



Magdalena Medarić-Kovačić

**MIROSLAV KRLEŽA PREMA SOVJETSKOJ  
KNJIŽEVNOSTI DVADESETIH GODINA**



Mnogostrukost suodnosa Krležinog književnog djela s evropskim književnostima pruža bogatu građu istraživačima poredbene i nacionalne književnosti. Međutim, upravo činjenica da je Krleža »onaj izraziti primjer umjetničke dijalektike afirmacije postojećega i u isti mah njegove negacije, koja tako često čini bit nacionalne posebnosti i osobne individualnosti svakog neponovljivog umjetničkog djela«,<sup>1</sup> otežava proučavanje njegove povezanosti s evropskim književnim procesima. Njegov odnos prema pojedinim predstavnicima stranih književnih modela najčešće je stav oporbe, to je odnos »za koji nije toliko karakteristično oponašanje koliko suprotstavljanje, pa je i za istraživača znatno svrsishodnije lučenje nego li prisposobljanje«.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Aleksandar Flaker, *Nacionalna posebnost i opća zakonitost*. Uvodni referat na znanstvenom susretu u povodu objavljivanja zbornika *Hrvatska književnost prema evropskim*, cit. prema »Croatica«, god. III, svezak 3, 1972.

<sup>2</sup> *Isto*.

Taj se stav oporbe možda najbolje može uočiti analizom iskaza o književnosti u njegovim publicističkim i esejističkim djelima. Ti iskazi mogu pružiti mnoge plodne poticaje istraživačima suodnosa Krležinih književnih struktura i određenih stranih književnih modela. Jedan takav znanstveni rad, zasnovan na analizi Krležinih izričaja o njemačkoj i skandinavskoj književnosti koje su svakako odigrale najveću ulogu u formiranju njegovog književnog stila već postoji,<sup>3</sup> a priprema se i studija o njegovim stavovima prema francuskoj književnosti.

Krležin odnos prema raznim predstavnicima ruske i sovjetske književnosti još nije obrađen, ali valja istaći neke vrijedne studije tipoloških analogija između djela Krleže i Majakovskog, i Bagrickog s druge strane.<sup>4</sup>

Istraživaču Krležinih odnosa prema sovjetskoj književnosti dvadesetih godina, dakle razdoblju izvanredno bogatom oprečnim književnim strujanjima, od avangardističkih do prvih začetaka književnosti socijalističkog realizma, najviše građe pruža njegov putopis *Izlet u Rusiju 1925*,<sup>5</sup> odnosno oni njegovi dijelovi koji govore o novim pojavama sovjetskog umjetničkog života.

Poglavlje *Kazališna Moskva*<sup>6</sup> zauzima u tom smislu nedvojbeno središnje mjesto *Izleta u Rusiju*. Krleža je u Rusiju putovao prvi put već kao izgrađeni književnik, društveno lijevo orijentiran, i njegov osnovni cilj nije bio usmjeren isključivo na upoznavanje umjetnosti mlade sovjetske države već su »[...] pisca na ovom putu interesovali ljudi, ljudski odnosi, politički pokreti masa, rasvjeta, široki ruski razmjeri ovog slavenskog kontinenta«.<sup>7</sup> Iako i druga poglavlja bar posredno impliciraju stav putnika-književnika, ako ga već izrijekom ne naglašavaju u pojedinim referencijama, *Kazališna Moskva* okuplja sve utiske što ih je autor prikupio tijekom svoga boravka u SSSR-u početkom 1925. godine. Poslije Cesarčevih članaka<sup>8</sup> ovo je drugi pokušaj da se naša kulturna javnost izvijesti o dostignućima sovjetske kazališne lijeve umjetnosti. Poznato je da je August Cesarec u formiranju svojih stavova o sovjetskoj umjetnosti bio pod utjecajem »lefovaca« i njihovih avangar-

---

<sup>3</sup> Zoran Konstantinović, *Krleža o njemačkoj i skandinavskoj književnosti u Miroslav Krležu*, Institut za teoriju književnosti i umjetnosti, Beograd 1967.

<sup>4</sup> Aleksandar Flaker, *Nepoznat Netko*, u knjizi *Književne poredbe*, Naprijed, Zagreb 1968.

Zdravko Malić, *U Krugu Krležinih Balada u »Hrvatska književnost prema evropskim književnostima«*, Zagreb 1970.

<sup>5</sup> Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju*, Narodna knjižnica, Zgb. 1926.

<sup>6</sup> Prvi put objavljeno u »Obzoru«, Zgb. gd. LXVI, br. 266. str. 5-7, 3. oktobra, 1925.

<sup>7</sup> Predgovor knjige *Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926.

<sup>8</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Cesarčevi pogledi na razvitak sovjetske umjetnosti*, *Književne poredbe*, Naprijed, Zgb. 1968.

dističkih teorija. Upravo 1923. godine kada on boravi u SSSR-u,<sup>9</sup> nekadašnji moskovski futuristi Vladimir Majakovski, Nikolaj Asejev, Vasilij Kamenski, A. Kručonih, Velemir Hlebnikov te njihovi teoretičari B. I. Arvatov, O. M. Brik i S. Tretjakov osnivaju »Lef« koji će do 1927. (»Novi Lef«) predstavljati udarnu jezgru avangardista u intenzivnim književnim polemikama s predstavnicima drugih tendencija u sovjetskoj književnosti.

Međutim, situacija koju zatiče Krleža početkom 1925. godine bitno je izmijenjena. Od 1922. godine do 1925. avangardistička umjetnost biva potisnuta u drugi plan. Ovo razdoblje je proteklo u konsolidaciji snaga koje su zahtijevale povratak realističkim oblicima u svim sferama umjetnosti. Vjerojatno je da je Krleža u svom *Izletu*, kao i Cesarec svojedobno, veću pažnju posvetio kazalištu i slikarstvu jer su na tim područjima postojali izraženiji i raznovrsniji oblici. Stavovi su se u javnim polemikama, koje su bile izraz tada još razvijene borbe suprotnih tendencija, najviše izdiferencirali upravo na tim umjetničkim područjima, tu je postojala jasna fronta razgraničenja. Krleža nije podrobno analizirao pojave na koje je naišao u sovjetskoj književnosti, ali je njegovo bilježenje tih pojava informirano, a proteže se zapravo i na kazališne tekstove čijim je izvedbama prisustvovao.

Prozni žanrovi ponovno zadobijaju popularnost pa nije neshvatljivo što se i lefovci, skloni tradicionalnom futurističkom zanemaranju proze, priklanjaju tim žanrovima i objavljuju ih u svom glasilu. Novele Babeljeve *Crvene konjice* prvi put su tiskane upravo u »Lef«-u 1923. Međutim Krležin interes za prozu sami lefovci ne mogu zadovoljiti jer su glavna ostvarenja na tom području dali pripadnici njima suprotnih smjerova u književnosti. No avangardno kazalište, kao sinteza avangardne režije i scenografije, nije se predavalo pa je Krleža imao dosta prilike da stvori svoj sud i o pojavnim oblicima avangarde.

Prve stranice *Kazališne Moskve* predstavljaju Krležino razmatranje o prirodi kazališta kao sintetskog umjetničkog čina. »Scena i slikarstvo neodvojivo su vezani već od molièrovskih dana pak je odvajanje scenske problematike od likovne pokušaj jalov«.<sup>10</sup> Ta su razmatranja zanimljiva i s obzirom na, u to vrijeme još uvijek aktualan, problem postavljanja Krležinih komada na scenu. Cesarec je na primjer vjerovao da bi se upravo ruska avangardna kazališta osudila i s uspjehom izvela rane Krležine drame. Poznato je kako su do drugog svjetskog rata drame Krležinog prvog dramskog ciklusa, po svojim stilskim značajkama avangardni književni tekstovi,

---

<sup>9</sup> Cesarec je u SSSR putovao na IV kongres komunističke internacionale (5. XI — 5. XII 1922) ali se zadržao do travnja 1923.

<sup>10</sup> Prema izdanju »Zore«, Zgb. 1960. Dalje se citira ovo izdanje, ako nije drukčije naznačeno.

