmova** iz Krležiane nećemo o pojmovima **modern**o i **modernizam** naći ni slova! Doduše, pod natuknicom **Hrvatska moderna** uvrštena su dva izvatka iz ranoga Krležina esejizma gdje on iznosi svoje poznato negativno stajalište naspram te stilske formacije s kojom je hrvatska književnost ušla u XX. stoljeće: da je sve to, uglavnom, isprazno estetizantsko brbljanje, puko oponašanje stranih uzora, ukratko – gnjavaža.¹ Uporabu i razradbu spomenutih pojmova Krleža je ustrajnom dosljednošću izbjegavao i u svojim kasnijim esejističkim i leksikografskim tekstovima, sve do poznih razgovora s Matvejevićem i solilokvija na kraju životnoga puta što ih je kao svjedok zapisao Enes Cengić. Može se, dakle, s pravom, kao polazna teza odmah utvrditi sljedeće: u relaciji koja nas zanima – Krleža–modernizam – prvi se član, subjekt, naspram drugoga, objekta, pa onda i onoga što taj objekt kategorijalno određuje, odnosi izrazito idiosinkrazijski.

Logično je susljedno pitanje treba li iz te uočene odbojnosti spram pojma izvesti i odbojnost spram stvari. A ono nas nužno vodi, kao i uvijek kad o Krleži je riječ, ambivalenciji, kontradikciji, paradoksu. Pjesnik, naime, koji je svojom praksom pisanja nedvojbeno upisan u genetski kod hrvatskoga književnog modernizma (doduše, već na samu izmaku secesijske stilske formacije kojoj je ujedno jedan od posljednjih izdanaka i prvih radikalnih osporavatelja) – u svojoj iznimno ekstenzivnoj i dugočasnoj paraliterarnoj djelatnosti jedva da ga i spominje, a kad to čini, određuje se spram njega ironizatorski, superiornim minoriziranjem. Ta činjenica upravo mami da joj se pokušaju ispitati uzroci i razlozi. Ali prije toga bit će potrebno, promisliti što nam znači tradicija i kako se prema njoj postavlja, teorijski gledano, opozitni sklop što se imenuje modernizmom.

Ponajprije nam valja otkloniti statičko poimanje tradicije, ono, naime, moirište što tradiciju vidi, a na tragu pozitivističkoga mišljenja, skupom spomenika prošlosti. Nasuprot tomu, tradiciju razumijevamo kao neprestanu dinamičku nazočnost svega naslijeđenog unutar neke uže ili šire društvene zajednice u svakom konkretnom povijesnom trenutku. Njena se slika, prema tomu, mijenja shodno društvenim i kulturološkim mijenama, samim time i sam se pojam i njegov sadržaj vazda redefinira. U smislu književnosti takvo je mišljenje dakako, blisko Eliotovu određenju tradicije kao istodobno historijskog i ahistorijskog poretka književnih djela unutar nekog civilizacijskog kruga od njegova iskona do suvremenosti. To je, dalje, ono »vječno sada« koje je, parafrazirajući jednog poljskog znanstvenika, za polazište svojih neobično poticajnih razmišljanja o »hrvatskoj paradigmi« uzeo ovdje Jan Wierzbicki. Odmah ovome valja dometnuti da u taj sklop tradicije ulaze ne samo naslijeđene, nego i u suvremenosti zatečene kulturološke i aksiološke odrednice nekoga društvenog kruga (i opet: u užem i u širem smislu, tako Hrvatska, srednja Evropa, Evropa...). Godine 1914. kad Krleža »ulazi« u književnost simbolističkom dramom **Legenda** i lirskom prozom **Zaratu-stra** i **mladić**, dio je hrvatske književne tradicije, dakle, već i hrvatska moderna u užem, stilsko-formacijskom značenju, odnosno modernizam kao nadređeni, objedinjujući pojam za razne antitradicionalne pravce u evropskoj književnosti u širem smislu.

