

**Cvjetko Milanja**

## KRLEŽIN PJESNIČKI EKSPRESIONIZAM

*dr. Cvjetko Milanja, Filozofski fakultet, Zagreb, izvorni znanstveni članak, Ur.: 9. prosinca 1997.*

UDK 886.2.015:19: KRLEŽA, M.

*Očito je s obzirom na književno-estetske i poetske profilacije da pojedina "parcijalna" poetika u Krleže "usmjerava" određeni tip pjesničke prakse i određeni poetski model, koji uvijek nužno ne mora poštovati ideju i "koncepciju" cjeline korupsa, tim više što se kasnije Krleža poetski razvijao i što je korigirao svoja idejna i poetska stajališta, te što je "ispravljao" raniji tip pjesničke prakse, i to iz sfere teorijskoga uma, što smatramo uzaludnim naporom.*

### 1.

Kada se želi raspravljati o Krležinu pjesništvu, a posebno njegovu odnosu prema ekspresionizmu, onda se književnom povjesničaru još i danas nadaju neki "nesporazumi" od kojih nije oslobođena ni recentna stručna kritika o tom problemu. Ne samo da se mogu susresti sudovi kako Krležina poezija "čini manji segment" (Vučković, 1986: 15), premda njegove sabrane pjesme u "Zorinu" izdanju (sv. 26., 1969.) imaju 560 stranica, pa već i taj kvantitativan argument dovodi u sumnju takve tvrdnje, nego je i prema pitanju ekspresionizma postojalo različito mišljenje ovisno o "kutu" motrenja; ono, neposredno poratno, kada je ekspresionizam bio zabranjeno mjesto hrvatske književne historiografije (Vučetić, 1958./1983.), ono koje ga je "spašavalo" teorijom o autohtonosti (Franić, 1969.), ono koje je o ekspresionizmu počelo govoriti iz komparatističkog ozračja (Žmegač, 1969.), ono koje ga je supsumiralo avangardizmom (Flaker, 1982.), ili ono koje ga je izbjeglo poopćenjima i idejom cjeline korpusa (Kravar, 1993.). U skladu s kontekstom književnostilskoga problema, odnosno ekspresionističke paradigme, u ovoj će se raspravi pokušati orisati

Krležin pjesnički, lirski, ekspresionizam, izuzimajući dakako *Balade Petrice Kerempuha*, a djelomično i *Simfonije*, budući da su one u poetskom smislu hibridne naravi i ne mogu se jednoznačno podvesti pod ekspresionističku paradigmu. Naprotiv one su, navlastito prve četiri, pretežito novosimobilističke poetike, uz elemente impresionizma, pa i secesionizma, i jedino tipom stiha, odnosno redka značajnije odudaraju od modernističkoga kanona.

Krležino je pjesništvo, dakle, i u kvantitativnom i u kvalitativnom smislu veliko i značajno u nekolikostrukom značenju; ponajprije u tipološkom, jer u svom dijakronomu razvoju obasiže najmanje tri poetike, odnosno tri različite stilske prakse (i to bez *Balada*.), i to kao "razdvojene" cjeline, unatoč hibridnom karakteru pojedinih cjelina, bez obzira na to što će se u genotipskom sloju naći zajedničkih značajki, pače i konstanti. Ta je poezija, nadalje, značajna i u književnopovijesnom smislu jer zrcali razvoj hrvatske poezije i lirike u rasponu od hrvatske književne tradicije kraja 19. i početka 20. stoljeća, preko ekspresionističke faze, do "nove stvarnosti" i društveno angažirane književnosti od 1928./30. nadalje. Krležina je lirika također značajna jer unutar tih "zajedničkih" poetika posjeduje svoje specifikume i sadržajnom i formalnom razinom, što znači u svom motivskom, tematskom i predmetnom sloju, u svojoj verzifikacijskoj ostvarenosti, te formalnoj u načinu komponiranja i strofnoj organizaciji, vezanoj uglavnom uz tip vezanoga i/ili slobodnoga stiha, te zacijelo i u izražajnoj razini specifičnom leksikom, sintaksom, i dakako slikovnim planom. Naposljetku ta je lirika značajna i svojim svjetonazornim orijentacijama, što znači idejnim kao i ideološkim profilacijama, a to ujedno načelno implicira i ideju književnosti, odnosno različite njene varijante.

Dakako, može se načelno primijetiti da bi svaki književni diskurs morao podrazumijevati navedene segmente. Međutim, on ih ugrađuje, ističe i radikalizira u mjeri *ostvarena* modela književne i pjesničke prakse, njegova "segmentskoga" preklapanja s tradicijom, pa će se onda morati istražiti "dodatak" samo u pojedinim segmentima, ili će polemizirati s tradicijom i radikalnije unositi nove elemente u pojedine poetske segmente, ili pak cjelinom strukture, pa će se morati ukazati na tu "radikalnost" i tu "cjelinu". K tomu Krležinu pjesničku praksu prati književno osvježenje dvostruke naravi. Jedno je sfera njegova teorijskog uma, koja uključuje različite kritičkoanalitičke iskaze i teze o pjesništvu, književnosti i umjetnosti uopće, tako i autoreferencijalne iskaze ili obračunavanja o vlastitim pozicijama; te, drugo, u Krležinim se pjesmama susrećemo i s metaliterarnim iskazima, koji nisu ništa drugo do spoznajne radnje *in statu nascendi*.

Sve to valja uzeti u obzir kada raspravljamo o Krležinoj poeziji, ali i još nešto k tomu. Naime, sve sam više uvjeren da je o Krležinu pjesništvu "jedino" valjano i primjereno diskutirati "iznutra", to jest iz horizonta pojedine poetike - jedne od triju navedenih - jer se pretjeranim dedukcijama, te s horizonta logike cjeline opusa, uz nesumnjivo precizne oznake Krležinih pjesničkih konstanti, može dospjeti do takvih generalizacija koje "prekrivaju" i ne dopuštaju uočiti specifičnosti pojedinih poetika,

tako da se iz postavljene premise može doći do "svodećih", preopćih, a nerijetko i toj određenoj poetici neprimjerenih zaključaka (npr. Kravar, 1993.) logikom inkompatibilnosti poetikâ. Otuda, općenito, i navlačenje Krležine lirike na avangardističke modele (Vučković, 1986., Flaker, 1982., 1986., Slabinac, 1988.), premda bi se teško mogla bezostatno braniti teza o Krležinu avangardnom pjesništvu, upravo onako kako je deduciran model avangarde želi pokazati (Poggioli, 1962., Flaker, 1982.), odnosno, znatno bi se morao "suziti" Krležin avangardizam da bi ga se moglo supsumirati tom nomenklaturom. A to je i inače značajno za ekspresionističku poetiku koja se tako radikalno shvaćenom avangardizmu opisala jednom od svojih temeljnih konstituenata - egocentriranošću lirskoga subjekta. No, kako ova rasprava nije teorijske nego književnopovijesne i stilskotipološke naravi, ona će nužno morati ostaviti u zagradama podrazumijevani teorijski horizont i elaborirati ga samo u mjeri navedene argumentacije.