---

odbijani kao »neizvedivi na sceni«. Poznati su njegovi sukobi sa Bachom, direktorom zagrebačkog kazališta, jasno je da je i sam Branko Gavella (direktor HNK od 1922. do 1926) izbjegavao postavljanje Krležinih ranih drama na scenu. Branko Gavella, jedini režiser Krležinih komada na zagrebačkoj sceni do rata, svjedoči o stalnim sukobima s Miroslavom Krležom, tvrdeći da su upravo »pitanja tehničko-scenografska« bila stalni izvor nesporazuma među njima i obrazlaže to Krležinom hipertrofiranom zainteresiranošću za likovne probleme.<sup>11</sup> Ova su razmatranja o dramaturško-scenografskoj problematici u moskovskim kazalištima tako donekle i odjek Krležinih razmišljanja o sudbini vlastitih djela na zagrebačkim scenama. Isto će tako zaključci do kojih će doći, raščlanjujući pojave u kazališnom životu Moskve, biti relevantni za mnoge buduće režisere njegovih komada. No, do plodonosnih pokušaja inspiriranja režijom sovjetskih avangardnih režisera doći će u našoj sredini tek mnogo godina nakon objavljivanja *Izleta u Rusiju*. Svakako, ovaj poticaj većina uspješnih režisera Krležinih komada duguje samom autoru.

(Drugo je pitanje da li se i tko se od njih koristio baštinom sovjetske avangardne režije izravno, studirajući teoretska djela i prikaze Mejerholdovih, Tairovljevih ili Vahtangovljevih izvedbi ili je te avangardističke zasade asimilirao kroz današnju integritetnost nekada novatorske teorije i prakse u suvremenu kazališnu režiju koja je u tolikoj mjeri eklektička te se više i ne razaznaju prvobitni izvori i njihove kasnije interakcije.)

Govoreći o suvremenoj scenografiji, Krleža se obara na avangardnu likovnu umjetnost. Međutim, najviše ga smeta nesklad. Nesklad između dramskih tekstova koji su u svojim osnovnim dramaturškim sukobima — po njegovu mišljenju — zapravo nepromiješani i njihove scenske, odnosno scenografske realizacije. Scenografska ilustracija tih tekstova, po Krležinu mišljenju, slijedi pod svaku cijenu likovni ukus vremena.

Budući da »postoji razvojni kontinuitet kazališne *mise en scène* u slikarstvu«,<sup>12</sup> suvremena težnja prema odricanju od mimetičkih oblika u slikarskoj sceneriji i naglašavanju duhovnog i apstraktnog sve do krajnjih konzekvenci suprematizma — za Krležu dovodi u pitanje potrebu korištenja takvog slikarstva u vezi sa scenom. S druge strane, postoji navedeni nesklad između suvremenih tekstova, klasično jednostavnih u svojoj dramaturgiji i njihovog scenskog ambijentiranja kroz likovni eksperiment: »[...] Drama je naših nada u svojim kontrastima jednostavna, elementi suvremene tragedije su poznati: oni se javljaju uslijed razumnog sudara logike

---

<sup>11</sup> Branko Gavella, *M. Krleža i kazalište*, »Republika«, IX, knj. II 7-8, Zgb. srpanj-kolovoz 1954.

<sup>12</sup> Miroslav Krleža, *Kazališna Moskva*.

---

i interesa, pak bi poetska riječ suvremene dramatičke, koja bi htjela eshilovski da odrazi stvarnost, trebala da bude isto tako masovna i prodorna, jasna i jednostavno plastična. Mjesto toga, ascenska ilustracija teorijski jasnih dramaturških sukoba jeste dekadentna i apstraktna, jer se povodi za likovnim ukusom vremena, a taj je u rasulu, kao nesumnjiv simptom izumiranja jedne civilizacije, koja se ne raspada samo u likovnim oblastima nego i u predjelima gotovo sviju duhovnih disciplina podjednako. Dok bi naša današnja suvremena društvena drama trebala da bude modelovana skulptorski, njen je scenski izražaj bespredmetan i eksperimentalan, pokoravajući se lirski apstraktnoj pustolovini suvremenih slikarskih izleta u ništavilo.«<sup>13</sup>

U kazališnoj sezoni 1924/1925. Krleža više nije mogao vidjeti najzanimljivije avangardne predstave (kao što su to bile na primjer »Vladimir Majakovski. Tragedija« Majakovskog ili opera *Pobjeda nad suncem* na libretto A. Kručoniha); nezamislive bez plodonosne sinteze sa scenografijom i kostimografijom sovjetskih avangardnih slikara. Svakako, bilo je i tu promašaja, ali uglavnom zbog neadekvatnog izabiranja pojedine struje unutar avangardističke likovne umjetnosti za određeni tip komada. Poznato je da je i raspon pokreta u likovnoj umjetnosti kojemu se može dati zajednički nazivnik »avangardnog« neobično širok. Od Larionova i Gončarove koji su svoja najzanimljivija ostvarenja dali inspirirajući se ruskom pučkom umjetnošću, »lubkom«, preko Malevičevog suprematizma do konstruktivizma Tatlina i Rodčenka, sovjetskoj se sceni pružala neobično bogata paleta mogućnosti. Gotovo da i nema likovnog umjetnika koji se u to doba nije okušao na području scenografije. Isto tako je postojala raznorodnost dramaturških inspiracija. Sovjetsko se avangardno kazalište zasnivalo prije svega na iskustvu predrevolucionarnog simbolističkog i futurističkog kazališta koje je približilo dramu kazalištu lutaka i marioneta suprotno realističkoj tradiciji Čehova i Gorkog (iako se i u njihovom dramskom stvaralaštvu očituju modernističke tendencije, ali na posve drugi način), pored toga posegnulo je za kompozicijskom shemom i konvencijama misterija. Očito je to u dramama Bloka, Sologuba i Andrejeva, u kratkim dramama futurista u kojima se misterij obično parodira.<sup>14</sup> Upravo na toj podlozi izgradio je 1918. Vladimir Majakovski igrokaz *Misterija-buff*, koji zapravo predstavlja parodiju misterija otkupljenja. Praizvedba *Misterija-buff*, prerađene 1921—1922, doživjela je tek djelomičan uspjeh upravo stoga što je Mejerhold povjerio scenografiju i kostimografiju Maleviču, te je njegov strogo funkcionalni konstruktivistički pristup odudara od ove »vesele igre s pjevanjem«. Tek kad se sam Majakovski, slikar

---

<sup>13</sup> Isto

<sup>14</sup> Usp. Holthusen, »Umjetnost riječi« br. 5, 1971.

po obrazovanju, prihvatio tog posla, njegova scenografija, a osobito živopisni i duhoviti kostimi u duhu ruske naivne pučke umjetnosti osigurali su *Misteriji-buff* puni scenski izraz.

No, budući da od 1923. g. u SSSR-u slabi fronta razgraničenja između »lijevog« i »desnog« kazališta, sve više raste tendencija uzajamnog prožimanja ranije programatski suprotstavljenih načela. Postupci, koji su prije jasno određivali specifičnost nekog kazališnog stiha ili individualnost pojedinog režisera, počeli su se doživljavati kao općedostupni kazališni inventar. Krležina opaska o neskladu dramaturgije i scenografije prije svega mogla bi se primijeniti na sovjetska akademska kazališta koja u to doba pokušavaju uhvatiti korak s vremenom, često mehanički i formalistički primjenjujući avangardne kazališne postupke.

U razdoblju od 1918. do 1923. sovjetsko je kazalište doživjelo nekoliko preporodnih pokušaja. Na primjer, proletkultovski pokret za »teatralizacijom života« doveo je do izvanredno zanimljivih pokušaja igranja u nekonvencionalnim ambijentima, pod vedrim nebom, dramskih improvizacija i masovnih igrokaza.

