



Stanko Lasić

**MIROSLAV KRLEŽA I NJEGOVI KRITIČARI ZA  
VRIJEME PRVOGA SVJETSKOG RATA**

(Prilog recepciji Krležina djela)



1.

Od početka 1914. — kad je Krleža objavio *Legendu* u Marjanovićevim »Književnim novostima« — pa do danas, *literatura o Krleži* narasla je na otprilike četiri tisuće bibliografskih jedinica: brojka zapanjujuća, gotovo fantastična, sposobna da obeshrabri i najsmionijeg književnog historičara koji se želi baviti recepcijom Krležina djela u hrvatskoj književnosti. Dakako, taj će književni historičar uskladiti svoj rad s nekim načelima opće teorije recepcije književnosti. Znat će, dakle, da se analiza kritičarske recepcije razlikuje od analize čitalačke ili stvaralačke ili strukturalne recepcije, pa će znati i ograničiti svoj prostor. To mu neće mnogo pomoći. On neće uspjeti stvaralački savladati tu građu, ako sam za sebe ne definira specifičnu metodologiju rada, koja će doduše sa-

državati stanoviti rizik ali koja će jasnije odrediti mogućnosti i horizont istraživanja. Drugim riječima, suočen s tom ogromnom literaturom o Krleži istraživač je prisiljen da što prije odredi one metodološke pretpostavke za koje je uvjeren da mogu optimalno konstituirati njegov predmet.

Nakon višegodišnjeg bavljenja literaturom o Krleži meni su se bitnima ukazale *tri metodološke pretpostavke ili tri metodološka postulata*.

**Prva pretpostavka** polazi od uvjerenja da je deskripcija literature o Krleži samo prvi moment istraživanja. Da bi se od deskripcije prešlo na eksplikaciju ili na razumijevanje onoga što je o Krleži pisano, potrebno je prije svega imati globalan uvid u Krležin razvoj. Bez shvaćanja cjeline Krležina života i djela teško je shvatiti zašto se o Krleži pisalo tako kao što se pisalo. Potrebno je imati kakvu takvu sliku o unutarnjoj logici Krležina rasta i traženja. To nas, međutim, odmah uključuje u definiranje vremena ili historije kojoj Krleža pripada.

Tako nas prva pretpostavka vodi prvom paradoksu: kao okvir ili temelj istraživanja uzima se nešto što bi trebalo da bude kruna svih istraživanja: sintetična biografija. Ali taj je paradoks imanentan svakom mišljenju o literaturi pa se upravo zbog toga do nekih definitivnih rezultata nikad i ne dolazi: sve je samo razmišljanje u kojemu nova saznanja mogu uroditi najrazličitijim učincima: od obaranja ishodišne sintetične hipoteze do njezina sve temeljitijeg potvrđivanja, od skeptičnog odnosa prema vlastitoj ideji do njezina upornog isticanja, itd. Budući da je sintetična slika o Krležinu životu i radu pretpostavka razmatranja literature o Krleži, treba da kažem da Krležin nastup u hrvatskoj književnosti (1914—1918) smatram sastavnim dijelom druge velike faze u njegovu intelektualnom i književnom razvoju. Doista, iako je Krležin put jedinstven i cjelovit, on je označen s dva velika kamena međaša: 1913/14 — slom svih mladenačkih ideala, spoznaja povijesnog apsurd; i 1945 — ostvarenje ideala u koje je vjerovao od Oktobra nadalje. Dijeli se, dakle, njegov put na tri velike etape: od mladenačke pobune (1907—1913) preko nemirnog traženja apsoluta (1914—1945) do suočavanja s realnošću jugoslavenskog socijalizma (od 1945. na ovamo). Tako otprilike stvari stoje s velikim dijelom hrvatskih intelektualaca i pisaca triju generacija kojima pripadaju Nazor, Krleža i Šegedin; stoga Krležin razvoj i jest, unmogome, paradigmatičan za hrvatsku intelektualnu historiju prve polovice dvadesetog stoljeća.

Godine prvoga svjetskog rata bile su vrlo važne ne samo za drugu Krležinu fazu, nego i za cijeli njegov život. Nije slučajno da se on upravo njima vraća u brojnim svojim djelima i da evokacije tih godina prožimaju gotovo cijeli njegov opus. Objasniti

literaturu o Krleži u tom razdoblju moguće je samo ako objasnimo što se s Krležom i njegovim književnim stvaranjem tada događalo.

**Druga pretpostavka** polazi od stava da je za shvaćanje literature o Krleži potrebno imati uvid u sve što je o Krleži napisano ali da kritičku analizu te literature treba temeljiti na selekciji onoga što je u njoj bitno. To je drugi metodološki paradoks: on upućuje na potpunost i iscrpnost i istovremeno odvraća od njih. S jedne strane postuliran je zahtjev za maksimalnom informiranosti, a s druge strane istaknut je zahtjev za dubinskom ili metapozitivističkom selekcijom. Oba zahtjeva treba dosljedno respektirati.

Veliki posao skupljanja i prezentiranja bibliografije članaka, studija i knjiga o Krleži izvršili su neki istraživači, među kojima počasno mjesto pripada Davoru Kapetaniću.<sup>1</sup> Njegov je posao od 1968. do 1973. nastavio Gojko M. Tešić.<sup>2</sup> *Bibliografija Jugoslavije* (serija B, C i knjige, brošure i muzikalije) kao i »Croatica bibliografije« kontinuirano prate (između ostaloga) i literaturu o Krleži, te svaki istraživač može relativno lako dobiti sliku o tome što se o Krleži pisalo, koje su teme dominirale, u kojim se sredinama najviše pisalo i na kojim su se problemima književni historičari, teoretičari i kritičari najopširnije zaustavljali. Međutim, taj uvid u literaturu o Krleži ne daje odgovora na pitanje *kako* se o Krleži pisalo. On nas, zato, upućuje na formuliranje treće metodološke pretpostavke.

**Treća pretpostavka** postulira nužnost selekcije, a temelji se na dvostrukom iskustvu: praktičnom i teoretskom. Čitanje literature o Krleži vrlo brzo uvjerava istraživača da je u toj gomili članaka i rasprava prilično mnogo ponavljanja, suvišnosti, nedomišljenosti, fraziranja i izlišnosti, da ne kažem besmislenosti. Naravno, uzevši stvari generalno, nikada ništa nije potpuno besmisleno: i najplići članak znak je vremena i prostora u kojem je nastao te govori, možda, o tom vremenu i prostoru izričitiije nego umna rasprava. Ipak, praktično bavljenje literaturom o Krleži neprekidno upućuje istraživača na selekciju. A na to ga upućuje i teoretsko znanje: prema pravim sintezama vodi nas moć izbora. Možemo, dakle, reći da treća pretpostavka ističe da je vrlo važno zadržati

---

<sup>1</sup> Davor Kapetanić, *Literatura o Miroslavu Krleži 1914—1963*, Beograd, 1964; separat iz zbornika o M. Krleži Instituta za književnost i umetnost, str. 335—451.

Davor Kapetanić, *Bibliografija Miroslava Krleže*, Osijek, *Literatura*, 1969, str. 69. — Poseban otisak »Revije« 5/1968.

<sup>2</sup> Gojko M. Tešić, *Bibliografija o Miroslavu Krleži 1968—1973*, Beograd, 1973. Separat iz »Književne istorije« 1973, VI, br. 22, str. 353—434.

distancu u odnosu na taj predmet koji stalno prijeti (svojom golemošću i svojim neprekidnim rastom) da nas preplavi. Tu selekciju možemo izvršiti na dva načina. Služeći se empirijskim i imanentnim kriterijem (ili: eksteriornim i interioinim kriterijem).

U empirijski kriterij spada sve ono što sačinjava prošlu ili sadašnju književnu povijest. Sve što su o Krleži pisala značajna kritička imena, što su o njemu mislile književne i druge grupe, kako su se prema njemu odnosili važni časopisi, kako su na njega gledali istaknuti književni pokreti, kakve su polemike s Krležom vođene — sve to treba da bude pažljivo izdvojeno i podvrgnuto analitičkom ispitivanju. Ukratko, sve ono što pripada ili će pripadati književnoj povijesti mora biti predmetom kritičkog razmatranja. Taj kriterij olakšava problem selekcioniranja, jer — iako katkada nepotpun — postavlja literaturu o Krleži na više ili manje siguran teren.

Nešto je kompliciraniji imanentni kriterij. On, naime, pretpostavlja postojanje historije u samoj literaturi o Krleži: literatura o Krleži shvaćena je kao cjelina koja ima svoju logiku i koja se razvija oko nekoliko ključnih problema što se ciklički vraćaju. Prema tome, treća pretpostavka sadrži treći paradoks: da bi se moglo selekcionirati treba poznavati cjelinu a cjelina se može poznavati samo ako smo upoznali i analizirali dijelove. Rješenje je i tu slično onome iz prve pretpostavke: treba postaviti inicijalnu sintetičnu hipotezu o literaturi o Krleži i zatim je stalno verificirati, dopunjavati ili izmjenjivati na osnovi selekcionirane građe. To je dugotrajan proces koji, napokon, ipak daje čvrstu sintetičku sliku o analiziranoj građi i koji nas zatim upućuje, što da svakako ispituje u toj građi a što slobodno možemo ostaviti po strani.

Moje dosadašnje istraživanje literature o Krleži ponukalo me da postavim sljedeću radnu hipotezu, koja, naravno, onda determinira i selekciju: kao što u Krležinom razvoju godina 1945. ima presudnu ulogu, tako i u povijesti kritičke literature o Krleži godina 1945. stoji kao ključna godina. U suvremenoj Jugoslaviji tip razmišljanja o Krleži bitno je drugačiji nego do tada. Može se reći da se cijela ta literatura dijeli na dva velika dijela: na ono što je o Krleži pisano prije drugoga svjetskog rata i na ono što je o njemu pisano poslije rata. Godina 1945. znači prijelaz iz polifonijske kritičarske recepcije u monofonijsku kritičarsku recepciju. Nije ovdje mjesto da ispitujem razloge te promjene a još manje da se upuštam u istraživanje posljedica što ih je ta promjena ostavila u načinu Krležina mišljenja i stvaranja. To je stvar posebnog i vrlo važnog studija. Ovdje treba konstatirati jedino to da 1945. počinje potpuno novo razdoblje kritičarske recepcije, koja se doista može — unatoč nekim sitnim disonancama (potpuno beznačajnima za tu historiju) — karakterizirati kao homogenu i homofono afirmiranje. To nikako ne znači da je u toj literaturi sve isto, sve jednako, sve pametno ili sve glupo, to jedino znači da razlike u

mišljenjima nisu takve da bi stvarale bitni pluralitet ili polifoniju, jer se te razlike ipak, u krajnjoj liniji, sastaju u temeljnoj afirmaciji. Za onoga tko tu hipotezu prihvati kao istinu, tj. kao metodu, to ima snagu »zakona«. On će se prema literaturi do 1945. odnositi drugačije nego prema literaturi poslije 1945. Naime, do velikih pogrešaka može dovesti bilo koja selekcija koja se odnosi na polifonijsku kritičarsku recepciju, do vrlo malih pogrešaka vodi selekcija koja se odnosi na homofonijsku kritičarsku recepciju. Drugim riječima, ispustiti jedan obični članak Stanislava Šimića iz 1940. o jednom Krležinom romanu može biti većom pogreškom nego ne uzeti u obzir jednu debelu knjigu o lirici Miroslava Krleže publiciranu tamo negdje 1974. Bilo bi, međutim, krivo ako bismo mislili da je selekcioniranje i analiziranje literature o Krleži poslije 1945. bez teškoća. Suprotno. U homofoniji privid često zasjenjuje ono što je u njoj stvarno i značajno. Historija literature o Krleži poslije 1945. zahtijeva suptilan i svestran istraživački »instinkt« da bi se uočili bitni problemi i osnovne linije razvoja. Čini se, naime, da te historije uopće i nema, da smo stalno u Jednom i Istom. To nije točno. U toj homofoniji postoji evolucija, i nju je važno pronaći, opisati i istaknuti.

Na osnovi takvog gledanja, na cjelinu kritičke literature o Krleži, postavio sam sebi ova dva pravila.

**Prvo.** U odnosu na literaturu o Krleži do 1945. princip selekcije uopće ne smije biti primijenjen: treba pročitati i analizirati sve što je o Krleži pisano, jer se ne može unaprijed znati neće li u toj polifoniji jedan novi prilog biti i neka vrsta novog pristupa. To nije baš lako, jer u predratnoj literaturi o Krleži ima doista svega i svačega — mnogo hiperbola malo analiza, mnogo pljuvanja malo misli, mnogo sentimentalnosti malo racionalne strogosti — pa se čovjek i nehotice želi »odlijepiti« od tog posla, svršiti ga što prije i prijeći na sintetičnu obradu. Doduše, ta literatura nikada nije dosadna, jer je polifonijska, ali je katkada zamorna pa naprosto »poziva« na selekciju. Pročitao sam, na primjer, — priznajem s velikim naporom — 84 stranice *Symposiona* (ili takozvani prvi dio; Zagreb, 1939) Stjepana Markuša, ali nisam imao hrabrosti da odmah pređem na 300 strana drugog dijela iliti na *Gozbu ideoloških prosaca* (Zagreb, 1940). Tek sam nekoliko godina kasnije otkrio kakvu sam grubu pogrešku napravio: Markuš je možda pisao nemogućim rječnikom, katkada njegov govor postaje neko čudno prežvakavanje na brzu ruku skovanih pojmova, on se često razmeće svojim znanjem i erudicijom, u redu, bio je i smušen, dobro, neprekidno se ponavljao i nije znao temeljito obrazložiti svoje teze, to je istina, ali je on bio duboko uznemiren historijom koja se valjala i bio je jedan od rijetkih hrvatskih intelektualaca i pisaca koji je imao hrabrosti da ostane dosljedan u obrani prava čovjeka i potpune ne-

zavisnosti kulture i umjetnosti a protiv ideoloških i drugih totalitarizama koji su prijetili čovjeku da ga unište i koji mu još i danas prijete. Da sam ostao sam na prvom dijelu *Symposiona*, sigurno je da bi moja ocjena literature o Krleži uoči rata bila manjkava, možda čak i pogrešna.

**Drugo.** U odnosu na literaturu o Krleži poslije 1945. princip selekcije mora biti temeljito primijenjen: u obzir će biti uzete samo one studije o Krleži koje doista nastoje solidno osvijetliti pojedine aspekte Krležina djela ili koje Krležino djelo promatraju s nekih novih metodoloških gledišta. Ipak, postoji jedna iznimka u tom velikom bloku uglavnom »stručnih i znanstvenih rasprava«. Tu iznimku čine članci o Krleži do prve velike Krležine proslave 1953. godine. U tih sedam-osam godina (1945—1953) homofonijski sklad nije bio baš savršen pa će pažljivi istraživač unijeti korekciju u svoje pravilo za poslijeratnu literaturu o Krleži i pročitati literaturu od 1945. do 1953. u njezinom totalu.

Ove tri metodološke pretpostavke mogu omogućiti kompletan i temeljit uvid u literaturu o Krleži te pretvoriti tu literarno-povijesnu i kulturno-povijesnu građu u nešto živo i s Krležinim djelom usko povezanu realnost. One ne idu protiv pozitivističke deskripcije te građe, jer tu deskripciju uključuju i u analitički postupak i u sintetičku viziju. One su pretpostavke stvaralačkog poimanja ali ne i poimanje sâmo: one su samo neki primarni preduvjeti da bi se došlo do trajnijih rezultata.