Međutim, ipak je naglasiti da o antimitskoj demistifikaciji avangarde i ekspresionizma ne treba puno trošiti riječi, jer je malo koja poetika, od moderne naovamo, stvarala utopijsku i mitsku "ontologiju", i to ne samo sa svjetonazorne "strane" nego i umjetničko-funkcionalne, pače i teorijskolingvističke (A. B. Šimić, M. Krleža), koliko je to radio ekspresionizam. Dakako, od toga nije bila pošteđena ni, istodobna mu, hrvatsko-mladoliričarska i novosimbolistička poetika, ali ona bar nije nijekala svojega artizma, nego ga je dapače branila sferom svojega teorijskoga uma (T. Ujević).

I treće, kada se prema tome govori o Krležinu aktivizmu u duhu njemačkoga ekspresionizma (Vučković, 1986: 16), onda se mora jasnije odrediti sadržaj, intenzitet i vrsta aktivizma, jer nije jednak aktivizam koji antiesteticističkom praksom brani mimetičku ideju književnosti i društvene referencijnosti, ili pak artizantstvom implicira nemimetičku ideju književnosti i esteticističku oazu suprot društveno-povijesnoj destrukciji, pri čemu još valja dodati pozitivne ili negativne valere u oba "nacrtâ", "svjetlu perspektivu" ili "mračno tlo". To će nam postati jasnije tek kad "omjerimo" Krležin ekspresionizam praktičkoga mu uma s teorijskim mu umom, s jedne strane, te tu Krležinu "unutarnju cjelinu" s "vanjskom", poticajnom, uglavnom njemačkom, ili preciznije s duhom vremena i kulturnim miljenom, u njegovoj povijeno-zbiljskoj aktualnosti i umjetničko-estetskoj ontologiji.

## 2.

Postavlja se pitanje kako prići Krležinu ekspresionizmu, odnosno s koje "strane", misleći pritom "sprijeda" ili "straga", to jest, dijakronijski, pa dakle književnopovijesno najprimjerenije, ili pak tipološki, pa dakle poetički i modelotvorno uočljivije, jasnije i "isplativije". Pritom zacijelo valja uzeti u obzir i žanrovsku raznovrsnost, pa bi jamačno "lakše" bilo ustvrditi ekspresionizam npr. *Kraljeva*, ili *Hrvatske rapsodije*, negoli ekspresionizam *Zaratustre i mladića* ili *Simfonija*, koja su djela nastajala

istodobno kad i Krležina "ratna" lirika, tim više što ih sve karakterizira hibridnost, misleći pritom i/ili na stilsku i/ili žanrovsku hibridnost, ili pak na obje. Međutim, Krleža je ipak kasnije teorijski osvijestio tu paradigmu, iako je relativno rano počeo pisati o slikarstvu, i književnosti, ako je vjerovati dataciji *Davnih dana*, pa je dakako uvažiti i te iskaze u sferi Krležina teorijskog uma, a ne samo ekspozitorne ili kritičke tekstove, od kojih je *Hrvatska književna laž* (1919.) zacijelo najvažnija od ranih tekstova. Ipak, on je počeo pisati, kronologijski gledano, ranije, pa unatoč *Davnih dana*, a i s njima, usprkos, u ovom će se radu ići upravo tim "redom", tim više što se ne mora, a u vrijednosnom smislu, uvažiti Krležina radikalna kritika "ratne lirike", jer je ona, kao i negativno mišljenje o ekspresionizmu, mišljena iz posve drukčije teorijske i praktične pozicije, a i teorijski-znanstveno je "nemjerodavna".

Kako su, dakle, *Simfonije* ipak pretežno stilizirane modelom impresionističke, secesionističke i simbolističke poetike, osim *Ulice u jesenje jutro*, one će se u ovom radu o Krležinoj ekspresionističkoj lirici koristiti u argumentacijskom smislu onim poetskim segmentima koji su pomogli konstituirati neke od ekspresionističkih značajki, kao npr. **solarni** mit, neke od teme, **demonska** žena, neke od podvrsta, **kozmička** lirika, **žanrovsku** efektivaciju ili **idejnu** postamentaciju, ili pak posebno ekspresionističko korištenje boja, odnosno posebni **oblik** molitve, kletve, ili pak određeni tip **metaforičnosti** - "igra" konkretne i apstraktne nomenklature.

Nastavljajući se djelomično na hrvatsku lirsku tradiciju, naročito, kako je i sam Krleža isticao, na kranjčevićevsku liniju, ali se razlikujući od hrvatskih mladoliričara "izrazitim smislom za stvarnost, za odnos poezije prema životu" (Frangeš, 1974: 270), te asimilirajući neke neposredno predhodeće ili suvremene mu intencije, pri čemu se ne može poreći simultanost ideja i inovacija, što znači da sličan milje generira slične modele pjesničke prakse, Krležina se "ratna" lirika karakterizira u svojem tonu od patetična bunta do političkoga, pacifističkoga i antiratnoga raspoloženja; u svojim oblicima od poemične simfonije, koje su čak dramski koncipirane, dakle hibridno, kao i *Davni dani*, i u strogom smislu ne bi ni spadale u liriku, pa se i iz tog razloga o "simfonijama" ne može govoriti kao o ekspresionističkoj lirici, te nadalje duljih pjesničkih oblika "rasute" stihovnosti i strofnosti, do kraćih forma - soneta, dvostrofnih ili jednostrofnih pjesama, komponiranih logikom semantičke cjeline.

Iako su *Simfonije* nastajale gotovo paralelno s "ratnom" lirikom, između 1914. i 1919., ipak se vidi razlika između *Tri simfonije* i *Pana* (1917.), s jedne strane i npr. *Ulice u jesenje jutro* ("Plamen", 1919.), s druge strane. Da su neke od ranijih "napisane godine 1914. i prije", kako navodi Krleža u napomenama uz *Tri simfonije*, vidljivo je iz svjetlosnoga valera (Vučetić, 1983.), ali i iz stilske fakture. Dok u ranijim prevladavaju modernističke poetike, u potonjoj je više prepoznati ekspresionizam, dok je stihovna faktura i ritmička organizacija uglavnom slična. Premda na istovjetnu fakturu nailazimo u hrvatskoj književnoj tradiciji (Kranjčević, Nazor, Kosor), slične forme (Jelovšek, *Simfonije*, 1898.), slične secesionističke motive (Tresić Pavičić,

Nazor), slične mitološke alegorizacije (Nazor, Vidrić), ipak je Krležino pjesništvo prepoznatavo različito, i dijelom je svojih značajki utjecalo na tzv. "bojane stihove" (Vučković, 1986: 19), gotovo do mode (Micić, A. B. Šimić, Krklec), čime se otvarala specifična, neadjektivna, uporaba boja u ekspresionističkoj poetici.