Vratimo se načas Eliotu. U njegovu pojmu cijele literature (**the whole Literature**) intendirana je idealna slika cjelokupne evropske književne tradicije koja započinje Homerom i obuhvaća sve dotadašnje epohe i sva unutar njih nastala književna djela. Znano je, međutim, i to da je sam Eliot u vlastitim esejističkim konkretizacijama takva idealnog modela primijenio redukcionistički postupak u skladu s osobnim poetičkim kredom, ignorirajući posve cijeli romantizam i njegove duhovne baštinike. Budući da je u tomu sustavu kao konkretiziran književni ideal postavljeno klasično djelo (a to znači takvo koje se realizira krajnjom de-personalizacijom i pretvaranjem pisca u medij kroz koji govori sam genij jezika), jasno je da je u njem romantizam, a onda i sve što iz njega ishodi, morao ispasti. Svaki, naime, klasicistički sustav, nužno **eo ipso** implicira kakav koherentan i dovršen nadindividualni sustav (ili normu, da rečemo u duhu retorike), pak sve što mu se ne može primjeriti, sve što se razlikuje, što iskače, odbacuje kao strano tijelo. A dokaza da iz ovoga ishode ne tek teorijske, već itekako praktične konsekvence u recepciji pojedinih pisaca i njihovih djela, prepuna je »cijela književnost«.

U Krležinim pogledima na umjetnost u svim njenim aspektima – estetičkim, društvenim, etičkim, moralnim, etc. – naslućuje se uza sve neprestano nazočne antinomije i paradokse (koji posebno dolaze do izražaja u nemogućem pokušaju pomirenja umjetnosti i politike) titrajuća težnja k nekoj koherenciji, nekom usustavljenju strukturalnih i aksioloških parametara. Uzdržat ćemo se da već sada ustvrdimo da je to, kao u Eliota, vrijednosni sustav s klasikom kao vrhom, mada se takva teza već može naslutiti. Upućujemo tek da je takvom opcijom Krleža nužno bio upućen na neki tip redukcionizma u odnosu na naslijeđeno i stečeno. Bitno se čini odrediti da li je taj redukcionizam eliotovskog ili kakva drugog tipa. Pojasnimo i namjerice zaoštrimo upit: je li on u biti poetološke ili ideologijske prirode?

Pokušajmo načas, koliko je to moguće, zaboraviti naš suvremeni odnos prema fenomenu hvatskoga književnog modernizma, pa sinkronijski promisliti njegovu jezgru. Ona se, očišćena od kasnijih interpretacija (uključivo i Krležine), očituje prilično jasnom: od Kovačićeva roma **U registraturi**, preko Leskovarovih i Matoševih (ranih) novela koje već temeljito nagrízaju realistički narativni diskurs, preko Vojnovićeva **Ekvinocija** i **Dubrovačke trilogije**, Kamovljeva duševnom groteskom razorena harmonijskog diskursa, Galovićeve mističnog simbolizma, definitivno se dopunjuje i dovršava eruptivnim probojem modernističkoga duha u Donadiniju, A.B. Simiću i mladom Krleži. Krležino mladenačko književno pismo u tom je možda i najjači ekrazit. U dramskim legendama ritualno-ekstatičnog duktusa radikalno se destruirala ne samo realistički dramski konstrukt, već i njemu analogno poimanje scenskoga govora poradi čega one zadugo ostaju neshvaćene i neizvođene. U ratnoj pak lirici Krležinoj, i nešto kasnijim prozama **Hrvatskoga boga Marsa**, provaljuje emanentno ekspresionistički krik umjetnika zgrožena nad neposredno proživljenom predmetnom zbiljom. Glede toga upućeni smo značajnom paragrafu iz Krležinih razgovora s Matvejevićem gdje se kaže sljedeće:

»Mračna pozadina političke groze djelovala je međutim na moju uobrazilju nerazmjerno sugestivnije od svih slikarskih ili muzičkih teorema, od svih apstraktnih pitanja **pojetskog** (kurzivirano u knjizi, op.D.G.) stila ili likovnih ukusa. Da ratovi još uvijek urlaju svijetom, sam fakat da ratovi još uvijek mogu igrati sudbonosnu ulogu jedinog arbitra i u tako idealno zamišljenim odnosima kao što su bili naši južnoslovenski, ta spoznaja poremetila je svu moju moralno-intelektualnu ravnotežu i razorila svaki san estetizantske igre.«²

Umjesto svake druge interpretacije ovoga, uostalom isuviše jasna iskaza, upozoriti nam je na morfonostilematsku inačicu atributa **poetski** koji se u Krleže promeće, sarkastično, u **pojetski**. Izdvojena još i grafostilematskom obilježenošću – jer tiskana kurzivnim pismom dospijeva u svom daljnjem putu kroz značenjsko polje do eminentna semantostilema koji u sebi sažima, rekli bismo, svekoliki Krležin odnos ne samo naspram književnih i umjetničkih teorija, već i same teo-

rije kao takve. Posve je jasno da je taj odnos identičan onomu spram goleme većiće stvari i pojmova što dospješe pod Krležin spisateljski skalpel: radikalno ironijski. A spomenuta »groza političke zbilje« stoji tu za svu literaturu kao jedini relevantan model.