## 2.

Nakon teškog intelektualnog i životnog iskustva u Srbiji ljeta 1913, na rubu potpunog sloma, Krleža se vratio u Zagreb da bi se našao suočen s prazninom: ništa više nije bilo važno, sve je postalo bespredmetno, stvarnost je izgubila čvrste konture a historija pomela ideale, posebno onaj jugoslavenski. Ali, praznina ne znači samo pustoš nego i otvorenost, beskonačnost, neograničena sloboda. Kao maksimalna krajnost, ona je i poziv na maksimalni angažman: ili na maksimalno uništenje, samouništenje, ili na maksimalnu kreaciju, stvaranje vječne prisutnosti ili savršene punoće. Krleža je prihvatio taj izazov i našao odgovor. Literatura je postala i ostala njegovom najtrajnijom obranom od praznine.

Imao je punih dvadeset godina, a bio je nitko i ništa. Bio je prisiljen da se nastani kod roditelja, gdje će i ostati sve do vjenčanja (1919) s Leposavom-Belom Kangrgom. Proživio je četiri i pol ratne godine većinom u Zagrebu, vrlo teško, boreći se s neimaštinom i prkoseći ratnom apsurd. Mučen trajnom me-

lankolijom nastojao je ostati lucidan i gledati sebe i svijet krajnje otvoreno. Ipak, cijelom njegovom tadašnjem životu dominantno obilježje daje frenetično bavljenje literaturom: čitanje, pisanje. Do Matoševe smrti (17. ožujka 1914) bio je blizak Marjanovićevom književnom krugu, a zatim se uputio na potpuno samostalan put. Do početka svjetskog rata (28. srpnja 1914) polagao je stanovite nade u hrvatsku sekciju socijalne demokracije, ali su se te nade gasile u ratnom pokolju. Kad je izbio rat, nije odmah bio mobiliziran te je svjetske i ratne događaje pratio iz Zagreba: ginuli su bivši drugovi (Gejza Bonta i ostali), nestajala poznata lica (među ostalima i Fran Galović), emigrirali nekadašnji istomišljenici (Milan Marjanović, Vladimir Čerina), patili prijatelji iz djetinjstva (Đuka Cvijić, August Cesarec).

Krleža je uspio i gotovo cijelu 1915. proživjeti kao civil, jer je tek u prosincu 1915. ušao među zidove kasarne (pričuvna časnička škola u Zagrebu) da bi se zatim od travnja do lipnja 1916. vukao po zagrebačkim bolnicama s dijagnozom TBC. Nakon oporavka u Lovranu (lipanj 1916) poslan je na front u Galiciju za vrijeme prve Brusilovljeve ofenzive (srpanj i kolovoz 1916). Na ponovnom liječničkom pregledu oslobođen je aktivne službe, i boravio je neko vrijeme u Zagrebu čekajući novi raspored. I tako se 1917. našao na sporednim vojnim dužnostima: od siječnja do svibnja boravio je u Požegi u »arbjaterhilfkompaniji«, a od svibnja do listopada u prevodilačkom odjelu zagrebačke komande. Prijetila mu je stalna opasnost da ponovno bude »prekoman-diran« na frontu. Od te ga je opasnosti spasio sveučilišni profesor Šilović, koji ga je zaposlio u Uredu za pomoć postradalima u ratu, gdje će Krleža ostati do sloma Austro-Ugarske (listopad 1917—listopad 1918). Sumnjičavo i s nevjericom pratio je postojanje Države Narodnog Vijeća SHS (29. 10.—1. 12. 1918), a na ujedinjenje Jugoslavena pod Karađorđevom krunom (Kraljevstvo SHS, 1. 12. 1918) gledao je više nego skeptično: bio je već tada uvjeren da kraljevski orlovi nisu rješenje za jugoslavenske narode, nego da se rješenje može naći samo u Lenjinovoj orijentaciji. U tim zadnjim danima 1918. izazvao je skandal kad je na čajanci u »Kolu« (14. 11. 1918) protestirao protiv slavljenja Slavka Kvaternika, austro-ugarskog pukovnika kome su sada nazdravljali predstavnici nove vlasti. Kao što je ta čajanka bila simbol svega onoga što će se idućih dvadeset godina događati u novoj državi, tako je i taj Krležin vehementni istup bio simbol i njegova budućeg odnosa prema toj državi i njegove buduće moralne i intelektualne opozicije.

Sasvim je razumljivo da su te godine mogle biti kobne i katastrofalne za mladog Krležu. Tim nas više zadivljuje njihova bilanca. Krleža je početkom 1914. nepoznati početnik u hrvatskoj književnosti, on je krajem 1918. značajna figura zagrebačkoga književnog kruga. Njegov glas iz »Plamena« (1919) nije glas

diletanta, nego čovjeka koji sumira svoje iskustvo, sintetizira svoje spoznaje i smiono se prepušta svom revoltu: »Plamen« je i vrhunski točka prethodnog razvoja i novo polazište. Godine 1915. Josip Bach, ravnatelj zagrebačkog kazališta, sa superiornim smiješkom odbija Krležine drame, godine 1919. (i to u siječnju!), on karakterizira Krležu kao najsmionijeg dramskog pjesnika i indirektno se ispričava zašto Krležine drame nisu izvedene.<sup>3</sup> Bachov slučaj možda najbolje ocrtava u kakvu je snagu Krleža izrastao u tih pet godina. Krleža se probio u vrh hrvatskoga književnog života zahvaljujući, dakako, svom književnom talentu i intelektualnoj prodornosti, ali isto tako i zahvaljujući svojoj otpornosti i neiscrpoj energiji. Možda upravo to najviše impresionira kod mladoga Krleže. Bio je negdje u dnu svog bića i nježan i slab, ali je imao snage da se ne preda. Bio je istinski borac. Ta osobina ne prožima samo njegov život, ona je dominantna karakteristika i njegova intelektualnog i književnog razvoja u to vrijeme. I doista, što su dani bili grublji i teži, to je njegova energija bila veća. Ispisao je hrpe papira, i nije teško — na osnovi Krležinih napomena raznim izdanjima njegovih djela i na osnovi njegovih dnevničkih uspomena — rekonstruirati što je sve bilo koncipirano i napisano u tim ratnim godinama. U to spada ne samo ono što je Krleža objavio do kraja 1918, nego i dobar dio onoga što je bilo publicirano i 1919. i 1920.

Međutim, pri tom treba biti vrlo oprezan. Bibliografija nastajanja Krležinih djela može biti rekonstruirana s priličnom sigurnošću, ali ona nije pouzdan vodič za rekonstrukciju rasta njegova opusa. Njegovi dnevnički memoari za to su najbolji dokaz: datumi nastajanja daleko su od toga da bi se poklapali s datumima publiciranja. Taj razmak nije malen, pa su ti dnevni mahom ostajali u rukopisu od desetak do pedesetak godina. Kako je Krleža redigirao, dopunjavao, »čistio«, često i ozbiljno mijenjao i prepravljao čak i svoje štampane tekstove, može se zaključiti da je to mnogo ozbiljnije radio s onim tekstovima koji su nekoliko godina (ili čak i više) ostajali u rukopisu. Ti su tekstovi pred objavljivanje sigurno doživljavati temeljite korekture ili čak postajali nešto drugo nego što su bili. Otuda slijedi samo jedan zaključak: *jedina pouzdana godina za određivanje nastanka nekog Krležinog djela jest godina publiciranja tog djela*. Tu godinu treba uzeti kao polaznu točku u analizi djela, a zatim na osnovi dodatnih podataka zaključivati kada je djelo moglo biti prvi put zamišljeno i kada je ono, prema Krležinoj tvrdnji, bilo prvi put napisano, itd. Geneza ide obrnutim putem: od kraja prema hipotetičkom početku. Zato ćemo s pravom reći da su *Davni dani*

---

<sup>3</sup> Josip Bach, *Najsmioniji dramski pjesnik*. — »Obzor«, LX, br. 19 od 24. siječnja 1919, str. 1—2.



djelo zrelog Krleža, djelo napisano oko 1956. a ne između 1914. i 1921. To nas, međutim, ne sprečava da pretpostavimo da je Krleža doista vodio dnevnik u tim godinama i da su brojne stranice bile napisane ili skicirane u to doba; ali, i za te koje su tada bile napisane sa sigurnošću možemo pretpostaviti da su doživjele ozbiljnu korekciju u času kad se Krleža odlučio da napiše *Davne dane* kao književno djelo. U skladu s tom metodom zaključit ćemo da su u razdoblju od 1914. do 1918. nastala kao dovršena književna djela samo ona koja su u to vrijeme bila publicirana. A ni to nije malo.

Uoči rata Krleža nije prodro samo na stranice Marjanovićevih »Književnih novosti«, gdje je publicirao dvije legende — *Legenda* i *Maskerata* — te prozu *Fragmenti*,<sup>4</sup> nego i u tada najugledniji hrvatski književni časopis, »Savremenik«, u kojemu je objavio lirsku prozu *Zaratustra i mladić*. Iako ni »novozavjetna fantazija«, ni »karnevalska ljubavna igra« a ni prozno-lirski odlomci nisu značili neku izrazitu novost u hrvatskoj književnosti, a još manje neko oštro suprotstavljanje postojećoj literarnoj normi, ipak je u njima vidljiv sugestivni temperament i opsesionantna zaokupljenost vječnim temama egzistencije, temama kao što su ljubav, smrt, bog i sumnja. Moglo se dakle očekivati da će Krleža nastaviti normalnim »osvajanjem« svog mjesta na hrvatskoj literarnoj sceni te da će redovno i kontinuirano publicirati svoje literarne sastavke. To se nije dogodilo. *Prošle su pune dvije i pol godine a da Krleža nije ništa štampao*: prozno-lirski fragmenti bili su objavljeni uoči sarajevskog atentata 1914, a *Podnevna simfonija* tek nakon povratka s fronte u Galiciji, u prosinačkom broju »Savremenika« 1916. Šutnja koja traje dvije i pol godine prekinuta je samo jednom: člankom *Barun Konrad*, što ga je Krleža objavio u »Obzoru« 1915.<sup>5</sup> Ta vješta, gotovo inženjerska persiflaža feldmaršala Franza Conrada von Hötzendorfa, šefa austrougarskog generalštaba — koju je i sama cenzura smatrala glorifikacijom — bit će kasnije Krleži servirana od protivnika raznih boja (od Ante Kovača-Pfificusa do Miloša Crnjanskog) kao »dokaz« da je u najtežem ratnom trenutku »u nebo uzdizao« vojni talenat austrijskog feldmaršala. Analiza tog članka, što ju je

<sup>4</sup> *Legenda*, »Književne novosti«, 1914, br. 1, 2, 3, 4 (24. 1; 31. 1; 7. 2; 14. 2), str. 9—12, 25—29, 39—42, 56—58.

*Maskerata*, »Književne novosti«, Zagreb-Rijeka, 1914, br. 16 od 9. svibnja, str. 245—250.

*Fragmenti*, »Književne novosti«, Zagreb-Rijeka, 1914, br. 21 od 13. lipnja, str. 330—333.

<sup>5</sup> *Zaratustra i mladić*, »Savremenik«, Zagreb, br. 6, lipanj 1914, str. 301—302.

<sup>6</sup> *Barun Konrad*. — »Obzor«, Zagreb, LV, br. 118 od 28. travnja 1915. str. 1.

Krleža dao u knjizi *Moj obračun s njima* (1932) primjer je uzornog objašnjenja ironije historije i istodobno jedna od Krležinih najblistavijih polemičkih stranica.

*Krležina se dvogodišnja šutnja može objasniti s više razloga.* Jedan je od njih, svakako, Krležino uporno nastojanje da se probije na scenu Hrvatskoga zemaljskog kazališta te Bachovo uporno i uspješno nastojanje da ga u tome spriječi. Drame što ih je nudio Bachu svršavale su ili u Bachovoj košari ili u Krležinim fasciklima, koji su se gomilali. Nisu bile tiskane. Drugi je razlog u tome što ni Julije Benešić (koji će uskoro o Krležinim simfonijama prvi napisati najoduševljenije retke) nije želio štampati Krležine tadašnje pjesme, jer je bio uvjeren da Krleža nije u njima dostigao kvalitetu koju je po svom talentu mogao doseći.<sup>7</sup> Treći razlog leži u činjenici da je Krleža ipak krajem 1915. mobiliziran da bi se sredinom 1916. našao na ruskoj fronti: dobar dio vremena bio je dakle u kasarni ili izvan Zagreba. Mislim, međutim, da neću pogriješiti ako kažem da *ova šutnja izražava jednu od trajnih karakteristika Krležina stvaralaštva.* Krleža je više puta tijekom svoje šezdesetogodišnje aktivne prisutnosti u hrvatskoj književnosti odjednom zašutio. Najdulja je svakako bila šutnja za NDH (1941—1945), ali ona je imala nešto drugačije značenje od uobičajenoga Krležinog povlačenja s književne scene. To je bila apsolutna šutnja diktirana političkim razlozima. Sve ostale šutnje bile su mahom »relativne« (pa i ova iz 1914—1916), što znači da je Krleža ponešto objavljivao ali ništa bitno za njegov opus. Takve su, recimo, šutnje iz 1920, 1927, 1935, 1937, 1947—1949, 1960—1961, 1969—1971. Sve su te šutnje oznake nekog novog, obično značajnog koraka u Krležinu razvoju. Nakon njih dolazi »lavina«, djelo za djelom u kojima se maksimalno realizira jedna ideja ili jedan eksperiment. Sve to naliči na iznenadnu eksploziju sakupljene energije. Ne mislim time reći da je dvogodišnja ratna šutnja bila u potpunosti izabrana, voljna (kao što su to bile, pretežnim dijelom, ostale šutnje), ali je ona ipak izraz i tipična stvaralačkog ritma svojstvenoga Krleži.

Preostale dvije godine (1917—1918) bit će, dakle, iznimno bogate objavljenim djelima. Tim se djelima Krleža afirmirao kao pisac koji rezolutno ide dalje od postojećeg načina mišljenja u hrvatskoj kulturi, kao i od postojećih književnih modela. Sve je počelo *Podnevnom simfonijom*, objavljenom krajem 1916;<sup>8</sup> sve će završiti *Kraljevom* i *Cristovalom Colonom*, objavljenima sredinom 1918. Naravno, taj će se proces nastaviti u »Plamenu« (1919),

---

<sup>7</sup> Julije Benešić, *Miroslav Krleža*, »Novosti«, Zagreb, XXXV, br. 45 od 23. veljače 1941, str. 19.

<sup>8</sup> *Podnevna simfonijska*, »Savremenik«, Zagreb, br. 7—12, rujan-prosinac 1916, str. 292—298.

---

ali »Plamen« označuje ipak novu fazu u kojoj historijski apsurd (tako snažan u ratnom razdoblju) biva djelomično ublažen perspektivom Oktobra.

Nakon povoljnog prijema na koji je naišla *Podnevna simfonija* Krleža se odlučuje da uz pomoć Ljube Babića štampa *Pana* u vlastitoj nakladi. »Pan« je bio objavljen u ožujku 1917,<sup>9</sup> i oko 700 primjeraka prodalo se za nekoliko tjedana. Bio je to fenomenalan uspjeh mladoga Krleže, i nije nimalo slučajno što će upravo ta simfonija izazvati najrazličitije kritičarske reakcije. Nekoliko mjeseci kasnije, u srpnju 1917, Benešić je štampao *Tri simfonije* u renomiranoj ediciji Društva hrvatskih književnika.<sup>10</sup> To je doista bilo maksimalno što je u tom trenutku jedan dvadesetičetvorogodišnji hrvatski književnik mogao postići. Nepunih mjesec dana kasnije Krleža je objavio u »Savremeniku« *Hrvatsku rapsodiju*,<sup>11</sup> remek-djelo ne samo ovog razdoblja nego i sveukupnoga Krležinog opusa. Ekstremna antitetičnost — iako istaknuta ali i nekako neodređena i nekoncentrirana u *Panu* i *Trima simfonijama* — postala je ovdje temelj literarnog diskurza: između groteske i sublimacije, između stvarnosti i čežnje prostor se potpuno suzio te je sudar između njih stvorio izuzetno sugestivne efekte. Već je u simfonijama bila vidljiva Krležina težnja da ukine tradicionalnu podjelu na književne vrste, pa su elementi dramske kompozicije prisutni u toj poeziji. To je nastojanje u *Hrvatskoj rapsodiji* konzekventnije sprovedeno. *Hrvatska rapsodija* nije ni dramski ni prozni tekst, ali je Krležina sklonost scenском komponiranju ipak očita.