Razumljivo je što Krleža te pokušaje ne spominje. Uzrok će prije svega biti u tome što kazališni repertoar 1924/1925. sezone ne pruža više uvid u ono najbolje što je avangardno kazalište dalo. Osim toga Krležini estetski stavovi u to doba udaljili su se od njegove rane ekspresionističke faze, i on se nalazi na pragu svog trećeg dramskog ciklusa. Svoj rad na *Gospodi Glembajevima*, *U agoniji* i *Ledi* otpočeo je upravo 1926. godine, nakon povratka iz SSSR, i završava ga 1930. Treba se ovdje prisjetiti i poznatog Krležinog nastupa u Osijeku 1927., uoči osiječke praižvedbe jedne od drama ovog ciklusa — *U agoniji*. U tome će se govoru vehementno i definitivno odreći svojih mladenačkih drama prvog dramskog ciklusa, koje po svojim stilskim značajkama pripadaju upravo avangardi.

U poglavlju *Kazališna Moskva* analizirat će se podjednakom pažnjom ono što se zbiva na avangardnim pozornicama kao i ono što postoji na akademiziranim scenama starog kazališta. Krleža smatra da »usprkos jakoj i ne tako tihoj opoziciji na ruskom lijevom kazališnom krilu, M. H. A. T. još uvijek predstavlja najviši, najreprezentativniji niveau ruskog kazališnog života«. <sup>15</sup> I usprkos »akademske ukočenosti jednog Stanislavskog«, njegovom »kabinetskom cizeljerstvu« koje čini da se »mehanizam tog emhatovskog svijeta na pozornici kreće [...] savršeno«, svaka predstava M. H. A. T.-a izaziva poštovanje kao »klasičan koncerat pod rukom virtuoza«.

Ono što Krležu najviše smeta kod mhatovaca njihov je repertoar. Repertoar jednog kazališta svakako svjedoči o vrsti njegova društvena angažmana, a orijentacija M. H. A. T.-a u »prostoru i vre-

---

<sup>15</sup> M. Krleža, *Kazališna Moskva*.

menu oktobarske revolucije« nije moglo doživjeti odobravanje ljevičarski angažiranog gledaoca. Repertoar tog kazališta kritizirao je već Cesarec u svojim napisima, isto tako i lijevo angažirani »Zenit«,<sup>16</sup> pa i Krleža u »Književnoj republici«.<sup>17</sup> u *Kazališnoj Moskvi* Krleža iscrpno analizira tadašnji repertoar M. H. A. T. -a i njegovih četiriju studija, »Moskovskog Hudožestvenog Akademskog Teatra 2.«, »Studija M. H. A. T.-a«, »Četvrtog studija« i »Opernog studija Stanislavskog«, koji se godinama sastojao pretežno od komada Saltikova-Ščedrina, Gribojedova, Ostrovskeg, Čehova, Gorkog. Strani dramatičari, koji po Krleži karakteriziraju mhatovski repertoar bili su Schiller, Shakespeare, Maeterlinck.<sup>18</sup> Poblize je Krleža prikazao jednu novu predstavu »M. H. A. T.-a 2.« koja je u prethodnoj sezoni bila pobudila zanimanje kod publike — inscenaciju Zamjatinove *Buhe*.<sup>19</sup> Međutim, uvrštavanje ovog »Veselog komada s plesom« na repertoar također je Krleži dokaz konzervativnosti mhatovske orijentacije, te će ovu farsu Krleža nazvati »komadom vidljivo kontrarevolucionarnim« i složiti se sa sudom kritike da »stoji daleko od svake sovjetske društvenosti«.

Krležina analiza repertoara M. H. T.-a svjedoči o dubljem poznavanju kretanja u povijesti ruskog kazališta. Iako ne može ne osuditi tradicionalizam ovog kazališta sa stajališta suvremenih potreba, on pronalazi razloge za formiranje takve kazališne orijentacije u povijesnom trenutku predvečerja revolucije. Polazeći u svojoj analizi od društveno-političkih momenata, Krleža konstatira da tada jedan Gribojedov nije zvučao disonantno jer je za liberalnu inteligenciju predstavljao korelat njihovih slobodnoumnih duhovnih stremljenja. S te strane za Krležu će postojanje Gribojedovljevih komada na repertoaru sovjetskih kazališta biti činjenica daleko ljeviše obojena nego Vojnovičevi komadi u tadašnjim hrvatskim prilikama. »Rime romantične gribojedovštine, koju stari Stanislavski propovijeda sa svojih dasaka, znače doduše početak jednog socijalno-političkog poniranja u otvorena pitanja boljarske sredine, i nisu dosadna i bezidejna egzaltacija socijalno borniranih, glupavih gospodarskih ideala, kakva se kod nas, npr. obrtimice tjera kultom Dubrovnika i dubrovačkog aristokratizma«.

Krležin prikaz kazališnog života u Moskvi zaista je iscrpan te se može reći da gotovo i nema moskovskog kazališta koje nije opisao ili bar spomenuo u krugu sličnih kazališta čiju osnovnu orijentaciju

---

<sup>16</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Zenit*, »Mogućnosti«, br. 9—10, Split, 1968.

<sup>17</sup> M. Krleža, *Otac od Augusta Stundberga*, »Književna republika«, god. II, august, 1924., br. 9.

<sup>18</sup> Slavko Batušić, *Stanislavski u Zagrebu*, NZH, Zgb. 1948., svjedoče o repertoaru MHAT-a prilikom prvog gostovanja u Zagrebu 18. 2. 1920 — 11. 3. 1921. i prilikom drugog gostovanja o kojemu je pisao i Krleža u »Književnoj republici«. Tada su se davale predstave *Car Fjodor bananič* A. Tolstoja, *Na dnu* Gorkog i *Tri sestre* i *Višnjik* Čehova.

<sup>19</sup> Prema pripovjetki Ljeskova *Ljevak*.

objašnjava. Osim šesnaest kazališta okupljenih oko konzervativnog i avangardističkog pola moskovskog kazališnog života, postojalo je u to doba mnoštvo osebnih oblika kazališne prakse. Krleža spominje još petnaest kazališta — od »Teatra Čteca«, kojemu je Cesarec posvetio cijeli članak u »Književnoj republici«, do pojedinih rajonskih radničkih kazališta. Poznato je da se tradicionalno živi moskovski kazališni život početkom dvadesetih godina obogatio najraznovrsnijim novim pokušajima, i to je svakako najzanimljivije i najplodnije razdoblje u povijesti ruskoga kazališta. U to doba ruskom kazalištu bilo je omogućeno eksperimentiranje u najširijim razmjerima i o ovom bogatstvu oblika svjedoče Krležini napisi. No, već tada jačala je tendencija partije da intervenira u sferi umjetnosti i favorizira pojedine tendencije. Krležu to implicitno i spominje. Opozicija koja Krležu zanima u kazališnom životu Moskve i koja predstavlja os njegovog ličnog opredjeljivanja nije ipak klasično kazalište — avangardno kazalište. Krleža je više sklon tome da je doživljava kao dva suprotna načina društvenog angažmana, kao »dvije struje klasnopolitičkog raskola«. »Osim zlatnih rokoko-kazališta, gdje se po ložama sve češće viđaju naga ramena dekoltiranih gospođa obrubljena svjetlucanjem briljanata, daleko na gradskim periferijama postoje teatri mase, teatri sa revolucionarnim, tendencioznim parolama, gdje scena nije kulturno-historijski muzej nego pučka tribina za formulaciju, aktuelnih revolucionarnih problema. Po tim su teatrima dekor i scenarij futuristički, dadaistički, ekspresionistički (u jednu riječ apstraktni), a gledalište je krcato ljudima u radničkim dresovima, ženama sa crvenim jakobinskim maramama, proleterskom masom u čizmama i u košuljama«. Ta su gledališta siromašna i neudobna, no Krležu fascinira entuzijazam neobrazovanog proletera koji osjeća svoju pripadnost takvom kazalištu. »U tim dušama odnos je spram scenskih ljepota djevičanski religiozan, i kada pucaju puške na barikadama, kada padaju heroji uz eksploziju dinamita, tu se udara nogama u pod, tu se više i aplaudira u višem zanosu«.