*Simfonije* se u stručnoj kritici rado promatraju kao "dramski tekstovi" (Pavličić, 1985.), odnosno "simbolički teatar" (Vučković, 1986.), pri čemu su kompatibilne s *Legendama*, premda ih ostaloj lirici približava neposredniji status lirskoga subjekta, a i tip stiha, čine one ujedno impliciraju drukčiju poetiku od jednočinki hrvatske moderne (Galović, npr.). Status lirskoga subjekta, naime legitimiraju govorne, *iskazne* radnje, a ne dramske radnje, što znači emotivan odnos lirskoga subjekta, njegove antitetičnosti, s implicitnim svjetonazorom, njegovu vitalističku koncepciju umnogome "izvedenu" iz prirodoznanstvenog perspektiviranja druge poli 19. stoljeća, Darwina, Haeckela, Bergsona, Schopenhauera, Feurbacha, Nietzschea - autora koji su bili žestoko osporavani u onodobnoj hrvatskoj kulturi (J. Čedomil), pa i znanstvenoj misli, mada je bilo dakako i drukčijih mišljenja (npr. S. Brusina), i koji su tek u Krležino vrijeme u Hrvatskoj doživjeli kritičku afirmaciju (npr. 1914. o Nietzscheu piše u "Savremeniku" M. Ćurčin, a o Kierkegaardu M. Bogdanović). Dramskih ih čine, doduše ne velike, i didaskalije, a i inače se doimlju kao "simbolička drama u četiri čina" (Vučković, 1986: 22), odnosno kao četiri jednočinke povezane kronološko-vremenski i iskustveno-percepcijski, te "izvana" misterijsko-"cirkularnim" i simbolično-metamorfoznim radnjama, pa dakle čine određenu konzistentnu i koherentnu cjelinu. Zato one i tvore poseban krug Krležina pjesništva i posebnu poetiku. Njihova dramska "supstancija" nije u dramskoj radnji, kako je to uostalom uočio već i intendant Bach, nego u simboličnim šiframa svjetla i mraka, poganskoga vitalizma i kršćanskoga asketizma, kozmičkoga panteizma i katoličkoga monoteizma, razriješenoga (sukoba) u "rađanju Novoga Dana", nove svjetlosti i nove perspektive, kako to zamišlja lirski patiens, a ne logika dramske radnje, neovisna o poziciji lirskoga ja. A i akteri su u svakoj od njih drukčiji - sunce, Pan, mrtav dan, zvijezde, s primjerenom scenskom ikonografijom.

*Podnevna simfonija*, "plamena himna suncu" (Gligorić, 1975: 194), značajna je sama po sebi, a u ovom kontekstu jer učvršćuje i "normativira" solarni mit, odnosno kozmičku utopiju, a radnjama plesa i kola, dakle ritualnim i misterijskim radnjama, odaje svoju "primitivnu" pogansku antropologiju, bukoličku ambijentaciju i vitalističku ideju "svijeta života" (kao da je Krleža čitao autore američke antropološke škole od J. Frazera do M. Mead, ili pak N. Nodila, što, ovo potonje, nije moguće). Krleža je "simfonije" annitetično komponirao, no to je značajka i ostale kozmičke lirike hrvatskog ekspresionizma (Kosor, Miličić) sa sličnom **heliotropskom** ekstazom na jednoj strani, dakle, prirodnim bitkom, te negativnom intervencijom kulture, čovjeka i povijesti, na drugoj strani. U *Panu*, "himni života i čulnoj prirodi" (Gligorić, 1975: 193), još je izraženija mitološko-poganska-bukolička utopija, prava arkadija sa secesionističkom inscenacijom, najbliže modernističkim poetikama. Ovdje je to i u

slikovno-metaforičkom i u svjetonazornom (ideološkom) smislu kontrapozicirano temeljnom dihotomijom poganskog i kršćanskog, ili himničnost nasuprot askezi, odnosno prirodni bitak prema bitku transcendencije, siringe spram orgulja, okruglog, "cirkularnoga", ekstrovertiranoga, kolektivnoga kola spram linearne introvertirane procesije. *Suton* je u znaku zamiranja dana, "smrti i tamnih boja" (Vučković, 1986: 27), korote i crvene boje umirućega dana, s melankoličnim tonovima te likovima "dešperatnim Ja", ciničnoga Ja i blijedog, katoličkog Ja. Boje se rabe već pomalo ekspresionistički ("plav cijelov"), kojoj su poetici bliske i aspraktne generalizacije. No, ipak je "simfonija" pretežno simbolistički aranžirana. *Nokturno* se već približava ekspresionističkoj stilizaciji prevlašću crne i žute boje, te demonijačnošću likova i atmosfere. Zvijezde jesu glavni akteri, odnosno točnije rečeno **lunarno** (noćno) načelo, u čemu nije teško prepoznati dominantnu Krležinu antropološku antitezu muško⇌žensko, odnosno Evinski kompleks. Međutim, uočiv je i gradski ambijent, doduše još ne prepoznatljivo lokaliziran, ali ipak urbani lokos i topos s čovjekom, također tipiziranim (čovjek trubadur, bohem) kao akterom socijalne drame. Sad se, dakle, prirodnom bitku (stelarni mit) suprotstavlja kulturni bitak (grad), u kome je čovjek kao generičko biće ugrožen. A negativni topos grada, kao model urbane civilizacije, grada kao otuđujuće sfere, već je ekspresionistička poetička čast. I ostala slikovna ikonografija je ekspresionističke provenijencije (žute, blijede boje, bludnica, kavana, leševi), pri čemu je dominantna "demoniska" žuta boja u kontrastu s ostalim bojama (zelena, crvena), a zajedno sa crnom "stvaraju ekspresionistički uznemirenu i sablaznu viziju u kojoj koloristički tonovi korespondiraju na principu suprotnosti i neadekvatnog pridodavanja predmetu" (Vučković, 1986: 29). Uz tu ekspresionističku funkciju, boje konsteliraju simboličko-personifikacijski "ansambl", kao što i atribuiraju različite predmete i pojave, odnosno pomalo paradoksalno, jer kandinskijevski, simultanistički ulaze kao konstituenti u poetsku tvorbu.

Vrijedno je još uputiti na temu demonske žene u *Sodomskom bakanalu* ("Književni jug", 1918.), koja se motivski razvija u "skali od strindbegovske mržnje na ženski ograničeni nagon do paklenstva nadmoći ženskog tijela nad muškim bićem" (Vaupotić, 1974: 161), učestali motiv ekspresionističke poetike, kao i kasnijeg Krležinog kompleksa (*Adam i Eva*, 1922.), te "simfoniju" *Ulica u jesenje jutro*, kod koje je uočiv pomak ka konkretizaciji i kronotopizacija prostora i ljudi, odnosno simbolističko-ekspresionističkoj stilizaciji likova i prostora, koji mimetiziraju ondašnji društveni realitet. Riječ je o gradu Zagrebu, a vrijeme je ratno, austrijsko, unutar "krvave Europe", s ironijskim osporavanjem hrvatskih nacionalnih, povijesnih i kulturnih mitova, kao i građanskih institucija (npr. brak), što znači da je referencijalni sloj uočljiv i naglašeniji, pa je u tom smislu "simfonija" mnogo bliža Krležinoj "ratnoj" ekspresionističkoj lirici svojom mimetičkom dimenzijom u predmetnom, stilskom, ako ne potpuno formalnom smislu.