Zanimljivo je da je upravo u to vrijeme došlo do *prve zapljene jednog Krležinog teksta*. Kao stalni suradnik socijalističke »Slobode« Krleža je u tom glasilu objavio pjesmu *Na trgu svetoga Marka*,<sup>12</sup> a to je bilo protumačeno kao pamflet protiv Hrvatsko-srpske koalicije. To, naravno, ne bi bio neki posebno simptomatičan detalj da on ne otkriva i Krležin stav prema političkoj/idejnoj angažiranosti u poeziji i njegov polemički karakter. Zabilježimo da je taj »incident« bio potpuno prešućen od njegovih ne baš blagih kritičara. A slično će biti i s Krležinim *prvim polemičkim i političkim člancima*. Ono što će u kasnijim razdobljima izazivati bijesne reakcije na raznim stranama ostaje za sada neprimijećeno. Njegov napad na Vojnovićevu proslavu<sup>13</sup>

<sup>9</sup> *Prvi*, Zagreb, Naklada pišćeva, 1917.

<sup>10</sup> *Tri simfonije*, Zagreb 1917. Redovita izdanja Društva hrvatskih književnika, knjiga 40.

<sup>11</sup> *Hrvatska rapsodija*, »Savremenik«, Zagreb, br. 5, kolovoz 1917, str. 189—201.

<sup>12</sup> *Na trgu svetoga Marka*, »Sloboda«, Zagreb, I, br. 4 od 26. srpnja 1917, str. 2.

<sup>13</sup> *Jedna dekorativna laž*, »Sloboda«, Zagreb, I, br. 16 od 18. listopada 1917, str. 2—3.

ostao je bez odjeka iako vrlo jasno naznačuje *Hrvatsku književnu laž* (1919). Njegovi članci o zagrebačkoj sirotinji<sup>14</sup> i o narodu koji gladuje<sup>15</sup> ostavili su njegove kritičare nezainteresiranima, premda ovaj zadnji bijaše takođe zaplijenjen.<sup>16</sup> Kako je Krleža od svibnja 1917. stalno živio u Zagrebu (radeći isprva u zagrebačkoj komandi a zatim u Uredu za pomoć postradalima u ratu), on je mogao postati stalni »Slobodin« komentator o »položaju na frontovima i bojištima«. Te su Krležine analize stanja na frontovima<sup>17</sup> (kao i one što ih je pisao iduće godine u socijalističkoj »Pravdi«<sup>18</sup> i u »Hrvatskoj riječi«<sup>19</sup>, organu »Hrvatske ujedinjene samostalne stranke«) ostale sve do danas potpuno neocijenjene, što je svakako jedinstven slučaj u kritičkoj literaturi o Krleži: To je vrlo čudno, jer su ti članci neobično zanimljivi. Zanimljivi su prije svega zbog toga što je tu Krležin način analize bitno drugačiji nego u ostaloj političkoj esejistici: predmet je Krležu prisiljavao na smirenost, racionalnu strogost i metodičnost. Izuzevši nekoliko detalja (posebno onih koji se odnose na rusku revoluciju), Krleža je svoju misao podredio dvostrukom cilju: deskripciji stanja i racionalnom komentaru. A s tim je u vezi i druga zanimljivost tih rasprava. Krleža se ponaša više kao znanstvenik negoli kao esejist ili pisac. Njegova je metoda (a moglo bi se reći i njegov govor) slična metodi šahovskog analitičara: iza pojedinih taktika koje su vidljive na bojnom polju on nastoji otkriti generalni plan ili strategiju.

U 1918. Krleža nastavlja s intenzivnom književnom i publicističkom aktivnošću. U prvoj polovici godine objavio je u vla-

<sup>14</sup> *Kako stanuje sirotinja u Zagrebu*, »Narodna zaštita«, Zagreb, I, br. 19 od 8. studenoga 1917, str. 1—2.

<sup>15</sup> *Narod koji gladuje*, »Hrvatska njiva«, Zagreb, I, br. 39 od 1. prosinca 1917, str. 705—706.

<sup>16</sup> Jedina iznimka bilo je uredništvo i uprava same »Hrvatske njive«, gdje je objavljen Krležin članak *Narod koji gladuje*. Ni to se uredništvo nije osvrnulo na Krležin članak, nego je samo objasnilo da je preventivna cenzura zaplijenila »zbog načina obradbe oveći sastavak uglednog jednog književnika o bijedi, koja vlada u nekim jugoslavenskim pokrajinama« i apeliralo na skupljanje priloga. (*Zapljena »Hrvatske njive«*. — »Hrvatska njiva«, Zagreb, I, br. 40 od 27. studenoga 1917, str. 722.)

<sup>17</sup> *Položaj na frontama i bojištima*, »Sloboda«, Zagreb, I, br. 1—2, 3, 5, 7, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 (13. i 19. 7; 2. i 15. 8; 6. 9; 18. i 25. 10; 1, 8, 15, 22, 29. 11; 6. i 13. 12. 1917).

<sup>18</sup> *Položaj na frontama*, »Pravda«, Zagreb, I, br. 15, 16, 17, 19 (28. 3; 4, 11. i 29. 4. 1918).

<sup>19</sup> *Položaj na frontama*, »Hrvatska riječ«, Zagreb, I, br. 216—217, 219—220, 222—232, 234—253, 255, 257—260, 262—267, 269—274, 276—281, 283, 286, 295 (5, 7, 10, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31. kolovoza; 1—14, 16—21, 23—28, 30. rujna; 2—4, 6—12, 14—19, 21—26, 28, 31. listopada; 9. studenoga 1918).

stitoj nakladi dvije zbirke pjesama — *Pjesme I, Pjesme II*<sup>20</sup> — a u lipnju je Đorđe Čelap, bivši Krležin gimnazijski kolega, štampao knjigu *Hrvatska rapsodija*, u kojoj se pored *Hrvatske rapsodije* nalaze *Kraljevo* i *Cristoval Colon*.<sup>21</sup> *Kraljevo* je Krleža nudio Bachu još 1915, a *Cristovala Colona*, s posvetom Lenjinu, 1917. Obje su legende bile odbijene. Nakon *Hrvatske rapsodije* izašla je u »Književnom jugu« nova simfonija — *Sodonski bakanal*<sup>22</sup> — u kojoj su scenski elementi još vidljiviji negoli u prethodnim simfonijama. S tim je djelima Krleža imao manje uspjeha, i kod kritike i kod publike, negoli s *Panom* i *Trima simfonijama*. Proći će mnogo vremena dok se ne uvidi da je među njima bilo jedno izuzetno snažno djelo, remek-djelo: *Kraljevo*. Krleža se probijao prema jednom novom tipu književnog govora, koji nije imao uzora u hrvatskoj književnosti. On je bio sav u traženju, i taj je napor davao različite rezultate: od djela trajne vrijednosti do onih posve efemernih.

Usput rečeno: Krleža će uvijek ostati takav. To je možda fundamentalna osobina njegova rada. Ne postoji nijedan hrvatski pisac u kojega bi krajnosti bile tako ekstremno izražene i sjedinjene. Gotovo bi se moglo reći da je Krleža stalno nošen nekom nesavladivom (da li tamnom?) unutrašnjom potrebom da se odbije od postignutog, dostignutog, postojećeg k suprotnom polu, k suprotnoj strani, tamo gdje tek treba da stigne. Umjesto umjerenе razrade i sistematske obrade osvojenoga područja Krleža ispituje njegovu krajnost, i kao da u toj krajnosti naslućuje njegovu laž i dosadu te se stoga upućuje u suprotni pravac. *To je njegova najveća snaga, to je njegova najveća slabost*. Jer, u toj je nezaustavljivoj vrtešci neminovno sadržan stalni uspon i pad. Istodobno, dakle: velika djela i beznačajni spisi, plitke stranice u remek-djelima i potresni detalji u praznom gomilanju riječi. I šta je, sada, autentičnije: neki antologijski Krleža, u kojemu bi bila sakupljena »estetski najvrednija djela«, ili taj kompleksni i kontradiktorni napor koji je toliko živ, intenzivan i tragičan da postaje pravom slikom ljudske sudbine — slikom naše uzaludne strasti da nađemo rješenje?

Nema nikakve sumnje da u efemerne radove iz 1918. treba ubrojiti prije svega prozne fragmente što ih je Krleža publi-

<sup>20</sup> *Pjesme I*, Zagreb, naklada autora, 1918.

*Pjesme II*, Zagreb, naklada autora, 1918.

<sup>21</sup> *Hrvatska rapsodija*, Naklada Đorđa Čelapa, Zagreb 1918. Sadržaj: *Hrvatska rapsodija*, *Kraljevo*, *Cristoval Colon*.

<sup>22</sup> *Sodonski bakanal*, »Književni jug«, Zagreb, I, sv. 4 (16. kolovoza 1918), str. 122—123; sv. 5 (1. rujna 1918), str. 168—175.

cirao u »Hrvatskoj njivi«,<sup>23</sup> a u kojima su alegoričnost, patetična simbolika i retorična fraza dominantne komponente. Sličnom bi se karakteristikom mogla opisati i dva članka o književnim problemima,<sup>24</sup> ali ne i članci o situaciji u Mađarskoj, što ih je pisao u socijalističkom glasilu »Novo društvo«<sup>25</sup> i u već spomenutoj »Hrvatskoj riječi«. <sup>26</sup> Ti članci spadaju među vrlo vrijedne Krležine priloge hrvatskoj političkoj publicistici, jer se u njima strastvena optužba i obrana skladno sjedinjuju sa smirenom analizom. A članak *Crno-žuti skandal*,<sup>27</sup> objavljen kao komentar Krležinom napadu na Slavka Kvaternika na čajanci u »Kolu«, najradikalnija je optužba službene hrvatske politike, vladajuće klase i intelektualne elite, pa u tom smislu također uvodi u *Hrvatsku književnu laž*.

Taj crno-žuti skandal Krležina je poruka Ujedinjenju. Prošao je dug put kroz ovih pet godina, ali je izašao i te kako ojačan. Opsjednut egzistencijalnim apsurdom (to jest, smrću; to jest, egzistencijalnom slobodom) i suočen s historijskim apsurdom (to jest, sa suvremenom civilizacijom koja je rodila svjetski rat), Krleža je tražio izlaza u prkosnom revoltu koji je tonuo u solipsističku ponosnu negaciju. Određivao se negativno prema totalitetu onoga što ga je okruživalo, a prije svega prema hrvatskoj tradiciji i provincijalnosti. Njegova je najintimnija i najtočnija metafora hrvatski genije iz *Hrvatske rapsodije*. Čežnja za svijetlim daljinama, za nekim istinskim ljudskim formama i za stvaralačkom slobodom bila je adekvatna mržnji prema totalnoj dehumanizaciji i apsolutnoj moralnoj pustoši koju je nalazio u hrvatskoj stvarnosti. *To je temelj iz kojega rastu nova rješenja*. Ona će se na intelektualnom planu identificirati s povjerenjem u snagu ljudskoga duha, ona će na moralnom planu gordo izra-

<sup>23</sup> *Vita nuova*, »Hrvatska njiva«, Zagreb, II, br. 8 od 24. veljače 1918, str. 136.

*Balada*, »Hrvatska njiva«, Zagreb, II, br. 12 od 23. ožujka 1918, str. 212.

*Žene na kiši*, »Hrvatska njiva«, Zagreb, II, br. 16—17 od 25. svibnja 1918, str. 299—300.

<sup>24</sup> *Priviđenja*, »Obzor«, LVIII, Zagreb, br. 64 od 21. ožujka 1918, str. 2.

*Ivo Andrić: Ex ponto*, »Hrvatska riječ«, Zagreb, I, br. 271 od 16. listopada 1918, str. 5.

<sup>25</sup> *Borba za mađarsku izbornu reformu I, II*, »Novo društvo«, Zagreb, I, knj. I, sv. 1 (srpanj 1918), str. 17—21; sv. 3 (rujan 1918), str. 84—88.

<sup>26</sup> [Situacija u Mađarskoj. Članci]. — »Hrvatska riječ«, Zagreb, I, br. 225 (31. kolovoza 1918); br. 234, 237, 239, 240, 250 (9, 12, 14, 15. i 25. rujna 1918); 271, 272, 273, 274, 278, 279, 281 (16, 17, 18, 19, 23, 24. i 26. listopada 1918); 302, 304, 305, 315 (16, 18, 19. i 29. studenoga 1918); 320, 328 (4. i 12. prosinca 1918).

<sup>27</sup> *Crno-žuti skandal. Komentar mome ispadu na srpskoj čajanci u Sokolu*, »Sloboda«, Zagreb, II, br. 1 od 21. studenoga 1918, str. 3—4.

žavati vjeru u vrijednost slobode, a na političkom planu prihvatiti lenjinizam kao formulu koja može ukinuti (ili barem smanjiti) historijski apsurd. Na planu književnosti ta ga je totalna negacija dovela u oštru konfrontaciju s postojećim književnim normama ili s književnom tradicijom. Drugim riječima, Krleža se morao odrediti prema onom literarnom diskurzu koji nazivam homogenim ili harmoničnim literarnim diskurzom.

Kad govorim o *literarnom diskurzu*, upotrebljavam jedan nov termin za koji mi se čini da može optimalno sintetizirati, obnoviti i okrijepiti ono razmišljanje o literaturi koje pokušava sagledati literarni fenomen u njegovoj cjelini i njegovim bitnim varijantama ili granama. To znači da je ishodišni pristup literaturi deduktivan, aprioran i ahistorijski. On postulira da je literarni diskurz jedna posebna organizacija ljudskog govora (specifičan sistem znakova) ili jedna specifična jezična *struktura* koja postoji i u sveukupnosti literarne prakse i u još neotkrivenom potencijalitetu. *Na temelju bitne karakteristike te strukture* — identitet u razlici ili jedinstvo u raznolikom — *definirane su njezine fundamentalne mogućnosti*, to jest, *tipovi literarne strukture ili tipovi literarnog diskurza*. Ti su *arhetipovi*, dakle, rezultat onih temeljnih kombinacija do kojih može doći između identiteta i diverziteta. Nitko živ, na primjer, neće tvrditi da romaneskni diverziteti — to jest, elementi romaneskne sheme ili romaneskni prosedei: fabula, aktanti, teme, scene, monolozi, metafore, inverzije, polisindeti, itd., itd. — ulaze u romanesknu strukturu potpuno nezavisni ili zaokupljeni samo samim sobom, nego je očito da romaneskna struktura predstavlja upravo njihovo svodenje na jedinstvo ili njihovo uvođenje u jedan totalitet. Struktura je dakle uvijek kompromis između dviju antagonističkih sila: centripetalne i centrifugalne, sintetizirajuće i dezintegrirajuće, totalizirajuće i detotalizirajuće, itd. Postoje stoga samo tri fundamentalne mogućnosti između tih temeljnih bipolarnih tendencija:

a) harmonična ravnoteža ili težnja suprotstavljenih sila za skladnom koegzistencijom;

b) dominacija dezintegracije ili težnja diverziteta da ukine totalizirajuće »nasilje«;

c) dominacija sinteze ili težnja identiteta da potpuno podredi diverzitet svojoj »volji«.