Da se taj i takav model doista i ozbiljio u svekoliku Krležinu opusu, uključivši dakako i onaj paraliterarni, toliko je evidentno da to nije ni potrebno argumentirati. Ukratko: mladi Krleža traži smisao, žudi za svojom ekonomijom spasa pa, nalazeći u konkretnom realitetu društveno-povijesnom sve posve suprotno od toga, posve prirodno nalazi ih u ideologiji koja ostvarenje svojih ideala – društvene pravde, slobode duha, materijalnog obilja i sklada kolektiva i jedinke – projicira u Budućnost: u socijalizmu. Njegova radikalno-komunistička varijanta koju kao realna politička sila predstavlja boljševizam, postaje i Krležinom zastavom. I on je ustrajno pronosi od **Plamena**, preko **Književne republike** do **Danasa**, kad se, tih tridesetih godina, začinju prve bitne sumnje i skepse u stvarnosnu mogućnost toga sna. Ali ovdje nas ne zanima praćenje i elaboriranje kasnijeg Krležina političkog »hoda po mukama«, nego uočavanje njegova odnosa spam tradicije, uključivo i modernizam, kao bitno ideologijski motivirana, a ne poetički. Koliko su politički i ideologijski kompleks ulazili u Krležin duhovni obzor, dovoljno se otkriva čitanjem ne samo njegovih publicističkih radova, već i eseja, razgovora, dnevnika i polemika, sve do testimoniarnih samogovora s Čengićem kao svjedokom i zapisivačem.

Valja, međutim, upozoriti da se politika i ideologija pretežno javljaju reflektirane kroz duhovnu sferu samoga pisca, doživljujući transformacije shodno tim unutrašnjim mijenama. Odnosno, kako izvršno zapaža Stanko Lasić: »Budi-mo oprezni. Izvor te dramske napetosti nije izvan Krleže nego u **samom Krleži**. Iz Krležine ličnosti i iz njegova djela izbijala je opsesionantna potreba da se stigne do rješenja i apsoluta. Za njega je borba s književnom strukturom bila sudbonosno otimanje smrti: agonski karakter njegova traganja u mnogome nalikuje agoniji, jer se identitet udaljivao što mu se on više približavao.«³

Na početku **Hrvatske književne laži** stoje najstrašnije riječi koje su ikada napisane o vlastitoj nacionalnoj tradiciji. Naravno da Krleža u svom mladenačkom rušilačkom anarhizmu nastupa sa sličnih pozicija s kojih su polazili futuristi ili dadaisti u posvemašnjem nijekanju i odbacivanju tradicionalne estetike i etike u umjetnosti. Ali oni su mahom negirali općenite kanone, kakvi su se bili ustalili u evropskome kulturnom krugu – teško da ćemo igdje naći takav brutalan, eksplicitan obračun s prethodnom literaturom na svome jeziku.

»Vatre! Vatre!

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

Unutar raščlanjivanja komponenti te »laži« Krleža se dohvaća i moderne, pa zaključuje:

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

Što, dakle, ostaje, i da li uopće nešto ostaje nakon tako drastična razaranja vlastite nacionalne književne i intelektualne baštine? Nasuprot cijeloj »hrvatskoj književnoj laži« Krleža postavlja dvije protuteže. Jedna je u »estetskom maksimalizmu«, nalazeći uporište u silnoj samosvijesti o vlastitu individualnom geniju; druga u povijesnoj vertikali južnoslavenske kulturne tradicije koja, vazda u oporbi spram službene, ide linijom od bogumila, preko Jurja Križanića i Kranjčevića do crvenih dana Oktobra. Time se pak pokazuje da mladi Krleža, premda nastupa kao svesilni i gromoglasni rušitelj svih mitova, nipošto ne završava u nihilizmu, već, baš naprotiv, stremi domašaju apsoluta i jedne nove ekonomije spasa koju pronalazi u umjetnosti s jedne, i u jugoslavenskoj ideji s druge strane. Da pak sebe vidi kao onog koji proširuje spomenuti trokut (bogumili-Križanić-Kranjčević) u četverokut, jedva da može biti dvojbe. Onaj Spasonosni