Dakle, ono što posebno treba istaknuti zacijelo je doživljajnost lirskoga subjekta i kut promatranja "ostatka svijeta" upravo s njegova stajališta, njegove vizije, pa stoga

i ne čudi izobličeno i "deformacijsko" groteskno viđenje, zastrašujuća monumentalna figuralnost, koja je jamačno slikarskoga podrijetla, u kasnijoj lirici još izraženija (pandemonijska platna, o kojima dostatno govore sami naslovi onda gotovo fetišnih slika: Krik, Tjeskoba, Utjeha, Posljednja ura, Vampir, Melankolija), a trebala je kao spenglerovska singnifikacija naznačiti propast europske civilizacije. Nadalje, izrazit ničeanizam od "entuzijastički tempiranoga doživljaja prirode" u *Panu*, što nije ništa drugo do Krležina vitalističkoga kompleksa, do "unutarnje bitke svjesnog Ja sa samim sobom" (Pejović, 1969: 18) u "simfonijama", što je opet temeljna Krležina antropološko-ontološka "figura", najavljuje i otvara buduće teme "ratne" lirike, od kojih će biti najfascinantnija smrt, određen repertoar motiva, biblijske, mitske, kultske, magijske, religijske i liturgijske naravi, kao što djelomično signira buduću stilsku figuru, te - navlastito za drame - značajan groteskni aranžman. Bitna osobina "simfonija" "jest razdragana raspjevanost novog slobodnog stiha" (Vaupotić, 1974: 157), a u tematskom sloju vitalistička ideja života.

### 3.

Krležin je odnos prema ekspresionizmu, kao što je rečeno, složen i slojevit, te je u dramskom žanru (*Kraljevo*) poetički najreprezentativniji. U Krležinu pjesništvu, pri čemu se podrazumijeva njegova "ratna" lirika (*Pjesme I, II, III, Lirika*), koja je u stilskom smislu također hibridna, ne mogavši se osloboditi dijela modernističkih poetika, kao ostvarenom poetskom sustavu prepoznati je ekspresionističku paradigmu, pa je se u mjeri strukturalna ostvaraja može takvom i opisati. Pritom, kao što je i učinjeno, "simfonije" su spomenute samo dijelom strukture, kao što bi trebalo upozoriti i na Krležin tekst iz 1914., *Zaratustra i mladić*, koji je također hibridan, ako ga se promatra i kao dijaloško strukturiranu pjesmu u prozi. A to je potrebno najmanje iz dvaju razloga; prvi je cjelina kasnijega ciklusa pjesama u prozi, pa nam se taj tekst nadaže kao anticipacija vrste; i drugi, važniji, sastoji se u strukturnoj činjenici. Naime, mnoge Krležine pjesme ove faze, kao i "simfonije" uostalom, slično su, dramski, koncipirane. U jednih je to grafijski markirano (*Pjesma čovjeka i žene u predvečerje*), ili pak tako da se dadne mogućnost "drugom glasu" govoriti i iskazivati o nečemu.

Međutim, *Zaratustra* i mladić je ipak modernističko-secesionistički stiliziran tekst (usp. Stančić, 1990.) te ga se ipak u okviru ekspresionističke paradigme ne može "tretirati", osim kao najave ničeanske teme i prevlasti njoj primjerene retorike, u njenoj metaforičnoj i paraboličnoj slikovnosti i njenoj verbalnoj hipertrofiji, i što je najvažnije u njenoj persuazivnoj usmjerenosti. Tekst je očito poetički autolegitimacijski da je kasnija ekspozitorna autolegitimacija gotovo suvišna. Taj tekst uvjerava recipijenta i o porazu i o pobjedi Krleže. Riječ je dakako o idejnom "nacrtu" i retoričkom sloju.

No, "nesporazumi" oko Krležine lirike nastaju kada se uvid u kritičku recepciju Krležine lirike, kao i njegov osobni obračun s njom, uključe u horizont razmatranja,

pri čemu je jednako riječ o ondašnjoj književnoj kritici kao i poratnoj stručnoj analitici, koja je implicite ili eksplicite htjela skinuti "hipoteku" ekspresionizma s hrvatske književnosti (Vučetić, 1965., Matković, 1963.). Na paradoksalan joj je način u tome pomogla i hrvatska teorija o autohtonosti hrvatskoga ekspresionizma (Franić, 1969.). I tek je novija stručna kritika trezveno, argumentirano i sustavnije odredila problem Krležina odnosa prema ekspresionizmu (Žmegač, 1986., Stančić, 1990., Lauer, 1990.); pri čemu nije nedostajala i druga krajnost - svodenje (Vučković, 1986.). Kako je u ovom kontekstu primaran Krležin odnos prema ekspresionizmu kao poetski ostvaraj, čija je cjelina nastala ipak prije Krležina obračuna kao i njegovih napisa o njemačkim ekspresionističkim pjesnicima i eskpozitorna teksta o ekspresionizmu, to će se najprije ukazati na ekspresionizam njegove lirike.

Krležina "ratna" lirika, kako ju je i sam okarakterizirao, tematizacija je rata, odnosno situacije "u pozadini", i uopće ratna odjeka na stvaranje duhovne klime koje je prouzročila "sumrak bogova" i ugrozila čitavo zapadnoeuropsko duhovno naslijeđe. S druge strane, konkretizacijama lirskoga subjekta specifičan je uži, nacionalni prostor, posebno unutar srednjoeuropskog, austrougarskog političkoga i društvenog određenja. Riječ je, dakle, o povijesnom i nacionalnom biću. No, "nacrt" je i "strategija" Krležine "ratne" lirike mnogo složenija nego što to podrazumijeva tako određena nomenklatura kao što je "ratna lirika". Naime, premda je kritika često naglašavala da retoričnost te lirike često završava "preopširnom verbalistikom" te "gomilanjem teških zvučnih riječi" (Vaupotić, 1974: 159), njezin motivski inventar i tematska određenja, njezina slikovna i metaforična "nadgradnja", specifičan status lirskoga subjekta, njezin formalan i verzifikacijski plan tvore njezinu ekspresionističku paradigmatičnost. Preciznije rečeno, motivski i tematski sloj te lirike naznačuje različita stanja (solipsistička, nihilistička, melankolična, desperatna, tjeskobna, revolucionarno-optimistična), različite radnje (praktične, ratne, antiratne, humane), različita uvjerenja (ateistička, teistička, vitalistička, materijalistička). Taj "ansambl" pogađa jednako opći i društveni, kulturni i prirodni bitak, kao i poseban, individualan, pojedinačan ljudski bitak, bez obzira na njegovu vremensku projektivnost i njegovu vrijednosnu orijentaciju. Zato u Krleže susrećemo i "anarhoindividualističku egzaltaciju" (Vučetić, 1983: 41) i melankolično-depresivno i nihilističko stanje, a mimetički prepoznatljivije nego u većini Cesarčeve lirike.

Međutim, tako uopćene generalizacije osiromašile bi Krležinu ekspresionističku liriku za onaj dio naslijeđa europske tradicije koji podrazumijeva ničeansku poputbinu u motivskom, sadržajnom, idejnom i formalnom smislu. Već i najpovršnji uvid u motivski sloj otkrit će nam repertoar koji crpi iz različitih kulturnih i civilizacijskih sfera, antičkih, klasičnih, mitloških, primitivno-pučkih do istočnjačkih, različitu topografiju i kronotopsko određenje, različite idejne i svjetonazorne pripadnosti, kao i različite kulturne i književne intertekste, od *locusa communisa* zapadnoeuropskoga kršćanskoga kruga, biblijske tradicije, do onodobnih filozofskih "normativnih" procesuiranja koja su imala uglavnom osporavateljski karakter prema



naslijeđu i filozofiji otaca, a ogledali su se u različitim formalno-morfološkim prekoračenjima. Dakle, na jednoj strani ničeanski krik pobunjenoga lirskog subjekta, a s druge strane metonimija "Nepoznatog i Nevidljivog Nekog" koji "osplužuje" *sinonimnu* semantiku, inače Krležinom poetskom značajkom. Ona je u Krleže jednako raspoređena na oba pola, i njoj nije samo do opisa i klasifikacije, atribucije, nego jednako, kao što je to slučaj s nekim ključnim riječima (gnjilež, trulež) do općosti, odnosno do ontološkoga statusa, te za ekspresionizam, nimalo nevažno, emotivne pozicije lirskoga subjekta i njegova viđenja svijeta.