Te tri mogućnosti nisu ništa drugo nego tri strukturalna arhetipa ili *tri arhetipa literarnog diskurza*, kojima sam dao sljedeće nazive:

a) harmonični ili homogeni literarni diskurz,

b) disperzivni ili heterogeni literarni diskurz,

c) ekstatični ili koncentrični literarni diskurz.

Posve je normalno da se ne mogu ovdje upuštati u daljnje osmišljavanje i karakteriziranje te tipologije, iako je jasno da bi tek ta daljnja razrada pokazala njezinu teoretsku i praktičnu opravdanost. To treba učiniti na drugom mjestu i s drugom metodološkom pripravom. Bilo je ipak potrebno pružiti ovo minimalno obrazloženje da bi analize koje slijede bile razumljive. Ovome što je dosad rečeno o tipovima literarnog diskurza treba dodati još dvije napomene.

**Prva.** Tipološka sistematizacija nema nikakve valorizirajuće funkcije. Ona dakle nije dio, a još manje temelj estetskog suda. Ona je samo metoda razumijevanja i eksplikacije literarnog fenomena, što znači da svaki arhetip (i sve njegove varijante i modeli) može dati i daje remek-djela. Onog trenutka kad se ta metodološka tipologizacija (ili: teoretska konstrukcija) pretvori u doktrinarnu tezu — a to je upravo ono što se redovno događa u sukobima između literarnih pokreta, struja, generacija, itd. — tada ti arhetipovi prestaju biti eksplikativne racionalne konstrukcije a postaju bojovne ideje, pa svaki od tih arhetipova želi eliminirati druge kao »neadekvatne« »istinskoj« ili »pravoj« literarnoj kreaciji i ljepoti.

**Druga.** Apriorna tipološka konstrukcija nije nešto inkompatibilno s povijesnom literarnom empirijom, nego stvar stoji baš suprotno: literarna historija biva pomoću nje shvaćena kao teološki proces, u kojemu literatura stalno realizira sve tipološke mogućnosti i istodobno nikada ne uspijeva da ih u potpunosti iscrpi: Sizifov napor koji stvara bogatstvo literature. Nadalje, tek ta deduktivna konstrukcija omogućuje temeljitiju eksplikaciju onih (uglavnom empirijskih) konstrukcija pomoću kojih literarna historija nastoji sintetizirati svoj predmet. Te konstrukcije imaju različita imena: povijesne epohe, književno-povijesni tokovi i struje, literarne škole i doktrine, književne formacije, stilske formacije, itd., koje se zatim preciziraju kao klasicizam, romantizam, realizam, simbolizam, avangarda, itd. Apriorna tipološka konstrukcija integrira te pojmove i interpretira ih kao povijesne modele kroz koje se strukturalni arhetipovi realiziraju pa će, recimo, kazati da je realistični model varijanta harmoničnog diskurza a da je nadrealistički model prožet principom disperzije, dok se romantički i simbolistički modeli oslanjaju djelomice na disperzivni a djelomice na ekstatični literarni diskurz. Međutim, deduktivna tipologija ne samo da integrira i interpretira te pojmove nego im ona daje veću funkcionalnost i uporabljivost, jer pokazuje kako jedan tip literarnog diskurza postoji i u jednom modelu i u nizu drugih modela, i kao model i kao literarna praksa koja još nije fiksirana ili sublimirana ni u kakvom modelu. Ili: kako jedan model ne traje samo u jednoj



epohi nego transcendiraju svoju sublimaciju, uranja u drugi model, oživljuje u jednoj novoj metastazi ili nestaje kao model, ali ne i kao tip diskurza, jer kao tip diskurza traje tako dugo dok traje literatura. To znači: deduktivna tipologija ukida onu privlačnu ali povijesnoj praksi neprimjerenu koncepciju o skladnom slijedu i kontinuiranoj izmjeni literarnih epoha i stilova, jer ističe da i u suvremenoj literarnoj praksi i u *općoj* literarnoj dijakroniji (što ne znači *i u svim* nacionalnim književnostima) *uvijek i istovremeno* postoje *svi tipovi* literarnog diskurza, bez obzira na to da li jedan od njih nastoji izbiti ili izbija u prvi plan. Nadalje, povijesna je praksa mnogo kompliciranija nego što to mogu pokazati empirijske konstrukcije, jer se ona upravo sastoji iz *kompleksne i antagonističke koegzistencije* svih literarnih diskurza koji utječu jedan na drugoga i stvaraju paradokse što ih empirijska koncepcija vrlo teško ili nikako ne objašnjava. Jedan od tih paradoksa jest vrlo često »prisvajanje« »tuđih« *procédéa*, da bi se spasila vlastita egzistencija ili potvrdio vlastiti vitalitet. Na primjer, u suvremenom hrvatskom romanu događalo se da su *procédéi* disperzivnog diskurza katkada temeljitije bili eksperimentirani u harmoničnom diskurzu negoli u disperzivnom diskurzu: u Marinkovićevu *Kiklopu* potpunije nego u Šoljanovim *Izdajicama* (toj prvoj važnoj naznaci narativne disperzije poslije rata), ali daleko daleko blaže negoli u moćnoj Jeličićevoj disperziji *Ljetnih večeri*.

Da zaključim, postuliranje deduktivne ili strukturalne tipologije literature oduvijek mi se nametalo kao imperativna potreba književnoteorijskog i književnopovijesnog istraživanja. A studij hrvatske književnosti, i posebno djela Miroslava Krležu, uvjerava me sve više da se s pojmovima kao što su romantizam, realizam, simbolizam, avangarda, sintetički realizam, itd. neće mnogo više postići nego što se do sada postiglo. Ne tvrdim da ti pojmovi nisu bili korisni i da nisu korisni. Uvjeren sam, međutim, da će tek metodologija koja će se temeljiti na bilo kojoj dobro fundiranoj deduktivnoj shematici otkriti brojne, dosad skrivene dimenzije hrvatske književnosti.

Kad, dakle, kažem da se Krleža našao *suočen s harmoničnim književnim diskurzom* kao tada jedinom ili apsolutnom normom hrvatske književnosti, onda to znači da ni razdoblje romantizma, ni razdoblje realizma, ni razdoblje simbolizma nije uspjelo stvoriti ostale arhetipske diskurze, te se sav razvoj od Gaja do Matoševe smrti odvijao u okviru harmonične literarne strukture. Za to ima mnogo razloga, od kojih ću spomenuti dva.

*Prvi je razlog intelektualne i spiritualne prirode.* Hrvatska se književnost tijekom cijeloga 19. stoljeća razvija unutar ideje utilitarnosti pa uopće ne dolazi do svijesti o sebi kao o apsolutno autonomnoj duhovnoj sferi. Ideja utilitarnosti implicirala je

stvaranje takvog literarnog diskurza koji će biti jasan, homogen, blizak denotativnom govoru, korektan u odnosu na etičke norme, transparentan, umjeren i didaktičan. Ukratko, harmonični sklad u literarnoj komunikaciji bio je pretpostavka postojanja literature. Kad je početkom stoljeća hrvatska književnost otkrila ideju slobode, to jest ideju o svom vlastitom smislu, o svojoj samosvrhovitosti, bio je to najveći potres, prava eksplozija u novijoj hrvatskoj književnosti. Ona je zaplašila i same protagoniste tog procesa, pa se taj proces vrlo brzo našao u ćor-sokaku iz kojega nije znao kako izaći. Nije dao onih rezultata do kojih se moglo doći, jer se umjesto smionog istraživanja utopio u postojećoj harmoničnoj literarnoj strukturi, šireći je, dakako, bogateći je, ali i ostajući u njoj. Uskoro će ideja povijesnog apsurda otkriti naličje ideje slobode, pa će započeti dug proces u kojemu će hrvatska književnost polako otkrivati ideju disharmonije ili tjeskobe kao pravu sudbinu svake literature.

*Drugi je razlog čisto literarne prirode. Za pisce 19. stoljeća hrvatska književnost prošlih stoljeća kao i narodna/usmena književnost postoji kao značajna i voljena tradicija, ali ne kao norma koja pritišće, privlači, odbija, poziva na negaciju i obaranje. Pred piscima je stajao otvoren prostor. Moglo se ići bilo kamo, ali to nije značilo ništa, jer čovjek ne izabire apstraktne mogućnosti nego mogućnosti do kojih dolazi u sudaru sa zabranama-normama. Hrvatska književna tradicija i evropske književnosti mogle su pružiti neke komponente za izbor i stvaranje literarnog diskurza, ali je normativnu formu tek trebalo stvoriti. Tako je potreba za normom postala najprečom potrebom hrvatske književnosti. Nije tako bilo samo u književnosti, nego i na svim drugim područjima društvenog i kulturnog života. To je razdoblje općeg kodificiranja, pa upravo je zbog toga to razdoblje i postalo omiljena meta napada svih kasnijih opozicija i diverzija. Tu kodifikaciju vrši nekoliko generacija, a u književnosti su taj proces započela i utemeljila tri značajna pisca: Ivan Mažuranić, August Šenoa i Franjo Marković. Glavna uloga organizatora kodifikacije pripala je, dakako, Šenoi. Oni su realizirali onaj famozni spoj realizma i romantizma, o kojem je tako mnogo govorila naša literarna znanost a koji je zapravo oblik harmoničnog literarnog diskurza, jer mu u samoj srži leži samo jedan princip — princip didaktične ili oprezne mjere koja je vrhunac prozračnog sklada. Norma je bila dana, i upravo su tu Mjeru napali hrvatski realisti (ili dio hrvatskih realista, »stekliški« realisti), da bi joj napokon podlegli. Umjesto da obore normu, norma je njih progutala i proširila svoj opseg, snagu i raznolikost. Obogatila se svojim žrtvama. Prije svega Kumičićevim strastvenim fabulativnim manikeizmom, Kranjčevićevom silovitom i disperzivnom patetikom, Gjalskijevim lirizmom i analitičnošću, Novakovim kom-*

pozicijskim inovacijama i Kovačićevom narativnom isjeckanošću i ekstremizmom ili »laurizmom«. Sve su te osobine mogle ugroziti harmonični diskurz da su bile konzekventno i metodično realizirane. One su prije bile spontana reakcija protiv dominacije Šenoine tradicije negoli svjesno istraživanje mogućnosti govora literature.

*Ni generacija hrvatskih modernista ili simbolista, koja se javlja na prijelazu stoljeća, nije odnijela pobjedu nad harmoničnim diskurzom, jer je sve svoje eksperimente ipak podredila principu mjere, sklada i simetrije. Dakako, došlo je do vrlo važnih inovacija. Šenin narativni model izgubio je pod Matoševim, Leskovarovim i Nehajevljevim perom fabulativnu strogost, tematsku didaktičnost i stilsku prozirnost. Ali, on je ipak ostao neokrnjen u svojoj strukturalnoj biti. Sličan proces nalazimo i u razvoju hrvatske drame, koja zapravo doživljava drugu harmoničnu kodifikaciju u dramama Ive Vojnovića: eliptičnost i liričnost nisu bile dovedene do krajnosti da bi mogle ugroziti jasan scenski govor i reducirati ga na ekstatično sugeriranje. Poetski model koji se formirao na liniji Mažuranić-Šenoa-Kranjčević sada se dijeli u dvije varijante. Prva je varijanta neka vrst parnasovsko-simbolističkog modela (s Vidrićem i Matošem kao protagonistima), a druga nastavlja retorički ili deklarativni model 19. stoljeća, sada prožet prekomjernom simbolikom (Nazor) i skromnom raspršenošću (Jelovšek). *Doduše, znaci dezagregacije vidljivi su na svim područjima harmoničnog diskurza. S jedne strane, koristi se iskustvo Kranjčevića i Kovačića pa se princip mjere napada pretjeranim isticanjem nekih procédéea, čime se normativna harmonija ozbiljno dovodi u pitanje: Matoševa *Mora* i neke proze, Nazorove *Slavenske legende*, Kosorov *Požar strasti*. To su prve naznake disperzivnog diskurza, koji na taj način već pomalo konstituira skicu svoje dijakronije. S druge strane, i simbolistički pointilizam i intenzivno sugeriranje — Matošev *Notturmo*, Ivaņa Kozarca *Đuka Begović*, Galovićevo *Začarano ogledalo* — stvaraju prve elemente ekstatične redukcije i kompleksne koncentracije, pa se na taj način priprema teren za onaj odlučni korak što će ga u konstituiranju ekstatičnog diskurza izvršiti A. B. Šimić u dvadesetim godinama i M. Krleža u tridesetim godinama. Krleža-početnik — to jest onaj iz razdoblja prije *Podnevne simfonije*, nalazi se svojom *Legendom* na toj liniji: transparentna dramska simetrija tu je već zamijenjena dijaloškom fragmentarnošću koja svojim intenzitetom želi izraziti i zamijeniti cjelinu dramske radnje.**

Međutim, jedini pisac tog razdoblja koji je radikalno i frontalno napao harmonični diskurz, i to u ime principa disperzije, bio je **Janko Polić Kamov**. On, nažalost, nije uspio do kraja realizirati svoj smioni eksperiment. Ne samo da je umro mlad,

nego su i neka njegova djela ostala u rukopisu. Najznačajnije od tih djela bio je roman *Isušena kaljuža*, koji je mogao, da je bio štampan kad je bio napisan (1906—1909), odigrati prvorazrednu ulogu u razvoju hrvatskog romanesknog diskurza. Čak i pedeset godina kasnije (1957), kad je napokon postao pristupačan hrvatskoj čitalačkoj publici, taj je roman pomogao onoj tendenciji u suvremenom hrvatskom romanu, koja je razbijala svemoć harmoničnog diskurza, posebno u njegovom realističkom modelu. Nasuprot opreznog mjeri, Janko Polić Kamov istaknuo je princip bezobzirne neumjerenosti. On je genijalno naslutio da je harmonični diskurz sastavni dio (ako ne i fundamentalna komponenta) hrvatskog moralnog kodeksa, koji je mrzio iz dna duše jer je u njemu vidio policajca i cenzora usmjerenog protiv osnovne vrijednosti čovjeka — protiv slobode. On će, dakle, koristiti sve što mu je stajalo na raspolaganju da bi ismijao, razbio i zablatio taj »lijepi« i privilegirani literarni govor: ironiju nabitu paradoksimama, grotesku, izvrnuti temporalitet, nagli prijelaz iz opisa u monolog, eliptičnost i nedorečenost koje sugeriraju pluralitet, kumulacije pomoću kojih je želio zastrti onu prozirnost i jasnoću harmoničnog diskurza, »abnormalne« aktante, esejističku analitičnost, erotičnu grubost, blasfemičnu metaforičnost, tjeskobnu golotinju ljudske egzistencije, slobodnu versifikaciju, defunkcionaliziranu narativnost i, iznad svega, pojam o literaturi kao apsolutnoj slobodi u kojoj sve može (i mora) biti oboreno i izvrnuto, jer je upravo to — ta neumjerenost i bogohulna igra — sama srž literature. U tom smislu Janku Poliću Kamovu pripada u razvoju hrvatske književnosti jedno od prvih mjesta. Dugo je ostao nedovoljno cijenjen baš zato što se i hrvatska kritika i hrvatska znanost o književnosti dugo razvijala u pozitivističkoj deskripciji i estetizirajućoj valorizaciji, bivajući naprosto opsjednuta kultom harmoničnog diskurza kao kriterijem ljepote.