Budući da »mase koje se dižu sa dna, u svojoj proleterskoj svijesti klasno — probuđene mase hoće da vide na scenskim daskama svoje heroje, koji padaju vlastitom tragičnom voljom ali čija ideja pobjeđuje.« Krleža postavlja pitanje sadržajno adekvatnih komada. Krleža se zapravo time vraća svom problemu sinteze književno avangardnog i društveno revolucionarnog sa stajališta razvlaštenog, neobrazovanog pojedinca. I zaista avangardnih komada koji bi bili pristupačni i efektni za takvog gledaoca u sovjetskoj dramaturgiji tog doba nije bilo, a zapravo nije nastao ni do naših dana. Vjerovatno će zato Krleža u svom zaključku ustvrditi da za sada u sovjetskom kazalištu »drame i dramatike nema«.

Analizirajući viđene predstave Krležu je najviše pažnje posvetio komadu *D. E. Ilje Erenburga*. Opis predstave koja je očito svojim ritmom i inventivnošću rješenja odgovarala Krležinom ka-



zališnom senzibilitetu, ukazuje na neke scenske mogućnosti koje su ostale neotkrivene potencijalnim režiserima još uvijek neizvedenih Krležinih ranih drama. Miroslav Krleža naglašava dva momenta u Mejerholdovoj režiji koja smatra bitnim. Uspoređi li se njegov komentar te predstave sa suvremenim joj sovjetskim prikazima, izdvajaju se momenti koji su Krleži morali biti zanimljivi s obzirom na probleme režiranja u domaćim prilikama.

Sovjetska kritika proglasila je tu predstavu »u najvećoj mjeri agitacijskom od svih predstava SSSR-a«,<sup>20</sup> i naglašavala da se Mejerhold pokazao ne samo genijalnim režiserom već i genijalnim agitatorom. Ali pristup pojedinim dramaturškim i režijskim rješenjima bio je različit. Bilo je i negativnih mišljenja. Tako je npr. Majakovski osudio dramaturški shematizam prikazanog sukoba između kapitalističkog i socijalističkog svijeta<sup>21</sup> iako, začudo taj u određenoj mjeri nasljeđuje tip poznat iz njegove *Misterije-buff*. Majakovski se okomio na pojavu autentičnog zrakoplovnog oficira u predstavi i grupe sovjetskih vojnih mornara (čiju autentičnost Krleža nije zamijetio!), postupak također poznat u povijesti svjetskog kazališta. Treba se prisjetiti bar jednog od prvih sovjetskih kazališnih eksperimenata, Evreinovljeve režije *Opsade Zimskog dvorca*, izvedene u čast godišnjice Oktobarske revolucije. U toj predstavi na otvorenom sudjelovale su mase građanstva, pa tako i jedan odred Crvene armije.

Krležu svakako impresionira već tradicionalno mejerholdovski način uklanjanja jaza među scenom i publikom, no još više on naglašava uspješno riješeni program prikazivanja golemog prostora, zapravo čitavog svijeta, na sceni i inventivno realiziranu dinamičnost zbivanja koja obuhvaćaju dugi vremenski niz. Ova predstava mu je možda bliska i po prisutnosti »simultanizma«, jedne od stilskih značajki koja mnoga Krležina djela veže uz umjetnost avangarde (»đavolji simultanizam«).

Književna je osnova ovog komada roman Ilje Erenburga *Trust D. E.*, koji je (usprkos ogorčenom opiranju autora) prerađen, zajedno s nekim djelima Pierra Ampa, Bernarda Kellermanna i Uptona Sinclaira u svojevrсну dramsku montažu. Umjesto Erenburgu Mejerhold je preradu povjerio Podgajeckom pod izlikom da bi se autorova preradba tog »antidruštvenog romana« sigurno mogla prikazivati »u bilo kojem od gradova Antante«. I u kazališnom programu tiskanom za publiku izvještava se da će biti prikazan »sukob trule buržoazije i krepkog proletarijata«.

Shematizam tog sukoba, po riječima Rudnickog, izgledao je ovako: »Dok grabežljivi kapitalisti osvajaju Evropu (praktički sraivivši sa zemljom Njemačku, Austriju, Mađarsku, Francusku i En-

---

<sup>20</sup> Prema K. Rudnický, *Režiser Mejerhol'd*, Nauka, Moskva, 1969.

<sup>21</sup> Isto.

glesku — Englezi su npr. dovedeni do ljudožderstva!), proleteru ne časeći časa odpočinju kopati tunel između, ni manje ni više — Lenjingrada i New York-a. Dalje se stvar razvijala bez problema. Američki radnici organiziraju revoluciju, u pomoć im kroz tunel stiže 'Međunarodna Crvena Armija' i socijalizam pobjeđuje na cijeloj zemaljskoj kugli.«<sup>22</sup>

Zanimljivo je da isti autor smatra kako je Mejerhold zapravo simulirao agitacijski komad i priklonio se svojoj sklonosti preključivanja jednog kazališnog žanra u drugi. U slučaju *Trusta D. E.* političko-agitacijsko kazalište, koje se pomalo već iscrplo i dosadilo sovjetskoj publici dvadesetih godina u svom čistom obliku, režiser je oživio i igrao kao cabaretsku predstavu. Činjenica je da je Mejerhold taj postupak koristio često, i s velikim uspjehom, iako bi kritičarima ponekad promakla njegova zamisao. Čini se razumljivim što je tome pribjegavao jer bilo je vrlo malo sovjetskih komada koji su odgovarali njegovim ličnim afinitetima. Stil Mejerholdove režije na neki način je uvijek težio naglašavanju njegovog doživljaja života kao »trijumfa komedijašenja nad životom«. 1922. igrao je npr. tragičnu farsu *Smrt Tarelkina* A. V. Suhovo-Kobilina, ruskog dramatičara devetnaestog stoljeća u stilu pučkog marionetskog kazališta, iskoristivši biomehaničko načelo glume u svrhe »cirkusizacije«. Pa i nakon formalnog prihvaćanja teze Lunčarskog »Natrak k Ostrovskom!«, odnosno vladajućeg zahtjeva za novim realističkim kazalištem, Mejerhold je već u prvim predstavama našao načina da elementarnost klasnih naznaka prevede na jezik grotesknog komizma i glumačke ekscentričnosti.

Rudnicki smatra da je u *D. E.* Mejerhold jedan pseudorevolucionarni agitacijski plakat na temu »sukoba trule buržoazije i krepkod proletarijata« htio prikazati kao sukob tradicionalne zapadne i nove sovjetske kulture te je predstava u očima publike dobila neke osobine muzičke i plesne revije, svojevrsnog prototipa sovjetskog *music hall*-a. Zapadna kultura bila je prije svega označena džezom, a sovjetskoj je publici bila prvi puta predstavljena izvedba džez glazbe na sceni. Koreografija čuvenog Kasijana Golejzovskog uvela je ovom predstavom u svakodnevni život nove zapadnjačke plesove. (Rudnicki tvrdi da su ovi oblici »kulture u raspadanju« sovjetsku, pretežno nepmansku, publiku impresionirali daleko više od »akrobatskih polki sovjetske omladine« u izvedbi Mejerholdovih biomehanički treniranih glumaca).

Režijska i scenografska rješenja u svrhu dočaravanja dinamike i velikog prostora na sceni, o kojima govori Krleža, sastojala su se u inventivnoj upotrebi pokretnih kulisaa i pozornice uz virtuosno korištenje rasvjete. Mejerhold se osobito ponosio pokretnim kulisama, tvrdeći da predstavljaju »prvu dinamičku konstrukciju« u

---

<sup>22</sup> Isto.

kazališnoj scenografiji. Ovo svakako nije bilo točno jer ih je sam koristio prije, kao i neki drugi režiseri. Osim toga dvojbeno je da li konstruktivističko načelo uopće dopušta takav način korištenja kulise. Naime, ove su kulise kod Mejerholda postale pomične da bi nešto prikazivale, odnosno označavale mjesto radnje što proturječi želji konstruktivista da ništa ne prikazuju i ne označavaju već da organiziraju (konstruiraju) scenski prostor na najpogodniji način za scenski rad glumaca. U tom smislu Mejerholdu su ekstremni konstruktivisti osporavali njegov konstruktivizam tvrdeći da zapravo predstavlja kompromis konstrukcije sa slikarstvom. Točnije bi bilo možda reći da je Mejerhold jednostavno koristio konstrukciju u službi teatarske iluzije. Scenografija *D. E.* bila je povjerena I. Šlepanovu koji je vjerojatno u suglasnosti s režiserom izbjegao strogu funkcionalnost i asketizam tipičnih konstruktivističkih rješenja i izradio je scenografiju bez pretenzija na jedinstvo stila. Uostalom, u to vrijeme konstruktivistički pristup, nakon što je doživio kritiku, pomalo iščezava iz svih drugih sfera umjetnosti.