Naime, već nam i stilističko indikativno leksički sloj, koji ujedno "pokriva" i motivski, namire činjenicu o prevlasti biblijskoga i kršćanskoga kompleksa, od kršćanske simbolike i teme, likova i imena Staroga i Novoga saveza, svetkovina, crkvenih obreda i nomenklature, od čega Golgoti pripada "središnje mjesto u cjelokupnoj Krležinoj lirici" (Ladan, 1970: 49). Ne samo ratni kao i apokalipsa, nego i kršćanski pojmovnik služi kako bi se naglasila "narav jedne civilizacije u krizi" (ibid: 50). Zbog toga i ničeanski, antikristovski kliktaž, prevlast smrti, tjeskoba, besmisao rata, grč, pobuna. Civilizacijska katastrofa inače izgleda kao simultano urušavanje svega, pa je na paradoksalan način Krležin diseminiran diskurs dosta mimetično izrazito to stanje, te je normalno da je njegova poezija otvorila vrata raznolikim iskustvenim i znanstvenim područjima, kao i različitim registrima, od još "zaostale" panske intonacije s himničkim solarnim proplamsajima i orfičkom harmonijom do burlesknoga hihotanja, čija je podloga isti motiv, a potencira ga povišen ekspresionistički patos, napadna supstantivizacija, munchovski krik, simultanost zbivanja i teatralizacija i marionetizacija stanja. Pjesme su vrlo često komponirane tako da ih "uokviruje" određeno objektivno stanje stvari, prirode ili pojave, uz veći ili manji "komentar" lirskoga kazivača, često zajedno s lirskim subjektom i njegovim stanjem, pri čemu je nerijetko prvi stih drugi redak (veći od XVI), a unutar pjesme se smješta nečiji drugi glas, pri čemu se može oglasiti svatko, od cvijeta i harfe do čovjeka i Boga. Govor i iskaz toga glasa također najčešće antitetično oponira prvo navedenom stanju, i to tako da u vitalističku i pozitivnu samoregulativnost života, i uopće prirodni bitak, unosi disonanciju i tamnost, povijesne, društvene, kulturne i antropološke provenijencije, kao i pitanja o smislu. U ovu potonju, pak, može samo neki od estetičkih fakata (npr. stih) unijeti smislenu i humanu dimenziju, budući da je njezi nositelj lirski subjekt - individuum i talent - sa svojom "sinkretističkom" i "simultanom" percepcijskom i osjećajnom sposobnošću.

Ilustracijski primjer potonje teze mogla bi biti bilo koja pjesma iz kruga što ga indicira problematika "ucrtana" u pjesmu *Badnja noć* (*Pjesme, II*), u kojoj kumulzivni simultanitet gradske vreve i sajma zatamnjuje prostor intime, sjećanja i djetinje oaze. No, *Badnja noć* svojim ustrojem prizivlje problematiku što je namire pjesma *Duga stiha* sa svojom metaliterarnom razinom. I ona je kompozicijski okvirno ustrojena tako da je i semantički zaokružena; ekspresionistički je eksklamativna, a supstantivizacijama, što znači gramatičkom ontologizacijom, te patetikom himnički

slavi stih čija je uloga shvaćena prosvjetiteljsko-profetski. Kao estetski proizvod, a ujedno i božanski, antropomorfizacijskim modalitetom stih progovara o svojoj "transcendenciji", odnosno estetici kao jedinom dostojnom čovjekovom činu, koji ima prednost pred ljudskom egzistencijom. Naime, kao što je rečeno, nerijetko se u Krleže može uočiti da svoje pjesme započne monotematski "omeđenim" stihom, ili čak kraćom kiticom, a u daljnjem razvijanju motiva destruiira se to "pravilo", a stvara novo, i tako se na poetičnoj razini "dijalogizira", često implicitno s književnom tradicijom. Na predmetnoj razini, pak, daje se tom drugom glasu mogućnost iskaza, koji legitimira njegov odnos prema jednoj, ili objim razinama, pa se dakle uspostavlja i motivski i semantički "dijalog".

Pri ovom uočiti je još nešto. Zanimljivo je, naime, i simptomatično da stručna kritika nije uočila jednu poetičku novost *Pjesama II* u odnosu na *Pjesme I*, i jednu strukturnu značajku, koja nije potpuno nova, ali je naglašenija, iako je upozorila da je prva "snažnija u inspiraciji i u emocijama", a druga pored "patosa ima i patetike" (Gligorić, 1975: 203). Pomniji čitanje odmah će uočiti u *Pjesmama II* veći postotak pravilnije ustrojenih pjesama u formativnom smislu, s većom strofnom uređenošću (tercet, katren) koja ima svoju semantičku logiku, te nadalje rimom koja nije slučajna i razbacana nego stroža i pravilnija, navlastito u katrenima (*Crveni suton, Pretprolježno podne, Pjesam, Glazba umirućeg dana, Sih, Smrt Karnevala*), pa je time, kao i svojim motivskim slojem, te ugodajnim tonom, bliža poetikama hrvatske moderne, odnosno istodobnoj novisobilističkoj poetici (usp. Milanja, 1987.).

Druga značajka također je zamjetljiva; za razliku od *Pjesama I*, gdje je taj postupak uočiv u tri pjesme, a znatnije je funkcionalan u dvije (*Plameni vjetar, Svibanjska pjesma*), u *Pjesmama II* ima u četiri je izravno, a u tri druge se podrazumijeva, uspostavljena "dijaloška" forma, odnosno davanje prava glasa tematski "prozvanom" predmetu, drugom glasu, bez obzira na njegova generička svojstva i moguće antropologizacije (*Badnja noć*).

#### 4.

Da na poetskoj razini Krležin odnos prema ekspresionizmu nije jednocrtan dokazuje i knjiga *Lirike* (1919.), koja u stilskom i tematskom smislu ne odudara bitno od prijašnjih triju zbirki pjesama, i jednako bi je bilo neadekvatno supsumirati pod aktivistički tip lirike (usp. Vučković, 1986.). Nije samo riječ o očitoy erotskoj temi, koje da nema (Čolak, 1974.), a ima pjesama koje su čak tako naslovljene (*Erotična pjesma*), temi naime koja instlira bipolarni "nacr" žene/Žene/Eve, kao platonički ideal i kao grijeh (*Erotična pjesma, Amen*). Riječ je i o intimnoj lirici i intimnom segmentu u tzv. aktivističkoj lirici, odnosno statusu lirsikoga subjekta. Stoga Žmegač s punim pravom upozorava da je Vučkovićeva opaska o srodnosti između Krležine "ratne" lirike i onodobne njemačke lirike aktivističkoga tipa prepoznativa i upadljiva, navlastito patosom i utopijnošću, ali da je nepotrebno iz toga izvlačiti zaključke i