Literarni diskurz Janka Polića Kamova plašio je i odbijao. Pod njegovom se disperzivnom metodom literarni identitet i cjelina koja sjedinjuje sve elemente djela počela raspadati. On je išao suviše daleko, i da je poživio te nastavio svoj eksperiment nije isključeno da bi došao do dadaističkog disperzivnog negiranja literature. *Krleža je rođen na tom istom protestu, ali je njegova bezobzirna neumjerenost odmah stavljena u funkciju jedne nove literarne sinteze ili jednog novog sklada*. U svojim najznačajnijim djelima tog razdoblja — u simfonijama, velikom dijelu pjesama (iz *Pjesme I* i *Pjesme II*), u *Hrvatskoj rapsodiji*, *Krleževu*, *Cristovalu Colonu* — Krleža se ponašao kao čovjek koji želi razoriti zgradu literature, ali koji istovremeno želi sve te razorene dijelove ponovno dovesti u jedinstvo, u jedan nov sistem. U tu je svrhu on pronašao formulu ili metodu koju će na različite načine varirati ali od koje više neće nikada odstupiti. Tu bih *fundamentalnu strukturu Krležina stvaranja* (a u mnogome

i njegova života) mogao definirati kao traženje, uspostavljanje i isticanje identiteta unutar krajnje diverzificirajuće antitetičnosti.

*U ovoj fazi Krležina stvaranja naglasak je stavljen na disperzivnu antitetičnost, pa je identitet postignut pomalo in extremis. Ta faza kulminira upravo u zadnjim godinama rata, nastavlja se dijelom i u prvim poslijeratnim godinama, a do ozbiljne naznake nove — i to baš suprotne tendencije — dolazi s *Izletom u Rusiju* (1925. odnosno 1926), tim remek-djelom cijelog Krležinog opusa. Vidljivo je da je kod ranog Krleže (kao i kod Janka Polića Kamova) osnovni napor usmjeren na razaranje harmoničnog literarnog diskurza, pa se obično ta njegova djela vežu za ekspresionistički disperzivni model, u kojem dominira sklonost prema destrukciji prozirne simetrije i čvrste harmonije. Doduše neki Krležini radovi pokazuju da je utjecaj tradicionalnog diskurza (osobito u kraćim prozama) dosta jak, a mogu se uočiti i neke komponente ekstatične poetske redukcije (*Jesenja pjesma*, neki dijelovi simfonija), koju je sigurno preuzeo od Matoša, ali koju će do savršenstva (tj. metode) dovesti tek A. B. Šimić. Međutim, osnovni proces ide u pravcu disperzivne kompozicije, pa se zato svi procedéi sadržani u shemi literarnog djela maksimalno osamostaljuju, nadimaju i otimaju cjelini, te se čini da je identitet kompozicije zauvijek izgubljen, ali on je ipak tu, sačuvan i potvrđen.*

Ako bi se za *Pana i Cristovala Colona* još moglo reći da je taj identitet prije svega vidljiv u fabuli, koja ima čak vrlo jasnu linearnu i kronološki čistu liniju, već je mnogo teže odrediti ono što čini identitet *Triju simfonija, Kraljeva* pa čak i *Hrvatske rapsodije*. Dakako, u svakom djelu možemo naći kakvu takvu fabulativnu sintetizirajuću nit, jedinstven tematski krug, sličnost ritma, podudarnost metaforike, stabilnost narativnog aspekta (ili gledišta) i antitetički vezane aktante, ali dubinska tajna literarne strukture kao da nam stalno izbjegava: pred nas izbijaju odlomci, detalji koji vuku svaki na svoju stranu, nameću se pojedini procedéi koji nastoje da prekriju, preplave cijeli prostor, a cjelina ili identitet djela ostaje čudno skrivenim. To tamno ali totalizirajuće žarište treba tražiti u samoj prirodi hiperboličke antiteze. Krležina najtemeljitija spoznaja i metoda zapravo je hegelijanska: svaka se stvar, svaki fenomen, svaka ideja, svaki aktant, svaki literarni procedé, svaki događaj, svako ljudsko biće, itd. u svojoj krajnosti ili u svom ekstremnom obliku pretvara u svoju suprotnost: Pan, taj slavitelj sunčane ljepote, postaje prazna truba, a tjeskobne kantate vjerskih fanatika sugestivna ljepota; i obrnuto, naravno. Hrvatski genije koji vozi onaj poludjeli vlak prema suncu, prema svjetlu, postaje smiješnom figurom, a ona nacerena lica vagona trećeg razreda, onaj smrad i jad po-

staje veličanstvenom vizijom; i obrnuto, naravno. Razapeti Crstofor Colon koji zove mase da krenu u apsolutno novo pretvara se u nešto opasno, u neku čudnu zvijer koja može i da kolje, a ona gnjusobna i pragmatična falanga zablisne kao nešto razumno i vrijedno; i obrnuto, naravno. Ona groteskna lica i onaj furiozni ples na hrvatskom Kraljevu postaju tragično bliska i sudbinski istinska; i obrnuto, naravno. To je bitno. Tu negdje, u tom neprekidnom otjecanju jedne stvarnosti u njezinu suprotnost leži pravi identitet i hiperbolične antiteze i Krleže samog. Tako se manikeizam Miroslava Krleže ukazuje samo kao njegovo prividno ili površinsko lice, a stalno prelijevanje i prožimanje njegovih krajnosti kao njegovo pravo ili trajno lice.

U trenutku kad je publicirao ta svoja djela, ni publika ni kritika, a vjerojatno ni on sam, nisu bili svjesni te fundamentalne strukture njegova stvaralaštva. Frapirala je prije svega raznolikost novih procédésa i težnja k raspršivanju onih skladno umjerenih cjelina koje je implicirala tradicija. Opisujući u poeziji antitetički sukob Svjetla (Sunca, Snage, Slobode, Pana, itd.) i Tame (Sutona, Slabosti, Mraka, Crkve, itd.) Krleža je upotrebljavao slobodni stih, bio je osobito sklon apstraktnim aluzivnim izrazima, supstancijalizacijama zamjenica, adverba, itd., služio se brojnim rimama, mnogo inzistirao na prodornim asonancama i aliteracijama te uživao u svim vrstama sinestezijskih i metaforičnih spojeva. Kumulacija slika i vizija bila je tako jaka da se cjelina djela gotovo rastvarala, pa je Krleža morao tu tendenciju ublažiti uokvirenim kompozicijama (gdje se cijele strofe i stihovi ponavljaju), korektnom sintaksom, anaforičkim polisindetima i semantičkim paralelizmima. Zato njegova disperzija nije nikad onako sirova kao kod Janka Polića Kamova, nego je savladana pa umjesto anarhije slika u prvi plan ipak izbija kompozicija, u kojoj se odmah prepoznaje težnja za svođenjem bogatstva raznolikosti prema dominirajućem jedinstvu. To se može vrlo lijepo uočiti u ovoj maloj pjesmi iz druge simfonije (*Sutona*), u kojoj Krleža govori o melankoliji, jednoj od svojih dominantnih tema:

Grozno lijepa žena, Melanholija, u poljima, sa mnom  
u sutonu hoda.  
O, u strašno vrijeme,  
kad biju se u duši nevidljive stvari,  
ko kamenolom rujni kad se nebo žari  
i kad laži plešu nad maglama plavim razlivenih voda,  
grozno lijepa žena, Melanholija,  
u sutonu sa mnom po poljima hoda.  
Zmijsku bijelu ruku na mojoj nosi kosi,  
izgleda ko divna i žalosna žena.

Pa kad zrakom plešu kolobari plavi  
 ta me Sablast cjelovima davi...  
 O, grozno lijepa Žena, Melanholija!<sup>28</sup>

Disperzivni je diskurz posebno konzekventno realiziran u *Hrvatskoj rapsodiji* i *Kraljevu*, tim paradigmatiskim i temeljnim djelima buduće historije tog strukturalnog arhetipa u hrvatskoj književnosti. Tu već nalazimo sve one procédée koji će dati osnovno obilježje svim kasnijim traženjima i eksperimentiranjima: monolozi postaju disproporcionalni u odnosu na narativnu i dramsku fabulu, dijalozi se prelijevaju u monologe i opise, aktanti gube svoje konvencionalno konkretno (»realistično«) lice i pretvaraju se čas u simbole, čas u nosioce pojedinih tema, čas u groteske i karikature samih sebe; metaforička deskripcija daleko nadilazi egzaktnu ili denotativnu informaciju, a ritmičke, sintaktičke se i tematske kumulacije nastoje osloboditi simetrije, koja ih pak sa svoje strane želi »pokoriti«; fabula je svedena na minimum, dok meditativne, aforističke i simboličke digresije izbijaju u prvi plan; ruganje, persiflaža, oštra ironija, izmjenjuju se s vrlo ozbiljnim i pomalo rezigniranim refleksijama, a sve to gura u pozadinu onu »pametnu« i »lijepu« harmoničnu analitičku eksplikaciju; aspekt je doduše »objektivno« gledište (u trećem licu) ali je to »objektivno« pričanje toliko ispresijecano dijaloškim i monološkim komponentama, kao i slobodnim neupravnim govorom, da je ta »čvrsta točka gledišta« umnogome fiktivna. Ta opća disperzija pojačana je i općom nesigurnošću ili konstantnim ambigvitetom: ništa tu nije rečeno ozbiljno, sve je rečeno ozbiljno. Ta metoda groteskne ironije jedan je od konstantnih Krležinih procédée, kojima je on »napao« stabilnost, sigurnost i čvrstoću (dakako i umjerenost) harmoničnog diskurza. U tu svrhu Krleža se vrlo često služio parataktičkim konstrukcijama, u kojima kumulacije i repetitije bivaju naročito istaknute. Evo kako to izgleda u onoj predivnoj sceni iz *Hrvatske rapsodije*, kad u toj jazbini od vlaka dva studenta raspravljaju o hrvatskoj književnosti i o sudbini hrvatskog intelektualca:

O tome kako naši najmlađi talenti skapavaju u tuđini. Barceloni, Parizu — Rimu. Kako gladuju. Kako padaju. Koliko ih je umrlo! Skapalo. Sramotno. Gadno. O, koliki se obijaju globusom i traže domovinu. A eto: to je domovina. Taj vagon, to je domovina. I po zatvorima, kavanama, redakcijama, pate se toliki talenti. Od ljubavi za životom pate. A život, taj njihov život putuje u ovakvoj trećoj klasi.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> *Suton. Tri simfonije*, »Simfonije«, Zagreb, Zora, 1959, str. 89—90.

<sup>29</sup> *Hrvatska rapsodija*, »Savremenik«, Zagreb, XII, br. 5, kolovoza 1917, str. 192.

Kao što sam već spomenuo, Krleža se nije dugo razvijao unutar disperzivnog diskurza, ali i to što je napisao bilo je dovoljno da dade poticaj daljnjim istraživanjima onih mogućnosti koje se kriju u tom tipu književnog govora. Međutim, do tih metodičnih eksperimentiranja disperzivnog diskurza u hrvatskoj književnosti neće doći tako brzo; prije svega zato što je i sam Krleža umnogome utjecao da se harmonični diskurz »napadne« s jedne druge strane, a ne sa strane disperzivne strukture. Krležu je disperzivna metoda postavila pred pitanje identiteta literarne tvorevine, odnosno pred pitanje maksimalne koncentracije temporaliteta unutar literarne kompozicije: kako svemir zgusnuti u trenutak, odnosno kako u trenutak uvesti svu (ili: maksimalnu) raznolikost. Krleža je mogao nastaviti izabranim putem pa širiti granice svoga disperzivnog postupka, to jest bogatiti raznolikost do krajnje izdržljivosti koju literarna struktura može podnijeti, a da se ipak ne pretvori u nesuvisli, nekoherentni ili ludi govor. Vidljivo je iz njegova početnog razvoja da ga ta ekstremna solucija nije zanimala, jer je i u one najradikalnije i najzanimljivije eksperimente odmah unosio komponente koje su vrlo jasno osiguravale identitet ili cjelinu. Krleža je, naravno, mogao krenuti putem kompromisa u odnosu na harmonični diskurz pa ga obogatiti svojim iskustvom s područja disperzivne strukture. To se i dogodilo s jednim dijelom njegova stvaralaštva u dvadesetim godinama i početkom tridesetih godina. Ali, već u tom razdoblju, i u nizu djela (iako ne u svima) koja tada nastaju, Krleža — osim iskustva disperzivnosti — pronalazi i odmah *ispituje mogućnosti ekstatičnog diskurza*. On traži načina kako da onu raznolikost *procédéa* iz disperzivne strukture prenese u tip diskurza kojem će osnovna briga biti da sačuva, istakne, valorizira i naglasi *jedinstvo* literarne strukture, to jest u onaj tip diskurza koji je prije svega zaokupljen *identitetom* književne tvorevine: nema književnog djela ako ono nije *jedno*; ono nije skup *procédéa* nego njihova sinteza. Krleža tu ideju o sintetičnoj koncentriranosti književne strukture nastoji realizirati kreiranjem *dominacije* takozvanog osnovnog strukturalnog ili kompozicijskog principa (tona, boje, ritma ili teme, sve su to zapravo sinonimne varijante za kompozicijski princip). Umjesto reduciranja raznolikosti na najbitnije (tzv. ekstatična redukcija, koju izabire A. B. Simić) Krleža se uputio u eksperimentiranje *ekstatične kompleksnosti ili kompleksne koncentričnosti*, što samo znači da je nastojao da maksimalnu raznolikost uvijek podredi jednoj osnovnoj viziji ili jednom osnovnom kompozicijskom principu. Od *Izleta u Rusiju* (1926) do *Zastava* (1962) ostavio je iza sebe tako strastvene dokaze tog svog nastojanja, da oni sami svjedoče o veličini i uzaludnosti te strasti: što smo bliže apsolutu to on postaje i dalji, i neodređeniji, i neuhvatljiviji.



## 3.

Do pojave *Podnevne simfonije* (prosinac 1916) književna kritika nije obraćala pažnju na mladog Krležu. Marjanovićeve »Književne novosti« imale su stanoviti ugled ali pretežno kod Marjanovićevih sumišljenika, među kojima je Krleža *Legendom* stekao priznanje talentiranog pisca. Ali, njegova suradnja u »Književnim novostima« — kao i lirska proza *Zaratuštra i mladić* (objavljena u »Savremeniku«) — nije bila dovoljna da mu stvori reputaciju nove izuzetne ličnosti na sceni hrvatske književnosti. S pravom. Bio je ono što je bio: jedan od brojnih mladih pisaca koji su se oko 1914. pojavili na stranicama hrvatskih časopisa. Vrijedno je ipak zabilježiti da baš iz samog tog početka potječe prva Krležina polemika koja se doduše svodi na svega nekoliko redaka, ali dobro ilustrira polemički karakter mladog Krleže. U »Riječkim novinama« pojavio se anonimni članak *Milan Marjanović pljučka na Krista*.<sup>30</sup> Izrečene su tu vrlo oštre riječi na prve dvije slike Krležine *Legende*.<sup>31</sup> Anonimni pisac spočitavao je Krleži ruganje vjerskim istinama i ponižavanje Krista. Bila je to doista čudna procjena Krležine drame, koja nije pamflet nego nastavlja (kako je kasnije sam Krleža isticao) liniju Kranjčevićeve dihotomije Vjere i Sumnje, Ideala i Stvarnosti. Istina je da je u Krležinoj drami erotska dimenzija jako prisutna i možda najsugestivnija. U svakom slučaju, izrazitija nego u prethodnim djelima hrvatske književnosti s biblijskim motivima. U tom smislu *Legenda* jest novitet u razvoju hrvatske drame. Ona je Krležino najznačajnije djelo do *Podnevne simfonije* i sadrži niz komponenata koje će Krleža nastaviti u kasnijim djelima. Tom nepoznatom napadaču iz »Riječkih novina« odgovorio je neki anonimni pisac u »Hrvatskom pokretu«, koji je naglasio i Krležin talent i nerazumno bjesnilo Krležinog kritičara.<sup>32</sup> Krleža se pridružio tom odgovoru sljedećom rečenicom: »Potpunoma se slažem s krilaticom onoga bezimenog pisara članka 'Marjanović pljučka' u 'Riječkim Novinama' o svinjama i biseru i žao mi je što je biser mojega Krista pao pred njega. Miroslav Krleža.«<sup>33</sup> Time je ta polemička epizoda bila završena; Krleža se više neće upuštati u polemike sve do pojave »Plamena« (1919).