Druga Mejerholdova predstava koja je zaokupila Krležinu pažnju je komedija Nikolaja Erdmana *Mandat*. Miroslav Krleža prisustvovao je premijeri ovog komada, održanoj 20. 4. 1925. Ova komedija, aktualna svojom satiričkom oštricom, izgrađena je na klasičnom dramaturškom zapletu, i ne može se nikako ubrojiti u avantgardistički dio dramske produkcije tih godina. Radi se zapravo o isprepletanju dviju zgodnih anegdota — prva govori o carističkom činovničiću Guljačkinu, koji se samopožrtvovno proglasio komunistom da bi povoljno udao sestru usidjelicu, a druga se bavi pometnjom koja nastaje kad njegovu kuharicu Nastju zabunom proglašavaju velikom kneginjom Anastasijom i čine je glavnom figurom u kontrarevolucionarnoj zavjeri. Ujedinjuje ih tema razgoličavanja malograđanštine, tradicionalna za rusku literaturu. Pojavom te komedije otpočinje novi trend u sovjetskom kazalištu dvadesetih godina, nagoviješten Mejerholdovim režijama *Unosnog Mjesta* (1923) i *Šume* (1924) Ostrovskeg. Naime, dok je repertoar lijevog kazališta prve polovice dvadesetih godina karakterizirao najviše agitacijski komad, režijskim zahvatima često preveden u groteskni jezik »cirkusizacije« i »mjuzikholizacije«, te uglavnom neuspješni pokušaji postavljanja njemačkih ekspresionističkih drama, gdje se često karakteristični odnos tragično neshvaćenog i osamljenog junaka pojedinca i mase namjerno obrta u ideološki oportunije glorificiranje mase, sredinom dvadesetih godina na sceni se pojavljuju prve satiričke note, koje će kulminirati pojavom *Stjenice* 1928. i *Hladnog tuša* 1930.

Ova Erdmanova satirička komedija igrala se po već poznatom mejerholdovskom ključu. O tome svjedoči i Krleža: »Kao kod Mejerholda uvijek dosljedne i po planu, intonacija čitave predstave više je u cirkuskom gestu nego u kabinetskom cizeljerstvu tipa Stanislavskoga. Mejerhold je više wedekindovski Ueberbrettel,

klaunski naceren kao George Gros sav u službi revolucionarnog aktivteta do krajnje dosljednosti, [...]«. Krleža ne opisuje pobliže način realizacije *Mandata*, zadovoljava se time što kaže da Mejerhold »sa nekoliko gestova uspijeva da u ovoj tužnoj komediji podcrta demonski besmisao ptičjeg života u zatvorenim, neprozračnim bijednim činovničkim kavezima«. Iz kazališnih prikaza tog doba može se vidjeti da se Mejerhold i u ovoj predstavi poslužio biomehaničkim načinom glumačke igre, svojim pokretnim koncentričnim krugovima i pokretnim kulisama, naravno u novoj funkciji. Dok su npr. pokretne kulise u *D. E.* imale zadatak da dinamiziraju zbiivanje (pomoću njih se ostvarivao »efekt potjere« uzastopnim transformacijama nalik na izmjene u crtežima animiranog filma), ovdje su pokretne kulise ograđivale malograđanina od zbilje u kojoj »propadaju svjetovi i dižu se gigantske osnove novog ruskog revolucionarnog života«.

Krleža se zadržao na tome da iscrpno prikaže ono najznačajnije u moskovskom kazališnom životu sredinom dvadesetih godina, no bez pretenzija da predstavi »sveukupnost ruske teatralike«. Neka pitanja koja su u to doba aktualna ostaju po strani Krležine eksplikacije, te »hoće li se afirmirati akademizam M. H. A. T. ili modernizam po formulama Vahtangova, Tairova, Majerholda ili Korša«, za Krležu je »[...] pitanje ovisno od čitave mase komponenata više socijalno političke nego estetske prirode«.

Radilo se zapravo o polemici u kojoj su se sve jače čuli glasovi sa zahtjevom za preosmišljanjem društvene funkcije umjetnosti na način suprotan shvaćanju avangardista (*žiznestroitel'sivo*) i shvaćanju kruga oko Voronskog, čiji je pobornik bio i Lunačarski (gnoseološka funkcija umjetnosti).<sup>23</sup> Ovi su glasovi povelili borbu za jačanje socijalno-pedagoške društvene funkcije umjetnosti i kao što je poznato, u tijeku nekoliko godina izvojevali pobjedu u svim sferama umjetnosti SSSR-a. Teško je osporiti da je pri tome presudnu ulogu odigrao moment pozivanja na mase. Pristupačnost eksperimentalne umjetnosti širokim slojevima neobrazovanog i poluobrazovanog stanovništva bila je dvojben, to nije poricao ni Lunačarski. Zapravo je sam Lunačarski izazvao ovu polemiku u pitanjima kazališnog života u proljeće 1923. godine svojim člankom u povodu jubileja Ostrovskog,<sup>24</sup> pozivajući u njemu na vraćanje tradicijama svijest čitaoca, u prvom redu proleterskih čitaoca u smjeru konačrealističkog kazališta i opredjeljujući se protiv avangardnog eksperimentiranja kako u kazalištu tako i u književnosti. Na području književnosti za povratak tradicijama ruskog realizma zalagali su

---

<sup>23</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Sovjetske književne doktrine dvadesetih godina* u zborniku *Književna kritika i marksizam*, Prosveta, Bgd. 1971.

<sup>24</sup> A. V. Lunačarskij, *O Aleksandru Nikolajeviču Ostrovskom i povodom ego*, prema A. V. Lunačarskij, *Sobranie sočinenij*, I, M. 1963, str. 200–210.

---

se proletkultovci, odnosno kasnije rappovci stoga što su htjeli »društveno — korisnu literaturu« koja bi organizirala »psihiku i svijest čitaoca, u prvom redu proleterskog čitaoca u smjeru konačnih zadataka proletarijata«,<sup>25</sup> pa je ta književnost prije svega morala biti lako razumljiva takvom čitaocu. I u likovnim umjetnostima stav Lunačarskog bio je odbojan prema apstraktnom slikarstvu i konstruktivističkom kiparstvu pa je Lunačarski pozdravio osnivanje grupe AHHR 1922. godine, koja se oslanjala na tradicije *peredvižnika* i bavila isključivo ilustrativnim slikarstvom na teme iz revolucije i radničkog života.

Dok je Cesarec u tim sporovima branio stavove »lijevih umjetnika«<sup>26</sup> izražavajući ipak skepsu prema razumljivosti njihovih, osobito likovnih, ostvarenja za proletere, Krleža se ne poziva ni na čiji autoritet i izbjegava izravno opredjeljivanje u ovom sukobu. Vidovitost Krležine primjedbe o tome da se u SSSR-u sredinom dvadesetih godina radi o sukobu umjetničkih tendencija o čijem će ishodu odlučiti snaga političkih argumenata, našla je svoju potvrdu u zbivanjima tridesetih godina. Tako će i likvidacija Krleži dragog Mejerholdovog kazališta 1938. biti obrazložena upravo njegovom nerazumljivošću za mase.