naглаšavati neposredan utjecaj, jer da je Krleža njemački ekspresionizam upoznao na temelju Pinhtusove antologije (usp. Žmegač, 1993: 567-568). što se tiče utjecaja, i u Krleže i u A. B. Šimića i u Krkleca, ta se teza može braniti, kao što se dadne braniti i zajedničkim *Zeitgeistom*, ali kad je riječ o poticaju teško bi se mogla braniti, jer ne odgovara činjenicama, bar prema svjedočanstvu Žarkovića (1955.) i Krkleca (1977, III: 131-138), koji nas uvjeravaju, kao i sam Šimić (SD, III, 1960.), da se ta grupacija 1916. upoznala s *Der Sturmom*, pa ga je i Krleža vjerojatno čitao, jer je tih godina (od 1916.) uglavnom boravio u Zagrebu. Taj posredni poticaj ne znači da se radi o pukom epigonstvu, nego o prihvaćanju nove poetike. Doduše, Krleža objavljuje zbirke iste godine kad i njemački "aktivistički" pjesnici i kad A. B. Šimić počinje objavljivati ekspresionističke pjesme, no to ne umanjuje književno-povijesne činjenice, premda valja upozoriti na zajedničko podrijetlo europskoga ekspresionizma, kada je riječ o nekim bitnim konstituentama - Nietzsche, patos, izjavnost, Novi Čovjek, smrt Boga, biblijski verset, himničnost, Verhaeren, stih Whitmanov, "obojeni" stih - i svakako sličnu društveno-povijesnu i duhovnu situaciju, pa i istu državnu zajednicu, doduše već u rasulu, te iskustvo prvoga svjetskog rata.

Opće je uvjerenje stručne kritike da je ova Krležina zbirka, kao i sva lirika, intelektualizirana te da bi se moglo svu, a ne samo iz ekspresionističkoga razdoblja, imenovati misaonom, budući da ona "ne krije svoj intelektualni i svjetonazorni supstrat" (Žmegač, 1993: 567), odnosno pojmovnu eksplikaciju. I sâm sam emblematičan ciklus "Kaos" slično tumačio. I zaista on je emblematičan i svojim ekspresionističkim značajkama, od patetičnosti, vizionarstva, utopijnosti, himničnosti vitmanovskoga tipa, oratorskom i ekaklamativnom intonacijom, apelativnom usmjerenošću, ali i pojmovnom, intelektualnom, te razgovornom formom, odnosno tematskom vrlo koherentnom misaonom usmjerenošću (Milanja, 1993: 425-426).

Međutim, pomnjeviji uvid u status lirskoga subjekta naginje me na nadopunu i korigiranje tvrdnje. Naime, većina pjesama ugođajne je i melankolične protežnosti lirskoga patiens, a potom nije nezanemariv intimni i pejzažni dio zbirke. Lirski patiens, dakle, to stanje kuša verbalno-intelektualno racionalizirati i "eksplicirati". To je bjelodano po motivskom sloju i supstratu iz kojega je crpljen. Pojedinačna analiza pjesama uvjerila me u napadnu i opsesivnu prevlast motiva dana (jutro, pred/večerje), cvijeća, životinja, te kulturnih i tehničkih predmeta, religijsko-ritualnih, i različite metonimije smrti. Mnogi od njih nisu iz područja konkrekcije, ali nisu ni puka apstrakcija, nego uz to što "pokrivaju" određena znanstvena područja, oni su ujedno psihološko-percepcijske mogućnosti i radnje lirskoga subjekta, i to uglavnom kad je riječ o temi nestajanja, umiranja, poraza, melankoličnosti, nesređenosti i gotovo iracionalne kaotičnosti, pa je pojmovna nomenklatura, kao i podvostručena pojmovna metafora ("očajni totalitet") u funkciji razriješenja i prevladavanja. Da je tomu tako svjedoče pored "čistih" pojmovnih "rješenja" (*Varijante jednoga dana*) i one pjesme koje mogu zavarati prividnim pojmovno-racionalnim rješenjima (*Kaos, Ja Tebi pjevam, Gospodine; Pjesma Bogovima i jednom Bogu, U očekivanju nečega, San*), a nude

esteticizam i kreacionizam kao moguća rješenja, poduprta i osnažena ekspresionističkim patosom, ritualnim radnjama religijskoga, liturgijskoga, antropološkoga, misterijskoga i magijskoga karaktera, o čemu svjedoči ne samo brojna no ipak originalna metaforika ("krvavi sarkazam", "krvava utroba trudnoga oblačja", "Nebo je krvava sisa mrtvoga boga"). Možda bi, dakle, najpreciznije bilo ustvrditi da Krležin fundamentalni "nacr" pjesme i kada je opslužen pojmovnošću, koja "odustaje od toga da dadne kakvu ubitačnu doktrinu" (Stamać, 1977: 70), ona najčešće otkriva nepojmovni i, nerijetko, nepojmljivi svijet općega prirodnog bitka i njegove samoregulacije. Naime, ostali ciklusi, kao npr. "Pir iluzija" i još više "Pjesme bez poante", koja sve više dovode u sumnju subjekt refleksije (*Predvečerje puno skepse*). U "optimistični" angažman uvlači se pukotina skepse, o čemu svjedočki Krleža na prvim stranicama *Davnih dana* ističući da umjetnici ne govore samo izvana, nego i iznutra, "iz svoga mraka, iz svoje svjetlosti" (DD, 27).

S tim u vezi pridodati je da u Krleže nema izrazito rilkeovskog *Dinggedichta* (Stančić, 1990.), no ipak prije naznačen "govor drugog" nazočan je ovdje kao zajednički "ansamb" lirskom subjektu, koji regulira u skladu provokacije kaotičnoga svijeta zbilje, koji je ujedno i kaotičan svijet povijesti, jer je "kao vječit", a Krleža ga "prevladava" ili utopijskom "Svetom Perspektivom", ili ekstetičkim naporom. On je u ovoj lirici aranžiran ekspresionističkom stilizacijom *par excellence* ekstatične ničeanske provenijencije, dok je u idejnom sloju uočivo antitetično supostavljanje lirskoga subjekta i svijeta/ostaloga, s vrijednosnim implikacijama jamačno, u svjetonazornom pak vitalističko-materijalistički, a u tonu himnički, što je i najranija kritika o Krleži prepoznala (Ogrizović, 1918., Brnčić, 1933.).

Problem, naime, koji u svoj horizont uključuje idejnu i svjetonazornu razinu, ujedno implicira i pitanje metaforičnosti odnosno jezičnoga mimetizma. Iz toga kompleksa deducirana je teza o naturalističkom stilskom kompleksu koja je podrazumijevala i motiv čovjeka iz društvena dna (usp. Choma, 1969: 118-124). Valja primijetiti da je prava socijalna tematika u Krleže uslijedila kasnije, a da je motiv o kojemu je riječ, i koji je opći topos hrvatskog ekspresionizma (A. B. Šimić, Cesarec, Krklec), interioriziran i očituje se kategorijom sućuti i pobunom protiv društva. Ni Krleža, dakle, nije daleko od te postavke, ali se u njega ne iscrpljuje u toj stilskoj motivaciji, čak niti u *Vučjaku* (selo), gdje je bio najbliži toj paradigmati, nego joj kontrapunktira figuru idealiteta. U sličnoj je funkciji i motiv mase, gomile, koja je najčešće bezglava i iracionalna, ali je ujedno izraz nemira i ljudske pobune. Ujedno masa je "podloga" iz koje se izdvaja lik neurastenika i otvorenog buntovnika, s kojim je povezan i ekspresionistički element Vaterkonflikta, gotovo napadno nazočan u Krleže, kao i motiv borbe spolova. Intelektualni neurastenik ima i jednu ekspresionističku stilsku "dužnost". Njegov je zadatak kultiviranje verbalne ekvilibrije, kako bi iskazao vlastiti stav više nego radnju, čime je na "strani" (ekspresionističke) stilizacije, a ne sadržaja.