*Kad je gotovo tri godine kasnije štampana 'Podnevna simfonija', započeo je Krležin pravi susret s kritikom. Kritičari su se odmah oštro polarizirali na oduševljene pristaše i ogorčene pro-*

<sup>30</sup> Anonimno, *Milan Marjanović pljučka na Krista*, »Riječke novine«, 1914.

<sup>31</sup> Treća i četvrta slika pojavile su se u trećem i četvrtom broju »Književnih novosti« 7. i 14. veljače 1914, to jest poslije tog napada.

<sup>32</sup> Anonimno, *Ludi napadaj*, »Hrvatski pokret«, Zagreb, X, br. 38 od 8. veljače 1918, str. 5.

<sup>33</sup> *Ibid.*, str. 5

tivnike Krležina književnog stvaranja. U toj prvoj »rundi« — tj. povodom *Podnevne simfonije* — na jednoj strani nalazimo Ulde-rika Donadinija a na drugoj Julija Benešića i Dragutina Prohasku. Bilo je posve prirodno da je Benešić hvalio Krležin eksperiment, jer ga je upravo on, nakon Marjanovića, ponovno »uveo« u hrvatsku književnost. Krleža je Benešiću nosio svoje pjesme »na ogled«,<sup>34</sup> a Benešić ga je poticao na stvaranje i o Krleži je napisao prvu povoljnu, gotovo zanosnu kritiku. Prohaska nije poznavao Krležu u doba objavljivanja *Podnevne simfonije*, ali je odmah bio zadivljen bogatstvom Krležinog poetskog izraza. Krleža je sigurno bio duboko dirnut tom pohvalom te je poslije toga i njemu pokazivao svoje rukopise, u prvom redu *Pana*.<sup>35</sup> S Benešićem će Krleža prijateljevati cijeloga života, s Prohaskom će nekoliko godina kasnije ući u bezobzirnu polemiku definirajući tip Prohaskine kritike kao beskorisnu i omraženu profesorsku kritiku.

**Julije Benešić** je već u siječnju 1917. objavio u »Savremeniku« raspravu *O hrvatskom ritmu*<sup>36</sup> u kojoj je povodom *Podnevne simfonije* govorio općenito o ritmu hrvatske poezije, osobito o slobodnom stihu kojim se služio Krleža i kojim je on obogatio hrvatsku književnost:

»Napokon je izašla pjesma koja je slobodna, koja lebdi zrakom kao izgovorena riječ, kao naš napjev! Nije to prva pjesma te vrste, no najvedrija je od svih svojih družica. *Podnevna simfonija* Miroslava Krleže, što je izašla u posljednjem broju *Savremenika* za god. 1916, tip je ne samo dobre pjesme same po sebi, nije to samo tip naše, hrvatske, pjesme samo po svojim čuvstvima i mislima, već — što je glavno — svojom glazbom. Ona nije *oponašanje* glazbe, nego u njoj je *muzikalnost* našega jezika iznesena u tolikoj mjeri te se čitatelju čini da ona sama sobom pjeva i onda kad zatvorimo listove *Savremenika*, pjeva kao nečuvani i neslušani sužanj u mraku.«<sup>37</sup>

Benešićeva teza o hrvatskom ritmu nije ni potpuno jasna ni obrazložena. Ona se više svodi na negativne definicije (ritam našeg jezika ne može se zarobiti metričkim shemama, ritam se ne smije pokoravati nekim vanjskim propisima, itd.), nego na opisu pozitivnih karakteristika hrvatskog ritma, jer su te karakteristike uglavnom varijacije misli da se ritam pjesme treba zasnivati na unutra-

<sup>34</sup> Julije Benešić, *Miroslav Krleža*, »Novosti«, Zagreb, XXXV, br. 54 od 23. veljače 1941, str. 19.

<sup>35</sup> *Krležino pismo Dragutinu Prohaski od 23. veljače 1957*, Korespondencija Dragutina Prohasku u Institutu za književnost i teatrologiju JAZU.

<sup>36</sup> Julije Benešić, *O hrvatskom ritmu*, »Savremenik«, Zagreb, XII, br. 1, siječanj 1917, str. 35—39.

<sup>37</sup> *Ibid.*, str. 11, iz zbornika *Miroslav Krleža*. Izdanje JAZU, 1963.

šnjoj glazbi poetskog jezika. On upozorava da u *Podnevnoj simfoniji* postoji posebni ritam i glazba riječi, što je Krleža postigao jer je ritmu prišao posve slobodno, ne tražeći pravilnost slogova u stihovima, ne robujući rimi i ne težeći vanjskom skladu nego pišući stihove »u kojima je muzika u riječi, slici i naglasku te riječi.«<sup>38</sup> I Vojnović i Nazor pisali su takve slobodne stihove, pa Krleža nastavlja jednu tradiciju u kojoj se najbolje očituje poetičnost hrvatskog jezika:

»I Vojnović je pisao takve stihove, i Nazor tako diše punim tijelom s prirodom, travicom i suncem (*Cvrčak*), tek ovo je najnovija pjesma toga tona. I u tome je *nacionalnost* pjesnika.

U gledanju i udisanju, u sveopćem ćućenju, i to je najjače izraženo u glazbi našega jezika.«<sup>39</sup>

I **Dragutin Prohaska** je (u »Hrvatskoj vili« ukazao na sličnost s Vojnovićem te istaknuo Krležin talenat:

»Glavna je točka ovoga četverbroja jedna pjesma: »Podnevna simfonija« od Miroslava K. Ne znamo pjesnika, ali ga smjelo stavljamo u isti genre s Ivom Vojnovićem. Boje, riječi, kolorit, sjaj, glazba, sve u jednom. Vojnović, pjesnik panorame mletačke ljetne noći, našao je u autoru te simfonije prvoga jakoga nasljedovatelja.«<sup>40</sup>

Iako je Prohaska tvrdio da ne pozna Krležu (i sigurno pri tom govorio istinu), Krleža nije bio nepoznat voditeljima »Hrvatske njive« budući da je Juraj Demetrović, njezin urednik, istovremeno bio i jedan od lidera socijalne demokracije u Ilici 55, kamo je Krleža vrlo često odlazio i u čijim će glasilima (kao i u »Hrvatskoj njivi«, uostalom) surađivati sve do jeseni 1918.

Sasvim se drugačiji glas čuo iz »Kokota«, kojem je odgovorni urednik, vlasnik i gotovo jedini pisac bio **Ulderiko Donadini**. Tri mjeseca nakon Benešićevih i Prohaskinih pohvala Donadini osuđuje i odbacuje ne samo Krležinu *Podnevnu simfoniju* nego i gotovo sve što je u »Savremeniku« i oko »Savremenika« stvoreno u hrvatskoj književnosti. On je osobito bio ogorčen A. B. Šimićevom poraznom kritikom Nazorove poezije te je tvrdio »da nam baš nije Nazora, mi kraj današnjih nakarada ne bi uopće ni znali što je to lirski pjesma.«<sup>41</sup> Istaknuo je da čak jedna Harambašićeva pje-

<sup>38</sup> *Ibid.*, str. 14.

<sup>39</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>40</sup> Dragutin Prohaska, »Savremenik«, »Hrvatska njiva«, Zagreb, I, br. 1, 1917, str. 49—50.

<sup>41</sup> Ulderiko Donadini, *Savremenikov barokizam*, »Kokot«, Zagreb, II, br. 9 od 1. travnja 1917, str. 136.

sma ima više »topline, iskrenosti osjećaja i lirike«<sup>42</sup> nego sva najnovija stihotvorenja u koja, kao početničke stvari, treba prije svega ubrojiti stihove A. B. Šimića i neukusnu poeziju Miroslava Krležu:

»No vrhunac neukusa, literarne kaćiperštine, i lažne afekcije je Krležina 'Podnevna simfonija'. Poslije Jelovšeka naš drugi literarni simfoničar. Vidi se da su na gospodina Krležu nezgodno djelovale neke pjesme iz berlinskog 'Šturma'. Šteta da se ovi stihovi ne mogu ilustrirati za koji brijački salon.«<sup>43</sup>

Bez obzira na Donadinijevu grubost i pamfletski ton, on je prilično točno vidio da se u Krležine prethodnike ne mogu ubrajati samo veličine kao što su bili Vojnović i Nazor nego i pisci poput Jelovšeka, koji je, iako površno, ipak naslutio neke pravce razvoja u kojima harmonični poetski diskurz može biti nadvladan. Osim toga, Donadini je prvi ukazao na mogućnost utjecaja njemačkog ekspresionizma na mladog Krležu.

Dok je Donadini negirao Krležinu poeziju u ime jednog vrlo nesigurnog kriterija u kojem su se miješale tradicija (Harambašić), modernizam (Nazor) i idiosinkrazija prema svakom književnom establišmetu (»Savremenik«), dotle je J. A. Glonar godinu dana kasnije,<sup>44</sup> odbacio i *Podnevnu simfoniju* i Benešićevu tezu o hrvatskom ritmu u ime vrlo jasnog kriterija — kriterija »prave mjere« i »istinskog sklada«. Glonar je tvrdio da Benešić zapravo ništa nije rekao o hrvatskom ritmu, da je zadivljen Krležinim stihovima te ne vidi da je to izvještačena poezija koja je suprotna narodnoj poeziji, to jest onom temelju na kom se naša poezija mora temeljiti želi li biti i poezijom i »našom dušom«. A Krležu to nije:

»Vse te podobe so produkt umstvenega razglabanja in silijo čitatelje zopet na ono pot intelektualnega transponiranja nazaj [...] To ni naš ton, to ni naša duša; taka umstvena izumetničenost je glavna karakteristika — aleksandrinske poezije! Ali Benešić ne pozna preprostih, a vendar tako živo plastičnih slik narodne poezije? [...] Vidi se samo, da je verz umstveno konštruiran, ne pa umetniško ustvarjen. To pa ni poezija!«<sup>45</sup>

*Polarizacija izazvana 'Podnevnom simfonijom' nastavit će se mnogo radikalnije nakon izlaska 'Pana' (ožujak 1917) i 'Tri simfonije' (srpanj 1917). Uspjeh tih knjiga kod čitalačke publike i za-*

<sup>42</sup> Ibid., str. 136.

<sup>43</sup> Ibid., str. 138.

<sup>44</sup> J. A. Glonar, »Savremenik«, »Književni jug«, Zagreb, I, br. 7 od 1. travnja 1918, str. 288—291.

<sup>45</sup> Ibid., str. 290.

grebačke intelektualne elite pogodovao je toj polarizaciji: Krleža je postao izazovan pisac, njegov je literarni diskurz ili privlačio ili odbijao, njegova je smionost ili zadivljavala ili smetala. Kakva je bila atmosfera u kojoj su se nastavile rasprave o Krležinoj poeziji, najbolje ilustriraju A. B. Šimićeve ironične primjedbe o Krležinom književnom usponu:

»Dosada dosta mršavi kritici zagrmješe sada glasom pomamna ditiramba i puni dionizijske radosti zapjevaše pjanu pjesmu u slavu Olimpijanina, Genija, Novoga Sunca. O slavo, o Kolose!«<sup>46</sup>

Ako uzmemo u obzir jedino činjenicu da su o *Podnevnoj simfoniji* pozitivno pisali samo Benešić i Prohaska a o *Panu* samo Prohaska i Lunaček, te da su negativni odjeci na ta Krležina djela bili mnogo brojniji, tada nije moguće objasniti odakle toliko žuči, toliko strasti i toliko dosljednosti u opovrgavanju jednog pisca koji tek stupa u literaturu. Pa njega populariziraju i hvale tek tri kritičara! Očigledno je nešto drugo bilo u pitanju, nešto mnogo bitnije nego što su bila mišljenja Benešića, Prohaske i Lunačeka. Kao što sam već istaknuo, Krleža je energično i prilično konzekventno eksperimentirao jednim novim tipom književnog govora, on je tražio novi put u poetskoj strukturi i samim tim frontalno išao protiv dominantne literarne norme. To je osnovno. To je izazvalo polarizaciju. U tom smislu on je potresao razvoj hrvatske književnosti. Može se danas misliti o toj poeziji što se hoće, u ono vrijeme ona je značila prodor u novo, oslobođenje od stega, traženje novog tipa poetskog diskurza. Bila je osporavanje, izazov, prkos i poziv. Po svoj prilici je jedan prilično važan dio književne publike i elite prihvatio Krležin eksperiment kao nešto značajno i vrijedno: mora da je doista zablistao na zagrebačkoj literarnoj sceni kao »novo sunce«. Nije, dakle, bilo moguće o njemu govoriti smireno i s nehajnom distancom.

*Prohaskin prikaz 'Pana'*<sup>47</sup> spada među najzanimljivije stranice Prohaskinih analiza Krležine poezije a, svakako, i među najpertinentnije stranice u cijeloj literaturi o toj Krležinoj poemi. Prohaska je, naime, naslutio da u Krležinoj dramtizaciji sukoba Pana s Crkvom nije krajnja osnova u antitezi, nego u nadmašivanju antiteze, u otkrivanju ograničenosti i jedne i druge krajnosti, to jest u pronalaženju načina da se manikeizam izbjegne i nadvlada. Nažalost, Prohaska nije dosljedno slijedio tu misao i nije pokazao

<sup>46</sup> Antun Branko Šimić, *Novo sunce*, »Hrvatska prosvjeta«, Zagreb, IV, br. 7—8, 1917, str. 307.

<sup>47</sup> Dragutin Prohaska, *Miroslav K.: »Pan«*, »Hrvatska njiva«, Zagreb, I, br. 7 od 16. travnja 1917, str. 117—118.

Krležinu metodu kojom je inicijalna antiteza prevladana. On se zadovoljio time da kaže da se Krleža objektivno odnosi i prema Panu i prema Crkvi i da mu upravo to omogućuje da bude nepristran. Istaknuo je ipak da je krajnji cilj te nepristranosti i tog uživanja u dramatski sukob jedna viša forma spoznaje koja nadilazi antitezu, a koju je Prohaska nazvao artizam:

»S objektivnošću daje i poeziju Pana i poeziju crkve, jednako vješto prebire na sirinzi i na orguljama. Artizam ga približava i jednome i drugome instrumentu. Pjesma mu se ori i tamnim i svijetlim bojama. A ironija titra na cijeloj skali tonova i boja [...] Carstvo je Panovo i u crkvi, ne samo u prirodi. Svećenik i Pan su lica istoga Boga, tek u dvije nijanse, u dvije skale. Pjesniku je trebala antiteza Život i Smrt — ne zbog ideje, nego zbog ljestvice nijansa između obje krajnosti. Pan i svećenik dijele to carstvo. Artizam.«<sup>48</sup>

Vladimir Lunaček je bio daleko površniji od Prohaske, ali zato i decidiraniji u isticanju Krležina talenta.<sup>49</sup> On je doduše upozorio da Pan nije neko veliko djelo, no odmah je podcrtao da ga je napisao snažan talenat, što je rijetka pojava među hrvatskim liričarima. Simfoniju je ocijenio kao pobjedu Pana, svijetla i vedrine, ali je našao u njoj i utjecaj nekih starijih slavenskih osobina, onih osobina koje su naš narod dizale u najtežim trenucima i pomagale mu da nadvlada najteže nevolje. Rekao je i nekoliko zamjerki (nejasna mjesta, naglašena simbolika, utjecaj racionalizma) da bi zatim na kraju patetično uzviknuo da je rođen pjesnik!