koji »nadsvođiće (...) antitezu Vizanta i Rima, i tako podići našega kulturnoga problema kamèn temeljni« – barem je u podsvjesnoj samorefleksiji sam Krleža. To smatra i Stanko Lasić kad, u ranije napomenutoj knjizi, ustvrđuje: »Doista, Krleža i njegovo djelo poručuju: ta nemoguća sinteza – **to sam ja.**« (Potcrtao autor).

Lasić je razložito, iscrpno i argumentirano podložio i niz primjera kojima pòtkrepljuje ovu temeljnu tezu, zaključivši da se upravo u **Hrvatskoj književnoj laži** postavljaju bitni problemi koje će »Krleža živjeti cijeli svoj život, pa se njegovo djelo doima kao jedno konstantno traženje odgovora na jedna te ista opsesionantna pitanja«. Važno je upozoriti i na Lasićev uvid kako se Krleža sve više zapletao u nerješive teorijske aporije koje je otvorio apodiktičkim diskursom koji je uopće karakterističan za njegovu esejističku i paraliterarnu književnu praksu. Da je taj diskurs doista dominantan ne samo u mladoga Krleže, već da se i kasnije zadržao unatoč svim stilskim preinakama i retoričkim ublažavanjima, neka pokažu ova dva navoda:

»Beletristika, u obliku kakvom se njeguje danas, ubija svojom dosadnom, najispraznijom estetizantskom bezidejnošću, a toliko mnogo stvari pojmova i pojava leži pred nama na odru. (...) Kako danas stoje stvari u nama i oko nas, jedva je zamišljivo na koji bi se način zapravo moglo romansirati ili dramatzirati Sve Ovo što se zove naš vlastiti svakodnevni najbanalniji doživljaj masovnih umorstava. Sve što vidimo sami ili sve što dopire do nas kao glas koji kruži pod šifrom povjerljive ljudske tajne ovom zemljom, ovim kontinentima i čitavom planetom, govori nam svakoga dana sve glasnije da Evropa leži na odru i da bi zamisao, kako da se opiše smrt ove evropske civilizacije sa punom pompom posmrtno počasti, bila samoubojstveno smiona.«

(**Pogovor za dvije drame /O Areteju i o Jurju Križaniću/**, Forum, Zagreb, 1/1962, br.5, str. 663-715)⁵.

Drugi je, i drukčiji, primjer što ga nalazimo u završetku eseja **O našem dramskom repertoaru** iz 1948. godine.

»Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim **Dubravka**, ljubovnici i dvije ili tri molijereskne frančezarije kao varijante komedije dell'arte, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća. Zatim: tri stvari Sterije Popovića i tri do pet drama za period romantičkog teatra u devetnaestom stoljeću, po izboru poslije točne ekspertize. Od simbolizma i secesije deset do petnaest drama, plus Cankar tri, plus Nušić tri, svega trideset, dakle ukupno trideset i pet do četrdeset drama do Prvog svjetskog rata 1914-18. Nije mnogo, ali ni tako malo da bi bilo ništa. Mnogo više nemaju ni drugi.«⁶

Uprkos frapantnim stilsko-intonacijskim razlikama među ovim dvama tekstovima (u prvome nalazimo karakterističnu krležinsku razvijenu frazu kumulativno-repetitivne snage, u drugome stilski sasna netipična Krležu u stilu suha, gotovo činovničkog nabranja), jedno ih ujedinjuje: bitna utemeljenost diskursa u postavi teze tako da ih iz sama sebe ovjerovljuje, bez ikakve potrebe za teorijskom argumentacijom. Kao i u drugim svojim prosudbama o ljudima i pojavama, Krleži ni ovdje nije stalo do toga je li to što iznosi u skladu s kako-tako objektivnim činjenicama: dovoljno mu je da je **to njegova istina**. A takav apsolutiziran diskurs – koji je to stoga što je sebi dovoljan pa sve što u nj ulazi podvrgava retušu jednog krajnje individualnog, time često i proizvoljnosti sklona, uma – značajka je klasika. On, naime, sve motri sa stajališta suverene, olimpijske visine, otud mu je teorijsko rasuđivanje strano, štoviše suvišno, osim, možda, kao predmet i sredstvo ironizacije.