I metaforički plan je u Krleže specifičan. On ide od glazbe ka sve većem slikarsko-ikonografskom, a potom verbalnom statusu, te se krajolik "pretvara" u slovolik (usp. Ladan, 1970: 38). Krleža je, unatoč bogate likovne kulture, i mjestimično originalne metafore, ipak nerado koristio metaforičku gustoću i tamnost, odnosno netransparentnost, te je stoga češće tradicionalniji poetski ustroj, odnosno prevladava poredba a ne metafora. Međutim, valja reći da je Krleža po još jednoj značajki izrazito ekspresionistički pjesnik i pisac uopće. Riječ je o napadnoj grotesknosti i grotesknom viđenju, onom naime viđenju koje "spaja" stvari, pojave i stanja, čemu valja pridodati i hipertrofiranošću izraza (*Pjesma Njemu koga nema*).

Rečeno je da je instancija lirskoga subjekta i njegova egocentrirana pozicija bitna značajka ekspresionističke poetike. Stručna kritika uočila je da je Krležin lirski subjekt tradicionalno jednostavan, odnosno da bez obzira na "figuralne" moduse "biva zaokupljen ili potresen predmetima ili događajima u izvanjskom svijetu koji mu se nameću snagom svojih pozitivnih ili negativnih estetičkih atributa (svojom objektivnom ljepotom ili ružnošću) a nerijetko i puninom značenja" (Kravar, 1993: 26). Dakako da je intenzitet uzbuđenosti proporcionalan snazi provokacije. No, to nije slučaj samo u Krleže, nego je to "norma" ekspresionističke poetike, koja dakle nema romantičku provenijenciju, nego upravo instalira egocentriranu poziciju lirskoga subjekta kao temeljnu čest ekspresionističke paradigme, čemu ide u prilog i tema smrti svojim sentimentom i samosažaljevanjem, poduprtom patosnom tragikom. I po tom subjektocentrizmu Krleža je više modernistički, a manje avangardistički pjesnik, jer se u potonjem ja spaja sa svijetom, pa mu dakle nije više eksteritorijalno estetičko mjerilo moglo biti "mjerom svijeta", nego je upravo "taj svijet" trebalo estetički prevrednovati. A estetička ružnoća ne resi samo Krležino pjesništvo; ona je bar od Baudelairea normalna pojava europskoga pjesništva, kao što je to i motivskim i predmetnim i tematskim slojem ekspresionističke poetike (vampirizam, grad). To opet ne znači da u Krleže nema komunikacije s vlastitim mu esteticističkim "balastom", protiv kojega je - u sebi i izvan sebe - često vodio i donkihotsku borbu, ili književnopovijesno rečeno, borbu "nove stvarnosti" protiv hrvatskih mladoliričara i njihovih idola, što je i izrodilo "Hrvatskom književnom laži", u koju bi, paradoksalno, naknadno i sam upao, misleći pod onim "naknadno" liriku postekspresionističke faze. A i u sferi teorijskoga uma Krleža je često lavirao što bjelodano pokazuje njegov odnos prema larpurlartizmu, kojega se može "izvana", društveno-povijesno tumačiti, ali to u biti ne mijenja na činjeničnosti, naročito Krležinih kontroverza, a češće i konzervativizma.

Nego, da se vratimo instanciji lirskoga subjekta, značajnoj za ekspresionističku poetiku, koja je uvjetovana prijeporom unutarnjosti i izvanjskosti i mjerom "prekrivenosti" jednoga drugim. U mjeri npr. u kojoj je "prekriven" lirski subjekt nije riječ o (samo)iskazivanju lirskoga subjekta, nego o iskazu lirskoga kazivača i njegovom "objektivnom" i "distančiranom" govoru, i poziciji ujedno, pri čemu metonimijski, antropomorfni ili "pripovijedački" lik ne mijenja bitno strukturne modaliteta niti

poziciju "iskazivača", jer je ona intencijski već zadata u *slici*, a ne odsliku. To pokazuje i naslovna nomenklatura (naročito kad je to pjesma nečega ili nekoga o nečemu - *Pjesma čovjeka bez posla*), ali još bolje motivski, a time i predmetni, aranžman i slikovna konfiguracija (npr. motivi gradske dinamike, motivi prirodnih pojava i stanja, antropomorfizirani motivi "mrtve" prirode; metaforički sklopovi apstraktnog i konkretnog, apstraktnog i apstraktnog, često i podvostručeni). U onim pjesmama u kojima je lirski kazivač "pretopljen" u lirski subjekt, što nije samo puki tehnički "prijevod", odnos je lirskog subjekta potenciran, a njegova naročita emotivna pozicija u skladu je s ekspresionističkom strategijom egocentiranosti lirskoga subjekta i njegove febrilne, patosne, ontološke predimenzioniranosti u smislu marituma i mjernika "ostatka svijeta", pa je središnjost pozicije odakle se projekt zacrtava razumljiv i s gledišta poetičke norme, što načelno književnopovijesno opravdava tip književne strukture, ali i iz pozicije društveno-povijesnih događaja, što toj poetici, ekspresionističkoj, daje legitimitet njene historijske relevantnosti, tim više ako se ume u obzir da je u kaotičnu kontingenciju ta svijest kušala ugraditi, ili bar ponuditi, humanističku, smislenu, konzistentnu, umnu i racionalnu strukturu i povijesnu logiku. To je, dakako, bila još jedna utopija, još jedna ekspresionistička utopija, u dvostrukom smislu, u smislu naime da se umjetničkim praksama ravnaju druge prakse, i u smislu da se osmisli povijest logikom konzistencije. Nažalost, ili ne, rasap je modernističke paradigme dokazao zabludu takve koncepcije, od umjetničkih do političkih praksi.

Ako, dakle, "igru" unutarnjeg i vanjskog, "izvanjske" patetike i "unutarnje" dinamike (usp. Frangeš, 1974: 272), kao i njihovu međusobnu projiciranost, tumačimo samo kao učinke pjesničke slikovnosti, misleći pritom da metafora nije "zrcalo", ili pak misleći da moć i sloboda pjesničkog jezika nije činjeničnošću jezika i sfera ideologije, a još više sfera ideja i koncepcija umjetnosti i svijeta, onda nam prijete pad u tehnički larpurlartizam, koji nam neće pomoći otkriti niti poetsku paradigmu, a nekmoli njezinu svjetonazornu pozadinu. Dakle, kompleksno osjećana i osvješćena pozicija omogućuje lirskom subjektu da ne bude samo pasivni receptor i patiens, nego i aktivan, buntovan kreator. On u ekspresionizmu nije toliko instinktivan, kao u nadrealizmu, koliko racionalan, to jest nije spontan koliko posredovan, ali baš to i jest potvrda njegove subjekto-centriranosti, za razliku npr. od nadrealističkoga spontanoga plivajućega subjekta. U tom smislu Krleža nije niti mogao biti nadrealist da je to i želio. On je isuviše živio izvanjskost i trenutnost, bivajući pritom svjestan toga procesa i ne prepuštajući se plimi memorabilo-osjetilna "zastranjenja", koji ipak možemo susresti kasnije (*Pjesme u tmini*).