»Ali sve k jednom uzevši ova je pjesan Krležina jedan od najboljih produkata naše najmlađe pjesničke generacije. Pjesnik je. Kakav će još da bude i kako će se razviti nije naša briga. On će pjevati, a na nama je da ga slušamo.«<sup>50</sup>

Kao što vidimo, Krležino značenje i vrijednost brane dva ugledna kritičara tadašnjeg trenutka. Krležu će, međutim, *potpuno negirati* tri važna pisca hrvatske književnosti: *Dragutin Domjanić, Đuro Vilović i Antun Branko Šimić.*

Vrlo je simptomatično da se **Dragutin Domjanić** oborio na Krležu pišući o zbirci pjesama *Slike* Ivane Brlić Mažuranić.<sup>51</sup> On je

<sup>48</sup> Ibid., str. 118.

<sup>49</sup> Vladimir Lunaček, *Miroslav Krleža: Pan*, »Obzor«, Zagreb, LVIII, br. 128 od 11. svibnja 1917, str. 1.

<sup>50</sup> Ibid., str. 1.

<sup>51</sup> Dragutin Domjanić, *Ivana Brlić Mažuranić: Slike*, »Hrvatska njiva«, Zagreb, I, br. 12 od 21. svibnja 1917, str. 206—207.

taj članak objavio u onom istom časopisu («Hrvatska njiva») u kojem je Prohaska hvalio Krležu. Konfrontacija između Domjanića i Krleže je jasna: radi se o dva tipa poetskog diskurza. S jedne strane sklad i jednostavnost, s druge strane pretjeranost i disharmonija. Nije teško zaključiti koga Domjanić zapravo brani hvaleći Ivanu Brlić Mažuranić. Osjećamo gorčinu u njegovim riječima kad kaže da želi upozoriti na zbirku *Slike* koja je — iako štampana još 1912. i unatoč svoje ljepote — ostala nezapažena, a da su sad ušle u modu pjesme u kojima zapravo nema poetskih slika nego neka natezanja u kojima »plava pseta laju«, »crni akordi gore« a »sunce više«. Krležinu ekstremnu sinesteziju Domjanić je proglasio lošim teatrom i zaključio, suprotno od Benešića, da u toj poeziji nema ničeg narodnog:

»Meni je posve svejedno, je li tko drugi moga mnijenja, ali otvoreno velim, da meni ona mala knjižica gospođe Brlićke mnogo više vrijedi, nego oni bujni šareni stihovi, u kojima g. Benešić vidi — tip naše hrvatske pjesme, a Lunaček — jaku akcentuaciju slavenskog plemena i njegovih osebina u nas. Ja mogu naći ljepote u svakom stilu, ali poza mi se nigdje ne sviđa. Zar nije poza kad se kaže, 'da seljančica osjeća crvene zdrave porive' (kad ju Pan zove u Heladu) ili da 'orgulje zaliju smijeh siringe crnom bojom'. Prevedite tu Podnevnu simfoniju i Pana Miroslava K. na pr. na talijanski, pa tko će reći, da je u tom nešto hrvatsko? Nije dosta, da su riječi hrvatske, makar i bile kako zvučne riječi.«<sup>52</sup>

Ostala dva napada na Krležu došla su iz katoličkog književnog kruga. Vilović je svoj članak objavio u borbenim »Novinama«, a Antun Branko Šimić u umjerenoj »Hrvatskoj prosvjeti«. Treba odmah upozoriti da ni Vilović ni A. B. Šimić nisu Krležu napali s ideološkog nego s estetskog gledišta. Osjeća se, ipak, osobito kod Vilovića, da Krležin prividni manikeizam i pobjeda Pana nad Crkvom nije bila bez utjecaja na estetsku ocjenu. Đuro Vilović je svoju kritiku<sup>53</sup> bazirao na paraleli Krležina *Pana* i Hamsunova *Pana*, koji je upravo tada bio objavljen u hrvatskom prijevodu. Ta je paralela bila usmjerena da pokaže prazninu Krležine poeme, u kojoj Vilović nalazi samo prazne fraze i siromaštvo imaginacije. Vilovićeva površnost išla je tako daleko da je zapravo krivo naveo Krležino ime. Naime, Krleža ni *Podnevnu simfoniju*, ni *Pana*, ni *Hrvatsku rapsodiju* (u »Savremeniku«, 1917) nije objavio pod punim imenom i prezimenom, nego pod oznakom »Miroslav K.« Vi-

<sup>52</sup> Ibid., str. 206.

<sup>53</sup> Đuro Vilović, *Pan*, »Novine«, Zagreb, IV, br. 84 od 12. travnja 1917, str. 3—4.

lović je Krležino ime pretvorio i u »Zvonimir K.« i u »Zvonimir Krleža«. On je čak u Krležinoj poemi vidio napad na vjeru radi arivističkih i profinerskih ciljeva:

»... i tu hoće da nas uvjeri, koliko je ljepši, moćniji i silniji Pan od kršćanskoga Boga, Hrista, Crkve, vjerske poezije. Nešto se drugo od malih duhova i ne smije očekivati, ne smije se očekivati da će u kulturi vidjeti što drugo, nego bezuspješnu navalu na vjeru, a uspjeh svojem radu očekivati u slavi rodoljublja. Navali na vjeru, zapjevaj rodu, pa si predstavnik kulture i slobode. To je recept malih duhova i jedina staza do Parnasa.«<sup>54</sup>

I Domjanićev i Vilovićev članak ne bi zavrijedili ovako opširan prikaz da njihove misli i tvrdnje nisu bile preuzete u najradikalnijoj negaciji Krležine rane poezije što ju je napisao **Antun Branko Šimić**.<sup>55</sup> On je prije svega konstatirao da se ne treba čuditi što se pišu ditirambi pjesniku »kome znamo ime ali ne i prezime« jer je pravi ukus u poeziji rijetka stvar: lirika je područje rezervirano za elitu. Pošto se na taj način oslobodio Krležinih branitelja i sebe svrstao u one odabrane koji znaju što je poezija, A. B. Šimić je mrzovoljnom gestom (u kojoj je bilo mnogo vrijeđanja a malo obrazloženja) odbacio Krležinu poemu o »borbi između kraljevstva Zevsova i kraljevstva Kristova« kao nešto pijano: u njoj sve pleše, ponajviše pak Miroslav Krleža:

»U ovoj zbruci i strci i vrtnji nereda i pobrkanosti pleše i on, gospodin Miroslav K. On je najrazuzdaniji plesač, plesač s riječima, Worttänzer. Mnogo je i mnogo riječi u ovoj poemi, ali malo poezije.«<sup>56</sup>

Nakon toga je slijedila serija sličnih tvrdnji. Krležina poezija je »pjano razbacano buncanje«<sup>57</sup> a ne neka muzika, jer muzike ima više u pjesmama Karla Häuslera. Krleža samovoljno kombinira boje, spaja ih s nekim apstrakcijama ali ne radi to onako sjajno kao što to čini na primjer Jovan Dučić, jer govori o modrim i crvenim sanjama i zelenim stihovima a nije jasno zašto ne obrnuto. Krleža je imitator: i imitatorâ francuskih dekadencata, i Nazora, i Kranjčevića, i Rabindranatha Tagorea i novijih njemačkih pjesnika. Ukus mu je jednak ukusu primitivne publike, interpunkcija potpuno nerazumljiva, možda japanska. Daleko je Krleža i od Vidrića i od Matoša, jer mu je jezik zapravo siromašan i pun nekih

<sup>54</sup> *Ibid.*, str. 3.

<sup>55</sup> Antun Branko Šimić, *Novo sunce*, »Hrvatska prosvjeta«, Zagreb, IV/1917, br. 7—8, str. 307—310.

<sup>56</sup> *Ibid.*, str. 308.

<sup>57</sup> *Ibid.*, str. 308.



stalnih ponavljanja. Na kraju A. B. Šimić nije mogao a da Krleži ne prizna talenat, ali je istakao nužnost kritičke strogosti da bi se Krležina poezija stavila na pravo mjesto:

»Zar ne bi u Hrvatskoj i kojekakvi praznovi — poput Jar-meka — bili smatrani divovima, da se nije našlo ljudi od ukusa, koji su neupućenoj publici šanuli u uho istinu? Premda je gospodin K. svojim talentom visoko nad tim najnižim slojem naših pisaca, ipak nijesmo mogli dopustiti, da se njegovi verzovi drže literarnom senzacijom najprvoga reda, dok je pisac gospodin K. uistinu još daleko od prave i visoke umjetnosti; pisac, ne samo pun raznolikih utjecaja (Nazor, Rabindranath Tagore, Kranjčević, neki noviji njemački lirici i još štogod), nego i ružno tendenciozan, ergo: star i zaostao, podsjećajući tendencijom na ukopanu, nečujno sahranjenu 'poeziju' naših nekadašnjih naprednjaka. Neka se oprostí našoj iskrenosti i neka se zna, da imamo silnu vjeru u svaku riječ, koju smo imali čast i sreću napisati o Novom Suncu hrvatske literature.«<sup>58</sup>

A. B. Šimićeva kritika otkriva prilično jasno tri komponente koje su ga odbile od Krležine poezije i koje su prouzrokovale ovu alergičnu reakciju. Prije svega, Krležin je poetski eksperiment dijamentalno suprotan i onome što započinje A. B. Šimić (ekstatični poetski diskurz) i tradiciji harmoničnog diskurza kojoj u tom trenutku A. B. Šimić još dijelom pripada (isticanje Häuslera, Dučića, Vidrića, Matoša, pravilne interpunkcije, umjerene sinestezije; itd.). Zatim, A. B. Šimića je očigledno smetao Krležin uspjeh u zagrebačkim književnim, građanskim i elitnim krugovima. I napokon, A. B. Šimić je shvatio Krležina *Pana* kao tendenciozni napad na kršćanske vrijednosti i ta ga je »naprednjačka« (a zašto ne »framasonska«?) teza učvrstila u uvjerenju da to »novo sunce« treba skinuti s neba i baciti u smetlišće.

Do kompromisa između takvog stava i Krležina poetskog puta nije moglo doći: Krleža je morao nastaviti svojim eksperimentiranjem, A. B. Šimić je morao odbaciti taj eksperiment da bi mogao učvrstiti svoju vlastitu poetsku viziju. *Krleža je morao ići do 'Tri simfonije'* (koje u odnosu na *Pana* znače mnogo dosljednije rastvaranje harmoničnog diskurza; gotovo bi se moglo reći da su one radikalna poetska disperzija), *A. B. Šimić je morao još temeljitije, još ogorčenije i još kompletnije negirati taj Krležin novi korak prema »pijanom buncanju«.*

Ovoga se puta A. B. Šimić ne javlja iz umjerene katoličke »Hrvatske prosvjete«, nego iz borbenog lista »Novine«, na čijim se

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, str. 310.

stranicama pojavljivao i Mahnič, a odakle se i Vilović bio oborio na »Zvonimira K.« Ironični naslov iz »Hrvatske prosvjete« (»Novo sunce«) ovdje se pretvara u patetičnu i direktnu karakterizaciju: *Prazna retorika Miroslava Krleža*.<sup>59</sup> Ni u toj novoj kritici A. B. Šimić nije pokazao ni najmanje volje da shvati ili analizira Krležinu poeziju; on je odbija en bloc i to još vehementnije i grublje nego povodom *Pana*. Neupućene čitaoce i neobrazovane kritičare Krleža može zapanjiti »šareno neukusno praznom retorikom«<sup>60</sup>, ali ne i onoga tko zna što je poezija. Uzalud su sve pohvale, ova poezija zjapi prazninom. A. B. Šimiću nisu bile dovoljne te konstatacije, on je u svojoj tvrdoj sigurnosti načinio korak dalje. Prešao je u vrijeđanje: Krleža je marljiv u pisanju riječi, i sigurno će biti jedan od prvih primljen u Jugoslavensku akademiju; Krleža najbolje sam karakterizirao svoju poeziju kad na usta pijana čovjeka kaže da mu je duša krčma; uostalom, jedino pijan čovjek može vidjeti svijet ovako kako ga vidi Krleža:

»Jedino pijan čovjek može vidjeti sav svijet i sav kozmos u jednom vrtoglavom plesu, kako ga vidi g. Krleža. Kao u *Panu* tako i ovdje sve pleše, sve igra, sve se prebacuje preko glave [...] Ne, to nije poezija ni u smislu futuriste Marinettija. To su riječi — ništa više. Ples, karneval, poklade, vašar riječi. Talambas boja i šarenih napjeva. Talambas, talambas. To je retorika u ekstremu; retorika koja se prebacuje preko glave i komedijaši sa samom sobom.«<sup>61</sup>

Besmislica je stavljati Krležu uz Vojnovića, jer bi ovakve stihove mogao napisati čak i Lunaček. Krleža je doduše nešto pobrao od Vojnovića, ali je tome dodao svoje gluposti, ugledao se u ekspresionizam i došao do poetskog apsurdna, to jest do *Triju simfonija*. Na kraju se A. B. Šimić ponovno opravdava za ovakav način pisanja pa kaže da Krleža možda ima talenta, ali ga je bujica riječi zatrpala, a da je on, A. B. Šimić, zbog ljubavi prema vječnoj i čistoj umjetnosti morao da odbaci i osudi tu ekstremnu retoriku.

»Ako g. Krleža napiše dobro poetsko djelo, mi ćemo biti prvi, koji će zanosno o njemu pisati u dosljednosti da volimo preko mjere pravu poeziju i pravu umjetnost a mrzimo prazninu, praznoslovnost i sve ono što nam svojom vrijednošću poklanja samo lice čiste, vječne umjetnosti.«<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Peripatetik [Antun Branko Šimić], *Prazna retorika Miroslava Krleža*, »Novine«, Zagreb, IV, br. 178 od 6. kolovoza 1917, str. 3—5.

<sup>60</sup> *Ibid.*, str. 3.

<sup>61</sup> *Ibid.*, str. 4.

<sup>62</sup> *Ibid.*, str. 5.

Šimićeve agresivnost, persiflažu i oporo opovrgavanje **Ulderiko Donadini** pretvorit će u trač, podmetanje i vrlo niske udarce.<sup>63</sup> Dok je još kod A. B. Šimića polemička zahuktalost zadržala stanovitu razinu kulturnog razgovora (približivši se, doduše, mjestimično onim najtamnijim stranama hrvatske polemičke tradicije od Kovačića do Matoša), dotle je kod Donadinija sve završilo u vrijeđanju:

»Prekrasni detalj kojega smo privatno doznali jest taj da je g. Krleža jednog dana osvanuo kod g. Benešića sa čitavim kovčegom stihova, koje je onda sam g. Benešić razdijelio na tri dijela i nazvao prvu hrpu: Podne, drugu: Suton, treću: Noć; no tko djelo uzmogne pročitati do kraja morat će doći do zaključka, da je tim stihovima posve svejedno razdijeli ih tko u tri ili u sedam hrpa, pa ih mjesto Podne, Suton i Noć nazove: Ponedjeljak, utorak, srijeda i t. d. ili u dvanaest i okrsti ih: Siječanj, veljača, ožujak, travanj i t. d.«<sup>64</sup>

Šimićeve i Donadinijeve argumente i metodu preuzet će godinu dana kasnije Stanko Tomašić, jedan od budućih najekstremnijih protivnika Miroslava Krleže u razdoblju između dvaju ratova.