Dodomo tako do teze koja se otpočetka naslućivala: da je Krleža ne samo u svojoj zreloj fazi života i stvaranja postao klasikom (što je neprijeporno), već da je takav status sebe kao pisca svjesno intendirao takorekuć od prvih napisanih rečenica, iz same biti vlastita stvaralačkog bića. Nije li tome još jedan dokaz pisanje dnevnika od početka bavljenja literarnim radom, i to dnevnika ne

samo kao intimne osobne bilježnice, već shvaćena poput književne forme koja uvijek smjera da kad-tad bude objelodanjena? Ako je ova teza o Krleži kao klasiku točna, ona svakako bar djelomice objašnjava njegovu odbojnost spram modernističkih poetika i stvaralaca. Jer, njima je bez razlike u korijenu izričito odbijanje bitne intencije svakog klasičnog umjetnika oličena u izreci: »**Exegi monumentum...**«

I ovdje smo, međutim, zagrebemo li ispod površine, suočeni s nerješivim proturječjima. Dok klasik teži poštivanju mjere i sklada, Krleža često prelazi preko jednoga i drugog u neodoljivoj potrebi za neprestanim govorenjem. Otuda, kako je također pokazao Lasić, kod njega, ponekad u istom razdoblju, istodobno, nastaju antologijska poetska djela i potpuno efemerni, minorni tekstovi. Njegov vulkanski temperament i dijaboličan duh tako su ga neprestance izmicali iz statusa koji si je bio svjesno odredio. Krleža je, dakle, moglo bi se reći (i opet paradoksom!) – antiklasični klasik.

Vratimo se glavnom pitanju. Zanimljivo je pozabaviti se sada evolucijom Krležinih stajališta o pojedinim segmentima hrvatske književne tradicije, i to one novije koja se dijeli na realistički i modernistički stilski kompleks. Vidjeli smo kako se Krleža postavio **en général** prema cijelom fenomenu, i tu svoju opću ocjenu zapravo nikada nije temeljito revidirao. Mogao je, naravno, ustrajati na takvu, teorijski posve neodrživu, konceptu zato što nikad nije bio teoretik niti teoretički um, već pisac koji je poslije 1945. godine stekao status kojemu je uvijek težio: status klasika. Pa ipak, da li zbog promijenjena uvjerenja, ili zbog podsvjesne griznje savjesti poradi počinjena »smrtnoga grijeha« protiv hrvatske književnosti, neke je svoje pojedinačne ocjene ne samo revidirao, već i stubokom izmijenio. U tim njegovim samoobračunima s mladenački vehementnim presudama (više, odista, tu pristaje ova riječ, nego prosudbe), izrečenim skoro cijelom hrvatskoj kulturnoj baštini, zamjećuje se danas, **post mortem**, kad je od sama Krleže sve definitivno rečeno i zaključeno, neka zakonitost. Krleža je, naime, u glasovitu predavanju o hrvatskome narodnom preporodu 1965. godine potpuno preokrenuo svoju ocjenu o ilircima kao »pilkima koji pokapaju kaj« etc., ublažio ideološke invective protiv Iva Vojnovića, izrijeком priznao (u razgovorima s Matvejevićem) da »Gjalski ostaje kao naše veliko ime, a sva zanovijetanja A.G.M. kao i moj pamflet (koji je bio nervozna reakcija na razne antiboljševičke invective Gjalskoga), otpadaju kao efemeride«. Krleža je, dakle, dospio do revizije svojih pogleda na XIX. stoljeće, pomirio se, posthumno, s dvama danas već klasicima novije hrvatske književnosti (Vojnović, Gjalski), ali svojih davnih anatema na hrvatsku modernu nije porekao nikada. Podsjetimo još jednom, i posljednji put, na to proročko bubnjanje, samo stoga da dokraja potkrijepimo već iznijetu tezu o ideologijskim, a ne poetološkim motivima Krležina obračuna s modernom.

»Dosta je tog vonja i zapada trulog i mrtvačkog i lažnog! Treba da se razori grobnica, da se dignu svetla kubeta, da puknu horizonti.

Novo – Novo – Novo –

Taj problem novog u našoj književnosti htela je da reši Moderna.

Do đavola!