U poglavlju *Kazališna Moskva* postoji i jedan značajan odlomak koji govori o Krležinom doživljaju stanja u sovjetskoj književnosti: »[...] Ali se ruski književni život odvija u znaku savladavanja najvećeg napora, divljega voluntarizma i vere nikada još ne verovane takovim intenzitetom, kakvim se danas veruje u ruskoj savremenoj knjizi. To još nije komponovanje u dubinu i nije stvaranje markantnih tipova i junaka, tvrdih kao granitni blokovi. [...] To je u ruskoj knjizi danas još kaos prvih biblijskih dana, kada se svetlo deli od tmine i kada ljudi osamljeni u svom ličnom junaštvu vrše nadljudske napore, i kao Džek Landnovi junaci, kada se biju s elementima. U tom sibirsko-transbajkalskom haosu jednoga Pilnjaka, u puritanskoj ozbiljnosti Taras-Radionova, u dinamici Ilje Erenburga ili divljoj brzini jednog Majakovskog, u svemu tome ima današnje stvarne, ranjave, ruske sadašnjosti ... (*Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926.)»<sup>27</sup>

Međutim, ove pojave Krleža još ne smatra »književnom stvarnošću«, nego tek »gibanjem događaja, šarenilom i dinamikom sa-

---

<sup>25</sup> Teze Lelevičeva referata na I moskovskoj konferenciji proleterskih pisaca, 16. III 1923., prema: Aleksandar Flaker, *Cesarčevi pogledi na razvitak sovjetske umjetnosti u Književne poredbe*, Zgb. 1968.

<sup>26</sup> »Sam Lunačarski ide i previše daleko kad svu svoju sklonost poklanja — »Malome teatru«. Protiv prigovora njegovih Meierhold i ceo levi front brani se da nekad mase nisu razumele ni socijalizam, i to još nije značilo da socijalizam ne valja« u članku *Teatar i ruska revolucija*, »Savremenik«, 1923, str. 443.

<sup>27</sup> V. Kaplický: *Několik hodin z Miroslavom Krležou*, »Panorama« 9, 1931—1932, č. 11, str. 1911. Ovo sjedoočanstvo govori o interviewu koji je Krleža dao u Pragu nakon svog boravka u Moskvi.

vremenoga zbivanja, više [...] dekorativnom rasvetom i nanosom sirovina.«

Ovom prvom Krležinom komentaru ne može se poreći upućenost u ono što se zbiva u književnosti Sovjetskog Saveza sredinom dvadesetih godina, kada se sve više javljaju prozna ostvarenja koja govore o suvremenim temama i imaju manje ili više naglašenih mimetičkih odnosa prema zbilji. 1922. B. Piljnjak objavljuje *Golu godinu* (avangardistički roman zbog kojeg ga je Zajcev odmah nazvao »azijskim ekspresionistom«). Iste godine izlazi antiutopija J. Zamjatina *Mi*, zasnovana na uočavanju nekih negativnih tendencija sovjetskog društva te, roman I. Erenburga *Neobični doživljaji Julija Jurenita*. 1922. izlazi prvi almanah grupe »Serapionova braća«, između ostalog, u njemu je objavljen *Oklopni vlak 14 — 69* Vs. Ivanova, čiji će prijevod Krleža tiskati u »Književnoj republici«.

Naredne, 1923. godine nastaju slijedeća djela: roman J. Libedinskog *Nedjelja* (također kasnije tiskan u »Književnoj republici«), *Čapajev* D. Furmanova, *Humus* L. Sejfuline, III dio trilogije Gorkog, *Moji univerziteti*, *Pad Daira* A. Mališkina, Babeljeva *Crvena konjica*, te roman *Čokolada* T. Rodionova, djelo koje je Krleža posebno cijenio.<sup>28</sup>

1924. izlaze romani *Gradovi i godine*, K. Fedina i *Željezna bujica* A. Serafimoviča.

Tijekom 1925. pojavljuje se prvi »proizvodni« roman — *Cement* Gladkova, *Jazavci* L. Leonova, dulja pripovijest B. Lavrenjeva *Četrdesetprvi*, te roman M. Gorkog *Braća Artamonovi*, o kojemu će Krleža iznijeti zanimljive opservacije tek mnogo godina poslije toga.

Svakako nijedno od prozних djela nastalih do Krležina boravka u Sovjetskoj Rusiji nije mu moglo pružiti poticaja u vlastitim stvaralačkim traženjima tog razdoblja. Autor *Hrvatskog boga Marsa*, *Galicije*, *Golgote* i *Vučjaka* traži u tom razdoblju prije svega dublje poniranje u psihu književnih likova. Toga, kao što i sam u navedenom odlomku kaže, sredinom dvadesetih godina u sovjetskoj književnosti nema te će se Krleža okrenuti već provjerenim tradicijama. A budući autor *Glembajevih* i *Filipa Latinovicza* može se naslutiti u nekim proustovski koncipiranim poglavljima *Izleta u Rusiju* pa i u interesu za porodični krug Aleksejeva, njihovu »agoniju« »na dalekom Sjeveru«.

Dvije književne figure, čije se značenje unutar sovjetske književnosti i književnog života dvadesetih godina može usporediti sa značenjem Miroslava Krleže unutar naših koordinata, svakako su ličnosti Vladimira Majakovskog i Maksima Gorkog, pa je možda zanimljivo prosljediti Krležine iskaze o njihovom djelovanju.

---

<sup>28</sup> M. Krleža, *Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926.

S obzirom na značenje pojave Majakovskog u lijevoj književnosti, postojanje nekih tipolških analogija ranijih stvaralačkih faza Majakovskog i Krleže, začuđuje malobrojnost Krležinih iskaza o Majakovskom. Tome će biti uzrok prije svega stav Krleže prema avangardi, a i to što je put koji je izabrao Majakovski »istinskom i lijepom angažmanu« bio Krleži tuđ.

U svom *Izletu u Rusiju 1925* Krleža Majakovskog spominje uzgred, u kraćim esejističkim digresijama. Prvi put, slušajući njegov glas s fonografa u vagonu za Maskvu gdje »Majakovski recitira staromodno, ali se suvremeno ruga buržuju kao Mefisto« i afirmirajući ga kao pjesnika koji je »uspio pronaći svoju pjesničku riječ kao apologet lenjinizma«. U to vrijeme je Majakovski već ostavio za sobom svoju mladenačku futurističku fazu i u skladu s općom orijentacijom sovjetske avangarde prionuo od 1922. da »primijenjenim pjesništvom« i svojim radom u ROSTA pokuša preobraziti društvo.

Nabrajajući najzanimljivije pojave u još mladoj i nerazvijenoj sa Krležina stajališta književnosti, on karakterizira stil Majakovskog »divljom brzinom«<sup>29</sup> da bi u redakciji teksta za posljednje izdanje »Izleta u Rusiju« odredio mjesto Majakovskom u sovjetskoj revolucionarnoj književnosti njegovom »divljom i revolucionarnom mržnjom i sarkazmom«.

Govoreći 1933. u predgovoru *Podravskim motivima* protiv književnih programa, a za presudnost subjektivnog doživljaja i talenta, Krleža je naveo primjer Majakovskog: »Majakovski, npr., koji je počeo sa futurističkim *Oblakom u pantalonama* svršio je sentimentalno kao kakva Herman Bangova gospođica i njegova lirska rezignacija o mjeseci i posljednjim lutanjima književno je nerazmjerno vrednija od bubnjanja i urlanja u *Misteriji Buff*. U to vrijeme Krleža se već bio odrekao svojih mladenačkih futurističkih drama, a uskoro će napisati esej *Moja ratna lirika*, vehementan obračun s vlastitim lirskim lutanjima. I Majakovski je bio sklon svjesno negirati neke svoje duboko lirske porive, međutim, začuđuje što Krleža ne priznaje avangardističku *Misteriju Buff* dijelom kako književnog programa tako i estetskog sustava Majakovskog.