No, kad smo kod kategorije racionalnosti, odnosno predmetnosti i svjetonazornosti, valja pripomenuti da Krleža često ni sam nije "znao" koju poziciju "zauzeti". U ranoj fazi ("simfonija") prepoznati je pannaturističku ideju Cjelosti i Jedinstva (*Pan*), budući da razum ne može objasniti intervenciju transcendencije, pa stoga stručna kritika govori o toj Krležinoj "velikoj priči" (Lyotard, 1979., Milanja, 1996.) kao "utopiji o svijetu bez transcendentne vjere" (Kravar, 1993: 48), dok mu je

kasnije primarna "optimalna projekcija" (Flaker, 1982.) i napatuk modernističke paradigme (Milanja, 1993.). Međutim, tu pannaturističku ideju dadne se arhetipskom i strukturalnom antropologijom (od M. Mead i Cl. Levy-Straussa do našega Nodila) precizno opisati. Iako se ovom prigodom na tom zanimljivom problemu ne možemo detaljnije zaustavljati potrebno je reći da je riječ koliko o misterijskim toliko i o poljodjelskim ratarskim, sezonskim "cirkularnim" obredima i radnjama, u čemu Krleža nije ni prvi ni posljednji hrvatski pjesnik. Ako je, dakle, "svijet života" trebalo korigirati tom idejom i "vratiti" ga svom prirodnom stanju, jednako je i "svijet povijesti" trebalo, slično, korigirati i "odvratiti" ga od samodjelatna regulativa tako što će se u strukturu mu logiku "ugraditi" revolucionarni regulativ, odnosno jednostavno rečeno društveno preustrojavanje potpomognuto tehničkim zahvatom. No, to u Krleže nije ni tipično ni prevladavajuće, nego nihilistička i rezignacijska solucija.

Nego, navedenoj tezi o posebnom statusu lirskoga subjekta u ekspresionizmu krucijalan je argument autoreferencijalan iskaz tipa "Ja gledam, vičem, ...", napadno frekventan u ekspresionista. Pri tomu valja imati na umu da to nije samo "izdvojenost" lirskog subjekta iz "ostatka svijeta", koji postaje predmetom tematizacije, nego je to složen problem ekspresionističke poetike, i njena svjetonazorna "podteksta", u kome lirski subjekt treba promatrati s ničeanskom "pozadinom" Novoga Čovjeka, i to u supstancijalnom, povijesnom i kulturnom smislu novoga, pri čemu je misaona pozicija takorekuć implicitna, a da pritom njena utopijnost ne mijenja "samu stvar", kao što bitno ne mijenja ni govorna vrsta iskazivanja svjetonazora, ili pak strategija kojom se apstrakcija i generalizacija, budući da je u funkciji ontologizacije, "nadvisuje" nad konkretnošću.

Moglo bi se, dakle, zaključiti. Krležina "ratna" lirika, nastajala uglavnom tijekom prvoga svjetskog rata, tematski je i stilsko-morfološki raznolika. Niti se, naime, ne ograničuje samo na antiratnu tematiku, niti se pak ograničuje samo na "čistu" ekspresionističku poetiku, kao uostalom i u drugih ekspresionističkih pjesnika, što i ne čudi ako se zna da joj je paralelna "pratilja" novosymbolistička poetika, niti u svom formalnom obliku ima jednoobrazni model, a niti je tipom stiha jednotipska. Na tematskom planu ona legitimira dominantne i opće preokupacije ekspresionističke poetike, a na formalnom ipak prevladava tip slobodnoga stiha i rasuti strofizam. U ovoj Krležinoj nesimfonijskoj lirici snažna je natočnost lirskoga subjekta, njegova egocentiranost i njegova disociranost. Odlikuje je orijentacija na predmetnost kao refleks društveno-povijesne zbilje, što je izravno prouzročilo govorničku vrijednost i apelativnu funkciju, odnosno omogućilo je strukturu, nerijetko, funkcionalnu ideologijnost. Također je i ta osnovna idejna i svjetonazorska pozicija pročišćenija i reduciranija. Posljedica je to procesa interiorizacije osnovne dihotomije prirodnoga i kulturnoga bitka i ulazak "igre" povijesti i politike u tu igru, kao i tomu odgovarajuće forme ideologije, koje su se, s više ili manje uspjeha, kušale adaptirati i inkorporirati na već "isprobanu" scijentističko-materijalističku i vitalističku koncepciju. Rišući "pozadinu", za razliku od neposrednosti njemačkih ekspresionista (Hasenclever,

Toller), u Krleže je vidljiva opća stilizacija i/ili alegorizacija, negativno atribuirana i simbolički tipizirana u "otuđenoj sili demonskog božanstva" (Vučković, 1986: 39), čiji su modaliteti inkarnacije Nepoznatog Nekog, a njegova je povijesna konkretizacija jasno porepoznativa bilo u njenoj tehničkoj "medijaciji", bilo u društvenim "sadržajima", bilo u antropološkim generiranostima i "posredovanostima". U njenoj, nadalje, biblijsko-mitskoj, religioznoj i metafizičkoj značajci, u kojoj topos Krista i Velikog petka figurira kao teleologijska dolinosuzna gesta, najčešće utopijski nedostižna, ali i kao trenutni povijesni "tlocrt" i sudbina suvremenoga čovjeka uopće i ugrožavanja njegovih najosnovnijih vitalističkih funkcija. U Krleže tu praznu transcendenciju u stanju je amortizirati ne toliko možda ničeanski Novi Čovjek, koliko preobražavajući revolucionaran Subjekt i Etos (*Plameni vjetar, Veliki petak godine hiljadu devet stotina i sedamnaeste*), ili što je još značajnije esteticizam: mrak je moguće prevladati kreativnim pjesničkim činom, što znači idejom kreacionizma, prepoznatom i u Logosu (Ivanovu). U svojoj krajnjoj konzekvenciji trebalo bi se realizirati strategijom harmonije, koja je nemoguća jer je čini etika i estetika.

Očito je s obzirom na književno-estetske i poetske profilacije da pojedina "parcijalna" poetika u Krleže "usmjerava" određeni tip pjesničke prakse i određeni poetski model, koji uvijek nužno ne mora poštovati ideju i "konceptciju" cjeline korupsa, tim više što se kasnije Krleža poetski razvijao i što je korigirao svoja idejna i poetska stajališta, te što je "ispravljao" raniji tip pjesničke prakse, i to iz sfere teorijskoga uma, što smatramo uzaludnim naporom.

(ulomak iz cjeline)

## SUMMARY

Cvjetko Milanja

### KRLEŽA'S POETICAL EXPRESSIONISM

Due to literary aesthetic and poetical profilations, it is obvious that a particular 'partial' poetics in Krleža 'directs' towards a certain type of poetical praxis and a certain poetical model, which need not necessarily respect the idea and concept of the corpus as a whole, even less so due to the fact that Krleža himself developed and came to alter his ideological and poetical standpoints, 'correcting' the earlier type of poetical praxis from the sphere of theoretical mind - an altogether vain effort, to our mind.