Jeli to Moderna?

Ta to danas, jedan je stari plesnivi magazin prenatrpan gnjilim voćem. Jabukama i šljivama i narančama, a sve je to ovamo u nesretni ovaj literarni magazin importirala ogavna germanska firma: Stilleben fabrik Comp. Co. Pa onda ovaj katolički rekvizit u tom magazinu! Što on traži ovdje? Sve te molitve i litanije i Avemarie, Angelusi i očenaši i samostani i kapele i katedrale i kapele barokne i gotske i stegovi i kandila i ministranti. Ta jeli lepa naša domovina doista zemlja nekog dekorativnog katolicizma?«.

(Hrvatska književna laž, 1919)

Pustimo nastranu stil koji u konkretnom slučaju jednoga zapjenjena pamfleta i nije najvažniji, koncendirajmo da se u žaru ideologijske strasti trpaju u isti koš Begović i Čerina, Nikolić i Wiesner, Tucić i Galović, napokon Nazor i Matoš,

i postavimo fundamentalno pitanje: a što je s Kamovom? Gdje se tu nalazi (odnosno – u Krleže ne nalazi) najbuntoniji i najizrazitiji **enfant terrible**, idejni anarhist i poetski avangardist koji stvara u razdoblju hrvatske moderne?

Riječ je o piscu koji, cijelo desetljeće prije Krleže, u hrvatsku poeziju uvođi diskurs psovke kao literarne reakcije na »mračnu pozadinu političke zbilje«; o piscu koji je, jedini prije Krleže, u hrvatskoj prozi dosljedno primjenjivao disperzivni diskurs, čime je u nju uveo načelo antiharmonijskoga kontrapunkta, što je eminentno modernistički postupak. Riječ je o piscu, napokon, koji u svojim dramama zatvorena obiteljskog kruga s jasnim metaforičkim ciljanjem na opće probleme epohe, nedvojbeno anticipira glembajevski dramski ciklus. I da ne duljimo: upravo je Janko Polić Kamov onaj pisac koji se cjelokupnim svojim opusom pojavljuje unutar hrvatske moderne kao njen izlučen član, jer se nikako svojim svjetonazornim i poetskim načelima ne može podvesti pod etiketu »bezidejne estetizantske igre.«

Kako je onda moguće da Krleža nije u njemu prepoznao i priznao duhovnog prethodnika, kao što je to učinio s Kranjčevićem? Ako uvažimo da Kamovljevo djelo nije mogao ekstenzivno poznavati, jer je vrlo malen dio njegov bio objavljen u to vrijeme (i sve do 1958. kad je završeno prvo izdanje sabranih djela Kamovljevih), nemoguće je da nije čitao **Hrvatsku mladu liriku**, tiskanu u lipnju 1914. u kojoj se nalaze pjesme **Preludij, Pjesma nad pjesmama, Ledeni blud, Ridanje jedne bludnice i P.S.**, sve redom poetski ostvaraji koji ulaze u sam vrh »**anthologie kamoviane**«. ⁷ I napokon, postoji u tom krunski dokaz koji pruža sam Krleža posvetom noveli **Hodorlahomor Veliki ili kako je Paro Orlić prebilio Pariz** u prvom izdanju (Plamen, br.4 i 5-6/1919) **Uspomeni Janka Polića-Kamova, koji je junački pao sa stjegom u ruci**. Ta uspomena, međutim, iščezla je ne samo uklanjanjem posvete iz kasnijih izdanja novele, nego i kompletnim izostavljanjem Kamova iz svih Krležinih »obračuna s njima« (i sa samim sobom), dosljedno do kraja života, na izmaku 1981. godine.

Zašto?