Nema sumnje da je osobna sudbina ovog sovjetskog »pjesnika revolucije«, indikativna u dobroj mjeri i za društveno stanje i odnose u Sovjetskom Savezu tog doba, Krležu potresla. Međutim, Krleža tumači samoubojstvo Majakovskog »završnom fazom Romantike koja traje još danas«, jer »Sve je to propodanje ustaljenog, uobičajenog pogleda na svijet i strah pred drugim i novim što nastaje«. Govoreći dalje o nizu pojava umjetnika koji (od Byrona, Puškina sve do Van Gaugha) su doživjeli katastrofu kada se njihova slika o »Ljepoti« razbila o oštre bridove stvarnosti, Krleža tome

---

<sup>29</sup> M. Krleža, *Rainer Maria Rilke, »Zora«, Eseji I*, str. 26.

nizu pridodaje i Majakovskog: »Krvave glave Majakovskog i Jese-njina govore i suviše glasno da taj proces raspadanja jednog po-gleda na svijet još uvijek traje.«

Ime Gorkog provlači se kroz Krležino publicističko djelovanje još od »Plamena« pa sve do njegovih najnovijih iskaza u dnevnom tisku. U »Plamenu« je Krleža prepustio Cesarcu da pojavu Gorkog suprotstavi tradicionalnom oslanjanju na društvenu misao ruskih književnih klasika, stranu Krleži kao i Cesarcu, koju su prije svega reprezentirali »tolstojizam i tolstojevska pasivna humanitarnost«, »dostojevština i Dostojevskijevo aktivno reakcionarstvo.«<sup>30</sup> U »Pla-menu« Cesarec je reagirao i na djelovanje ruske političke emigra-cije upereno na obaranje ugleda Gorkog među našom revolucionar-no raspoloženom inteligencijom,<sup>31</sup> odnosno njihovo manipuliranje poznatim humanističkim stavovima Gorkog kojima se bio suprot-stavio nasilju oktobarske revolucije i deformaciji nekih revolucio-narnih vođa poslije osvajanja vlasti.

Oba ova važna momenta u idejnim stavovima Gorkog isticat će i Krleža u svojim napisima o njemu. Stavove Gorkog prema Do-stojevskom Krleža od početka dijeli upravo u ideološkoj osudi »ni-hilističkog samopljivanja« i ponovo ih komentira u *Razgovorima s Miroslavom Krležom* 1971: »Iz perspektive duboko povrijeđene, na-cionalno — teokratski raspoložene, desne ruske inteligencije, Gorki je i sam podlegao trajnom zanovjetanju o pristranosti svog negati-vnog stava, tako da se 1913. pobunio protiv kulta Dostojevskoga u 'Hudoženstvenom teatru' kada je uputio svoj poznati apel protiv bolećivog i perverzno 'samopljivanja'.«

Poslije smrti Gorkog 1936. njegovo ime je definitivno postalo simbolom socijalističkog realizma, pa se i socijalistički realizam kao »metoda« često tumačio upravo na primjeru Gorkog. Svakako, Krleža nije mogao prihvatiti tezu da je *Mati* najbolje književno os-tvarenje Gorkog, kao ni to da se djela Gorkog bez ostatka svrsta-vaju u normativnu estetiku socijalističkog realizma. Krleža se tako vulgarizatorskom shvaćanju Gorkog suprotstavio ne jednom — od značajnog članka *O tendenciji u umjetnosti*<sup>32</sup> kada je ustvrdio da se upravo Gorki na Prvom kongresu sovjetskih pisaca suprotstavio »jeftinom i svakodnevnom simplicizmu u tumačenju umjetničkog stvaranja« tretirajući umjetničko stvaranje kao mitos, preko istica-nja Gorkog u *Dijalektičkom antibarbarusu* sve do nekih iskaza u *Razgovorima* 1971., gdje je svoju revalorizaciju Gorkog potkrijepio novim i zanimljivim argumentima. »Kao književna pojava sveden na potpunu ništicu dostojnu prezira, Gorki danas kotira za mnogo-brojne estetizante isključivo kao pojam provincijalnog neukusa,

---

<sup>30</sup> A. Cesarec, *Prve orijentacije*, »Plamen«, 1910., br. 2.

<sup>31</sup> A. Cesarec, *Maksim Gorki ili grof Bobrinski*, »Plamen«, 1919., br. 12.

<sup>32</sup> M. Krleža, *O tendenciji u umjetnosti*.



dok je Samuel Beckett, eto, uzdignut do simboličkog pojma biblijskog proroka, do gigantskog značenja nadljudski vidovitog pjesnika apokaliptičkih dana koji prijete današnjoj Evropi neminovnom propašću.« Jer ako je Beckettova proza »konac dugotrajnog bezsmislenog stradavanja, [...] jalova spoznaja da smo se izgubili u punoj praznini svemira, zauvijek prokleti pod zvijezdama, gladni, na smrt umorni, poniženi i sramotno oboreni«, zar »[...] konac i kraj *Artamonova*, u romanu M. Gorkog, ne predstavlja isto tako beznadnu viziju čitave ruske građanske civilizacije na samrti?«. To isto predstavlja za Krležu i »rekvijem nad odrom građanske civilizacije — *Na dnu* — napisan pedeset godina prije Becketta«!

Iako Krleža o tome ne govori, postoje osnove za to da se *Na dnu* istakne kao drama koja i svojim kompozicionim načelima bitno narušava onovremene kanone evropske drame razbijajući konvencionalna načela dramskog zbivanja svojim odbijanjem zapleta i oslanjanjem isključivo na sukob teza koje izgovaraju junaci. No Krleža u svom sudu ne polazi toliko od književnopovijesnih koliko od svojih društveno-humanističkih stavova, oslanjajući se tako prije svega na neke analogije na razini sadržajnih inovacija.

Nema sumnje da i Krležini časopisi svojim profilom odražavaju njegove stavove prema mnogim pojavama u stranim književnostima. Kao ljevičarski časopisi oni su svakako bili orijentirani prema sovjetskoj književnosti.

U razdoblju »Plamena« Krležin i Cesarčev zadatak bio je prije svega konstituiranje nove hrvatske i jugoslavenske književne ljevice. Vezani svojim stvaralaštvom tog razdoblja za antitradicionalistički avangardistički program, oni su djelovali više u smislu oporbe tradicionalnim »književnim lažima« nego sustavno informirajući javnost o dostignućima lijeve avangardne umjetnosti. Značajan je svakako u to doba Krležin esej *Eppur si muove*,<sup>33</sup> kojim on istupa protiv oslanjanja naše »rusofilske« inteligencije na rusko-hrvatske tradicionalne veze. Međutim, podaci i iskazi o onom što se zbiva na sovjetskoj umjetničkoj sceni tog doba nedostaju ne samo u Krležinom publicističkom radu već i u djelovanju drugih ljevičara, a da se i ne govori o njihovoj izdavačkoj i prevodilačkoj djelatnosti.

Sovjetska izdanja u to doba bila su teško dostupna i samim kulturnim radnicima jer su se sredstvima političke blokade onemogućavali i kulturni kontakti među dvjema zemljama. O tome svjedoče i katalozi jugoslavenskih knjižnica sve do 1945. godine. Zadatak upoznavanja naše kulturne javnosti s umjetnošću mlade sovjetske države tek je prethodio. Uloga Krležinih časopisa bit će znatna. Ali bi razdoblje početka dvadesetih godina, koje prije svega karakteriziraju napori sovjetske avangarde, našoj javnosti ostalo gotovo

---

<sup>33</sup> M. Krleža, *Eppur si muove*, »Plamen«, 1919., br. 15.

potpuno nepoznato da nije Micićev »Zenit«<sup>34</sup> objavljivao i komentirao najnovija djela sovjetske avangarde.