Ima tu, zacijelo, mnoštvo razloga, svjesnih i podsvjesnih, koji su zajedno izveli komponentu totalne šutnje o jednom značajnom piscu pisca koji se inače konstantno »sporio o svemu sa svima« (Lasić). Jedan je od njih posiguerno Krležina odbojnost spram boheme, kojoj je Kamov ne samo pripadao već, po svim obilježjima svoga življenja, bio jednim od njenih najdosljednijih »članova« hrvatskoga XX. stoljeća (najuvjerljiviji dokaz te odbojnosti jest upravo senilna mržnja kojom Krleža govori o Tinu u razgovorima s Čengićem, nadjevajući mu na nekoliko mjesta epitete pjesnika »koji tambura na jednoj, najviše na dvije žice«). Drugi može biti prirodni animozitet velikih umjetnika da priznaju svoju »nesamoniklost« time što će sami ukazati na vlastite prethodnike. Ali svi ti, zapravo privatni, razlozi, čini nam se, ne dopiru do biti stvari. Slijedeći, naime, nit logike ideologijskoga mišljenja kojoj je Krleža, unatoč svim opiranjima, uvijek ostajao vjeran, nazire se u tom prešućivanju sukob dviju temeljnih koncepcija socijalističkog oslobođenja čovjeka (i čovječanstva) koji se, sa zaoštrenim teorijskim i praktičkim konsekvencama, prenio iz XIX. u naše stoljeće: anarhizma i komunizma. Prvi nastupa u ime pobunjene jedinice, hipostazirajući apsolutnu individualnu slobodu, pa time zastupa, bar izvorno filozofijski (Stirner), revoluciju duha; drugi se zanosi vizijom kolektivnog oslobođenja u budućem, hipotetičkom, raju zemaljskom i tako proklamira materijalističku revoluciju. Kakav bijaše njihov odnos pokazala je historija, od opozicije Bakunjin – Marx, do sloma anarhizma kao političke snage u španjolskome građanskom ratu. Ali, teorijski su i anarhizam i komunizam ostali lice i naličje jedne te iste stvari: strasti za obnovom svijeta i čovjeka revolucijom.

Ali, baš zato jer su lice i naličje, oni se međusobno potiru. Upravo stoga ideologijska se svijest može, poslije svih bura i oluja, u mirnijim vremenima, pomiriti s negdašnjim protivnicima: s onima koji predstavljaju njeno naličje – nikada. Prenesemo li to na literaturu, konkretno na relaciju Krleža-Kamov, pokazuje se to isto ovako: kao radikalni zastupnik individualnog anarhizma u životu i

umjetnosti, Kamov je u Krležinoj **imago mundi** nužno morao ostati izvan. Prekriven, dakle, orvelovskim brisanjem, šutnjom i zaboravom.

Može nam se predbaciti da smo upali u zamku poopćenja: da zaključujemo o jednom odnosu na temelju (ne)odnosa spram pojedinačne pojave. Odmah odgovaramo: slučaj Kamova u Krleže nije ni poseban ni izniman. Dovoljno je, da se pokažu stvari onakve kakve zaista jesu, spomenuti kako Krleža u razgovorima s Matvejevićem pretpostavlja Maksima Gorkog Beckettu. Bez obzira kakvi bili razlozi što se u argumentaciji takve pretpostavljenosti iznose, jasno je da je tu definitivno riječ o zastupanju koncepta klasičnoga protiv modernističkoga plana pisanja. Krleža je, i opet, u Gorkom prepoznao sebe, kao nepriznata proroka komunističke ideologije. U Beckettu je, pak, odbacio pisca koji je radikalno zašao u posthistorijski nihilizam. Ako se pak vratimo Kamovu, moramo utvrditi sljedeće: pisac koji je cijela života ratovao s ideologijom u sebi (a oni izvanjski referentni istupi bijahu samo manifestacija toga nerješiva konflikta), morao je kao vlastitu nečistu savjest totalno prešutjeti djelo čiji je autor radikalno raskrstio s bilo kojom ideologijom, izvodeći na literarnu scenu ogoljenu ljudsku egzistenciju – prije egzistencijalizma i teatra apsurda sredine našega stoljeća.

Otuda Kamova smatramo samom paradigmom hrvatskoga književnog modernizma. Otuda je Krležino prešućivanje Kamova implicitan, ali vrlo jasan i određen, stav spram cjelokupna modernizma. Otuda, najzad, i njegova uloga u ideologijskom presuđivanju modernizmu kao takvom onda kad je došao u poziciju da bude »arbiter elegantiarum«.

Kao kontrapunkt takvu, vremenski i ideologijski determiniranu, stajalištu spram pitanja novog, prevratnog i modernog u duhu i u literaturi, koji u takvoj plovidbi ne vidi kontradikcije u uvažavanju nacionalne tradicije, već se naprotiv s njome prirodno stapa, navest ćemo, u završetku, stihove pjesnika koji je, po Krleži, »tamburao na jednoj žici«. Riječ je, dakako, o Tinu Ujeviću koji je, dvadeset godina prije Krleže znao da novo ne isključuje starodrevno, već upravo u njemu crpi pravu snagu i duhovnu inspiraciju. I kao što se Krleža 1936. godine vratio, poslije svih jezičnih akrobacija, vlastitoj, materinskoj prariječi, tako je Tin 1914. godine propjevao u starinskoj, čakavskoj riječi i starohrvatskoj grafiji, govoreći autentično o najaktualnijem modernitetu.

Oudi usrid luche nasa mlada plafca
Usduigla ie lidra voglna, smina i noua
Ihotechia poiti putom svoieg ploua
Gre pres chog uciuide al sachonodafca.

Budi da smo uirni chriuouirna prafca,
Nistar magnie chtimo (chocho i semglia oua)
– Chi ua versih libar mnos haruacchi schoua –
Marulichia Marca, splitschog sachigniafca.

V lipom iasichu, gdi »c h i a« slaie sfoni,
Mi dobrochiasimo garb slouuicheg greba
I tocoi ti napis diacchi i stari.

Sbogom, o Marule! Poiti chemo, poni
Saiu imimo uelu sunchenoga neba:
Chorugfa nam chiuhta, gremo, mi puntari!

Darko Gašparović

BILJEŠKE

- Miroslav Krleža, *Panorama pogleda, pojava i pojmova* 1-5, Oslobođenje/Mladost, Sarajevo, 1975.
- Predrag Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, posebno izdanje časopisa «Ideje», Beograd² 1974, str. 102.
- Cilirano prema: Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari*, Globus/Medunarodni slavistčki centar SR Hrvatske, Zagreb 1987, str. 306.
- Op. cit., str. 326.
- Citrano prema: Miroslav Krleža: *Eseji i putopisi*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska/Zora, Zagreb 1973, str. 249.
- A drugi, drukčije neobjašnjiv, pamfletski spis protiv Baudelairea, tiskan 1967. u Forumu, koji zasigurno predstavlja najnižu razinu zaslijepljenosti na koju se ikad spustio Krleža u svom križarskom pohodu protiv modernizma i boheme u pjesništvu, vidi u: Miroslav Krleža, op.cit. (priredio Ivo Frangeš), str. 292-357. U svezi s tim »obračunom« s bodlerštinom (sic!) u koju su, dosljedno, teorijski totalno neodgovorno, potrpane sve moderne pjesničke individualnosti od Mallarméa do Eliota (koji se ovdje, čak i u izdanju iz 1973, piše Elliot, a pridjevi izvedeni iz tih imena elioteskni i mallarméskni!), nameće se klasična optužujuća paradigma s čuvenom Matosovom rečenicom iz obračuna s Kamovom (u kritici pod naslovom *Lirika lizanja i poezija pljućkanja*): »Bodlerovac, pa to ti je!»
- Hrvatska mlada lirika*, reprint izdanje prvotiska iz 1914.godine, Društvo književnika Hrvatske/Nakladni zavod Znanje, Zagreb 1980, str. 126.

Summary

The text enquires into the Krleža/modernism relationship, starting with the valid point of the thesis that Krleža's relationship to this stylistic form and everything it represent was always one of idiosyncrasy. For the sake of establishing the causes and reasons for these relations, the author firstly determines the idea of tradition which is defined as »constantly dynamic presence of everything that is inherent within an immediate or broader social community in each concrete historic moment«. Noticing the continuous antinomies and paradoxes that accompany the whole of Krleža's activities, we come to the question of reductionism and its type in relation to tradition in Krleža. The central place of Krleža's challenge of tradition is found in his youthful polemic pamphlet **Hrvatska književna laž (The Croatian Literary Lie), Plamen, 1919**, and the central part of this article is dedicated to his analysis. The conclusion is that Krleža, not only in the prime of his life and writing, but from the very beginning, tends towards the status of the classic, and yet, paradoxically again, he became an anti-classic classic. Further on, enquiries are made into Krleža's relationship to various segments of the Croatian literary tradition, placing particular interest on his relations towards stylistic complexes of realism and modernism. As a paradigm of his relationship towards modernism the author stresses his consistent ignoring of the opus of Janko Polić Kamov, which he establishes arises from essentially ideological, not aesthetical reasons. Conclusively, the author counterpoints the spiritual etymons between Krleža and Tin Ujević.

Translation by Slobodan Drenovac