Izlazeći gotovo paralelno sa »Zenitom« (»Zenit« se javlja dvije godine ranije i gasi se svega godinu prije zabrane »Književne republike«), »Književna republika« (1923—1927) se stavom svojih urednika prema sovjetskoj književnosti uveliko razlikuje. »Književna republika« nesumnjivo dijeli sa »Zenitom« zanimanje za sovjetsku umjetnost, ali već i sam profil ovog časopisa, vezanog ličnostima svojih urednika za jugoslavensku komunističku partiju, određuje dominantnost bavljenja političkom problematikom radničkog pokreta i teoretskim prikazima marksizma i lenjinizma, tako da se objavljuju prilozi iz pera Lenjina, Trockog, Plehanova i drugih. Značajnu ulogu u informiranju naše javnosti o društvenim, političkim i kulturnim prilikama u SSSR-u odigrali su svakako članci Cesarca i Krleže s njihovim putnim impresijama, objavljenim upravo u »Književnoj republici«. Prevedena su i djela dvojice sovjetskih prozaika — ulomci iz *Oklopljenog vlaka br. 14—69* Vsevaloda Ivanova i *Nedjelja* Jurija Libedinskog. Izbor upravo ovih djela sovjetske književnosti nije slučajna, kao i karakteristično objavljivanje članka A. Voronskog *O momentu sadašnjice*.<sup>35</sup> Taj članak predstavlja sintetski i veoma objektivan prikaz književne situacije u SSSR-u i uloge pojedinih književnih grupa iz pera uglednog kritičara, glavnog urednika časopisa koji je okupljao onu književnu struju što je — polazeći od afirmacije prije svega gnoseološke funkcije umjetnosti — tražila oslonac u mimetičkim proznim oblicima, ne vezujući se ni za kakav politički program, pa je stoga bila izložena napadima i lefovaca i proletkultovaca. Voronski je u članku istakao veliku zaslugu »suputnika«, odnosno ljevičarskih književnika nepartijaca i talentiranih simpatizera revolucije, u kriznom trenutku sovjetske književnosti kada je iskrsla potreba prelaska iz »apstraktne industrijske romantike« (ovdje Voronski apostrofira očito avangardističke programe) u »jedrinu života«. Upravo te sovjetske književnike hvalit će Krleža u svom *Izletu u Rusiju 1925*.

Zanimljiva je odluka urednika da objave prijevod ulomka iz knjige Jacka Londona *Ljudi ponora*, jer je obrazložena u bilješci uredništva i time što »Džek London u današnjoj Rusiji vrši na savremenu rusku književnost utjecaj veći od Gogolja, [...]« Ovu svoju tezu Krleža će ponoviti u onom odlomku *Kazališne Moskve* gdje govori o tome da, usprkos umjetničkom zanosu sovjetskih književnika za novu epohu, junaci suvremene proze nisu još psihološki razrađeni te to još nije »komponovanje u dubinu i nije stvaranje markantnih tipova junaka [...] To je [...] još haos prvih biblijskih da-

---

<sup>34</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Zenit i sovjetska književnost*, »Mogućnosti« 9—10, Split 1968.

<sup>35</sup> A. Voronski: *O momentu sadašnjice*, »Književna republika«, god. II, jul 1924., br. 8.

na kada se svetlo deli od tmine i kada ljudi osamljeni u svom ličnom junaštvu vrše nadljudske napore, kao Džek Landnovi junaci kada se biju s elementima«. <sup>36</sup> U posljednjem izdanju *Izleta u Rusiju* ovaj je odlomak nešto izmijenjen, londonovski likovi se ne spominju. Međutim istu misao susrećemo u eseju *Smrt Anatola Francea: u Predgovoru Podravskim motivima*. Ovdje je misao o tome da je »suvremena evropska tzv. 'lijeva' proza u šezdesetposto doista sličnija gangsterima Jacka Londona nego likovno i književno do danas još ne izraženom evropskom proleterskom kompleksu« dobila polemičku oštricu.

Tek početkom tridesetih godina Krleža je osnovao novi časopis. I »Danas« (1934) i »Pečat« (1939—1940), kao časopis za aktualna pitanja društva i umjetnosti, ne govore više mnogo o Krležinim stavovima prema sovjetskoj avangardi i prijelaznim oblicima sovjetske književnosti dvadesetih godina do kanoniziranja socijalističkog realizma 1934. godine. Oni su sve više usmjereni, a osobito »Pečat«, na domaće probleme, prije svega na aktualni sukob na književnoj ljevici. »Danas« se u svim svojim polemikama kao i teoretskim člancima poziva na predgovor *Podravskim motivima* kao na Krležin odgovor sve glasnijim odjecima »harkovske linije«. Valja svakako spomenuti i objavljivanje *Olivera Cromwela*,<sup>37</sup> historijske melodrame Lunačarskog, koju je Krleža spominjao već u *Izletu u Rusiju* i objavljivanje Krležinog eseja *Lunačarski* (1934)<sup>38</sup> jednim svojim dijelom također odjeka Krležinih stavova prema teoretskim koncepcijama RAPP-a i »harkovske linije«, u nas još neprevladane.

U časopisu »Danas« Krleža piše bilješku povodom smrti Andreja Bjelog,<sup>39</sup> zapravo kratki i dosta šturi prikaz njegovog književnog djelovanja. Andrej Bjeli je za Krležu predstavnik simbolizma te ga svrstava uz Baljmonta, Brjusova, Bloka i Mereškovskog. Značaj Bjelog i njegove ritmičke proze u oblikovanju mlade sovjetske proze Krleža nije uočio, kao ni prethodništvo Leonida Andrejeva mnogim pojavama sovjetske avangarde. »Danas« je nastojao izvješćivati javnost o sovjetskom književnom životu tih godina, međutim anotacije *Knjige u Rusiji* (djelo grupe nepotpisanih suradnika) često su bile plod nekritičnog preuzimanja i prijevoda iz »Literaturne gazete«, u znatnoj opreci prema estetici koju je zastupao »Danas«.<sup>40</sup>

Krležini stavovi prema sovjetskoj književnosti tridesetih godina kada većina sovjetskih pisaca počinje slijediti normativnu estetiku socijalističkog realizma izlaze iz okvira ovog razmatranja.

---

<sup>36</sup> M. Krleža: *Izlet u Rusiju*, Zgb. 1926.

<sup>37</sup> »Danas«, br. 4. god. I, 1. april 1934.

<sup>38</sup> »Danas«, br. 3. god. I, 1. mart 1934.

<sup>39</sup> *Smrt Andreja Bjelog*, »Danas«, god. I, 1. april 1934., br. 4.

<sup>40</sup> O tome svjedoči Mate Lončar u svom pogovoru pretiska časopisa »Danas«, Liber, Zgb. 1971.

Njegovi stavovi prema sovjetskoj književnosti dvadesetih godina, koji su pretežno i izrečeni sredinom dvadesetih godina, mogu poslužiti da bi ilustrirali razvoj njegovog književnog ukusa u doba kada piše ali se sprema napisati djela svoje druge faze (prozni i dramski ciklus o gospodi Glembajevima, *Filipa Latinovicza*, *Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi*). Polazeći od Krležinih izričaja nemoguće je uspostaviti suodnos između njegovog ranog dramskog i pjesničkog stvaralaštva, po svojim stilskim značajkama avangardističkih književnih tekstova i ruske avangarde. Krležina je ekspresionistička faza vezana uz zapadnoevropske književne modele, te se sličnosti s futurističkom dramom i poezijom mogu tražiti jedino na razini tipoloških analogija. U doba početaka futurizma hrvatska je kultura, jednim svojim dijelom tradicionalno vezana uz ruske književne modele, više okrenuta k zapadnoevropskim književnostima. (Tako je, npr., već ruski simbolizam bio daleko slabije poznat u nas u doba svog najintenzivnijeg procvata od njemačkog i francuskog simbolizma). Kada se dvadesetih godina taj interes za rusku, odnosno sovjetsku kulturu ponovno jače javlja, književna je situacija bitno izmijenjena. 1925. kad Krleža putuje u Moskvu, avangardistička je umjetnost u SSSR potisnuta u drugi plan. I sam Krleža odrekao se već demonstrativno svoje ekspresionističke faze. Ipak, iako je dosljedno negativno pisao o avangardnoj likovnoj umjetnosti, Krleža je iskazao dosta razumijevanja za sovjetske avangardne režisere, posebno Mejerholda. Tih godina, tražeći uzore za svoj novi dramski ciklus (rad na *Glembajevima* otpočet je 1926. upravo nakon svog povratka iz SSSR) našao ih je u suprotnoj tradiciji (Ibsen, Strindberg). Sovjetska proza, koliko ju je mogao upoznati, za njega je predstavljala još »haos prvih biblijskih dana«. Kako u sovjetskoj prozi nije mogao pronaći stvaralačkih poticaja, budući autor *Glembajevih* i *Filipa Latinovicza* opet se vratio zapadnoevropskim književnim modelima, a već početna poglavlja *Izleta u Rusiju*, prustovski koncipirana, svjedoče o tome.