Međutim, u povodu '*Triju simfonija*' javio se novi oduševljeni Krležin pristaša koji će napisati najzanosnije stranice o Krležinoj ranoj poeziji. Bio je to **Milan Ogrizović**. Prvo se javio člankom u »Beogradskim novinama« (1917) a deset mjeseci kasnije u »Savremeniku« (1918). U »Beogradskim novinama«<sup>65</sup> Ogrizović je istaknuo da je Krleža u *Trima simfonijama* uspio ostvariti skladan spoj misli, boja i muzike i to tako savršeno da čak ni jedna izreka nije suvišna! Kakve li euforične krajnosti i kakve li razlike od A. B. Šimićevih i Donadinijevih misli! Ogrizović je posebno inzistirao na tezi da je Krleža uspio riječima dati jedan naročit ritam kojim se govor poezije približava govoru muzike. Preuzeo je, dakle, u neku ruku, onu Benešićevu tvrdnju o novom ritmu što ga je u hrvatsku poeziju unio Krleža. Zato Ogrizović poziva čitaoca da te pjesme — u kojima nas Krleža vodi kroz tri raspoloženja (sreću podneva, tugu sutona i očaj noći) — pažljivo čita i stalno otkriva »nove ljepote, nove dubine«.<sup>66</sup>

Dva mjeseca nakon Ogrizovićeva podlistka objavio je u »Beogradskim novinama« (7. 9. 1917) **Jos. K.** (iz Zemuna) »literarnu

<sup>63</sup> Ulderiko Donadini, *Tri simfonije*, »Kokot«, Zagreb, II, br. 13, rujan 1917, str. 205—206.

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 206.

<sup>65</sup> Milan Ogrizović, *Podlistak. Miroslav Krleža: Tri simfonije*, »Beogradske novine«, Beograd, III, br. 213 od 5. kolovoza 1917, str. 1—2.

<sup>66</sup> *Ibid.*, str. 2.

causeriju<sup>67</sup> koja je, unatoč patetičnom tonu i bizarnoj terminologiji, zanimljiva zbog dvije teze. Prva teza nije nova, a sastoji se u misli da je muzika ipak najdublja osnova Krležine poezije. Ističući da je Krleža naš »literarni muzičar« Jos. K. nastavlja Benešićevu i Ogrizovićevu liniju. Znamo da su oni upravo u muzici Krležinih stihova vidjeli jednu od glavnih vrijednosti simfonija. Druga je teza mnogo originalnija, jer Krležinu poeziju objašnjava kao specifičnu sintezu Vladimira Nazora i Janka Polića Kamova: od Nazora je preuzeo simboliku, epitet i niz drugih formalnih osobina a od Kamova »vratolomnu objesnu slobodu«. <sup>68</sup> Dakako, taj je spoj Kamovljeve neustrašivosti i Nazorove slikovitosti (ili kako Jos. K. kaže: »slikovite geste«) rezultirao u Krležinoj poeziji novom originalnom individualnošću, koju je Jos. K. karakterizirao kao »snaga u ljepoti«. <sup>69</sup>

Istog dana kad je Jos. K. publicirao taj svoj članak, izašla je u osječkom »Die Drau« rasprava **Iljka Gorenčevića**, *Vom Wesen des modernsten Dichtkunst*.<sup>70</sup> U toj je raspravi dano novo i vrlo moderno teoretsko objašnjenje prvoj tezi ili Benešić-Ogrizovićevoj tezi o muzikalnosti Krležina stiha. Gorenčević je otvoreno istaknuo da o Krleži može govoriti »samo s entuzijazmom«, <sup>71</sup> jer je Krleža pravi novator u hrvatskoj književnosti. Krležina je za sluga prvenstveno u tome što je on prvi hrvatski pjesnik koji je vratio riječi njezinu dubinsku, osjećajnu ili estetsku dimenziju. Drugim riječima, Krleža je shvatio opasnost denotativnog govora — ili »logičke forme riječi« — te usmjerio svoj napor na otkrivanje konotativnih potencijaliteta ili »umjetničke forme riječi«. To prije svega znači da se ustremio k iznalaženju i kreiranju muzičke dimenzije riječi:

»Mi više ne osjećamo riječi, mi ih razumijemo. Govoreći, mi utvrđujemo veze između izgovorene, čujne riječi i smisla koji ona treba da izrazi. A to je neprekinut rad razuma koji je za umjetnost bezuvjetno morao biti štetan. Umjetnička forma jezika, riječi, izgubila nam se. Neću se umoriti da upozoravam na razliku — a to je tenor i najmodernijeg pjesništva — koja postoji između logičke razumske forme i osjećajne umjetničke forme jezika, riječi. To je ista razlika kao između umjetničke forme i prirodne forme, kao između pri-

<sup>67</sup> Jos. K., *Trojica. Literarna causerija*, »Beogradske novine«, Beograd, III, br. 246 od 7. rujna 1917, str. 1—2.

<sup>68</sup> *Ibid.*, str. 1.

<sup>69</sup> *Ibid.*, str. 1.

<sup>70</sup> Iljko Gorenčević, *Vom Wesen des modernsten Dichtkunst*, »Die Drau«, Osijek, L, br. 204 (8883) od 7. rujna 1917, str. 2—3.

<sup>71</sup> Iljko Gorenčević, *O biti najmodernijeg pjesništva*, Miroslav Krleža, zbornik, izdanje JAZU, 1963, str. 16—20, s njemačkog prevela Olga Šojat, str. 17.

rodnog prostora i umjetničkog prostora u likovnoj umjetnosti. Dakle, linija razvitka pjesništva bez sumnje leži u približavanju sestrinskoj umjetnosti i pramajci muzici. Prema tome, viši oblik pjesničke umjetnosti može biti samo lirika.«<sup>72</sup>

Krleža ide za tim ciljem i nastavlja Baudelaireovu misao o spajanju boja, mirisa i zvukova te stvara poetski govor u kojem se riječ čisti od svoje konvencionalne upotrebe i tendira prema muzici.

Tim se braniteljima Krležinih *Triju simfonija* sasvim prirodno pridružio **Dragutin Prohaska**,<sup>73</sup> koji je hvalio Krležin eksperiment kao novu poetsku formu u kojoj su se sjedinila najbolja dostignuća hrvatske pjesničke tradicije:

»Forma koja se formirala na našem Parnasu Moderne, Matoša, Nazora, Domjanića, Vojnovića i Kranjčevića, a da opet nije u cijelosti ničija, već samo Krleže, novog imena, koje je pobudilo već prvim nastupom mržnju i ljubav, prezir i udivljenje, razočaranje i veličanstvenu nadu. Dobar je to znak. Ime se pojavilo, a oko imena zavist i kocka.«<sup>74</sup>

Prohaska je i u ovom prikazu pošao od tvrdnje da Krleža komponira svoju poeziju na principu antiteze, ali je odustao od one vrlo originalne misli (iskazane povodom *Pana*) da je ta antiteza ambigvitetna, jer je dihotomija Dobro-Zlo, Svijetlo-Tama, itd. prevladana u artizmu. Ovdje je on čak i to svoje prethodno mišljenje simplificirao pa je *Pana* definirao kao antikršćansku misao i konstatirao da se i u *Trima simfonijama* nalazi ta ista misao ali u antitezi Pjesnik-Grad:

»U *Trima simfonijama* je ista misao našla drugu antitezu: ne više Pan i seoska crkvice, već Ja (pjesnik-artist) i Grad, naš grad, stoji jedno drugom nasuprot. Pjesnik i kavana, pjesnik i more krovova, pjesnik i prljavi tramvaj, pjesnikova harfa i 'czimbalom' tuđeg napjeva u odvratnim lokalima na periferiji grada.«<sup>75</sup>

Iako poklonik Krležina talenta, Prohaska je ipak sačuvao distancu u odnosu na Krležu te izrekao i neke rezerve. Vidljivo je da ga je Krležina neumjerenost i nepoštivanje »pristojne« (ili opće-prihvatljive) harmonije — to jest, disperzivnost Krležina poetskog govora — ponešto smetala. Nije zato slučajno da je isticao

<sup>72</sup> *Ibid.*, str. 19.

<sup>73</sup> Dragutin Prohaska, *Miroslav Krleža. Tri simfonije*, »Hrvatska knjiva«, Zagreb, I, br. 25 od 21. kolovoza 1917, str. 443—445.

<sup>74</sup> *Ibid.*, str. 443.

<sup>75</sup> *Ibid.*, str. 444.

pomanjkanje čistoće, takta i pristojnosti, da je smatrao Krležin ritam hirovito bujnim i da je ukazao na mogućnost da Krleža od »burnosti talenta« nikada ne dođe do »smirenosti genija«. <sup>76</sup>

Gorenčević, Prohaska pa i Ogrizović bili su prisiljeni da se barem s par riječi osvrnu na situaciju što ju je Krležina poezija izazvala u kritici i u publici u prvoj polovici 1917. Oni, međutim, nisu smatrali potrebnim da sebe određuju u odnosu na ono što se o Krleži mislilo ili pisalo. Sasvim drugačije postupaju Milan Kovačević u zagrebačkom »Obzoru« i Andro Jutronić u zadarskom »Narodnom listu«. I Kovačević i Jutronić prije svega ističu kako se o Krleži danas misli, a zatim izriču svoj vlastiti stav prema Krležinoj poeziji.

**Milan Kovačević** je dva puta pisao o Krleži: sredinom 1917. i početkom 1918. Daleko je najznačajnije ono što je rekao 1917, jer je u recenziji 1918. samo ponovio misli iz prethodnog članka. Taj je članak bio objavljen u »Obzoru« sredinom 1917. <sup>77</sup> pod naslovom *Pjesnik plesa i boja*. Već je naslov dvosmislen, jer preuzima Šimićev pejorativni termin »ples« i Benešićev pozitivni pojam »boja«. Imao je velikog odjeka, a došao je svega tri mjeseca nakon onog Lunačekovog članka u »Obzoru«, u kojem je Lunaček konstatirao da je Krležom rođen novi pjesnik u hrvatskoj književnosti. Sada, međutim, u tom istom »Obzoru« Milan Kovačević preuzima misli protivnika Krležine poezije — misli Domjaniceve, Donadinijeve, Vilovićeve i osobito A. B. Šimićeve — i prvi im daje analitičku formu lišenu svake ironije, pamfletskog tona i persiflaže. Milan Kovačević počinje svoj članak naoko nepristrano, konstatiravši da o Krleži postoje suprotna mišljenja, i pitajući se tko ima pravo:

»... dok jedni gledaju u njemu novu pjesničku veličinu hrvatsku, nasljednika Iva Vojnovića i osnivača jedne nove i više poezije, drugi drže, da je on samo frazer, koji umije da se vješto igra riječima. Otkud tolika protivnost u sudovima? I tko ima pravo?« <sup>78</sup>

Na to pitanje Kovačević odgovara da razlog pomutnje što ju je Krleža unio u hrvatsku književnost leži u novini njegova književnog izraza: Krleža je bliz ekspresionistima, futuristima, njegov je poetski govor slobodan, on je »podigao našu poeziju na površinu najmlađe Evrope«. <sup>79</sup> Pošto je tako odao priznanje Krle-

<sup>76</sup> *Ibid.*, str. 444.

<sup>77</sup> Milan Kovačević, *Pjesnik plesa i boja*, »Obzor«, Zagreb, LVIII, br. 225 od 19. kolovoza 1917, str. 2—3.

<sup>78</sup> *Ibid.*, str. 2.

<sup>79</sup> *Ibid.*, str. 2.

žinom novatorstvu i znanju, Kovačević je negirao estetsku vrijednost Krležine poezije ustvrdivši da Krležina poetska ostvarenja nisu ravna njegovim ambicijama: u simfonijama ima mnogo nemira i živosti, ali je to pjevanje nalik na »pokidano mucanje« dok se bogatstvo riječi vrlo brzo otkriva kao siromaštvo i ponavljanje.

»... ali što ga više čitate sve bolje uvidate siromaštinu njegovog integralnog izraza i golotinju njegovog retorskog govora: riječi se ponavljaju, stil postane mrtav i pređe u manir a čitav osnovni ton postaje ukočen i tvrd i vama se dosadi i umori vas taj nervozni ples riječi.«<sup>80</sup>

Krležin se slobodni izraz pretvara u samovoljnu raspuštenost i banalnost, jer Krleža ne zna izabirati nego napiše ono što mu prvo padne na pamet. Time on kvari i one uspjele stranice (na primjer, početak i kraj *Sutona*): umjesto vrhunca dolazi pad, pa se njegova poezija pretvara u lošu prozu. Jezik mu je iskvaren, simfonije vrve od strašno slabih stihova, dominira tautologija. I Kovačević zaključuje da Krležine bizarnosti ne mogu sakriti prazninu misli, a da je Benešićeva teza o narodnom karakteru te poezije potpuno pogrešna:

»Ova je knjiga za me jedinstven primjer u hrvatskoj književnosti, kako ni najveće stilske bizarnosti i bravure ne mogu nadoknaditi dubinu misli i jačinu osjećaja [...] Ne govoreći o tom, da je ovaj pjesnik bolesne fantazije samo učenik (a možda i žrtva) futurista i ekspresionista, ja se pitam samo: kako bi jedan rasnih degenerik mogao biti usta jedne zdrave nacije? Ne, integralni duh našeg naroda nema ničeg zajedničkog sa estetičkim tonom poezije g. Krleže. Naprotiv, meni se čini, da je ove stihove mogao ispjevati i jedan Japanac, koji se školovao u zapadnoj Evropi, toliko u njima nema ničeg našeg.«<sup>81</sup>

*Tako se to burno ljeto 1917. bližilo svom kraju u sve oštrijoj polarizaciji:* na jednoj strani su se prepričavale i naglašavale Donadinijeve, Domjanićeve, Vilovićeve, Šimićeve i Kovačevićeve misli, na drugoj strani isticale i prenosile Benešićeve, Prohaskine, Lunačekove, Ogrizovićeve i Gorenčevićeve pohvale. Sve je to sigurno pridonijelo tome da su se Krležine simfonije ne samo kupovale nego i čitale kao prvorazredna senzacija.<sup>82</sup> Krajem ljeta

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, str. 2.

<sup>81</sup> *Ibid.*, str. 3.

<sup>82</sup> *Ibid.*, str. 2.

---

odnosno početkom jeseni (22. 9. 1917) **Andro Jutronić** ovako je opisao tu zagrebačku ljetnu književnu uzavrelost:

»U kafanama i na šetnjama zagrebačkim živo se komentira nova pjesnička zvijezda na našem nebu. A kako ga kude, a kako opet kade!«<sup>83</sup>

Jutronić je u tom članku prikazao prilično vjerno (iako nepotpuno) odnos kritike prema Krleži, a sam se decidirano izjasnio u prilog Krleže kao u prilog velikog pjesnika koji ima brojne sličnosti s Gabrielom D'Annunzijem.

Ne smije se, međutim, zaboraviti da je Krleža u petom broju »Savremenika«, koji izlazi *kolovoza 1917*, štampao *Hrvatsku rapsodiju*. Dakle, *Hrvatska rapsodija*, publicirana je u jeku polemika koje traju od pojave *Podnevne simfonije* (prosinac 1916) preko *Pana* (ožujak 1917) do *Tri simfonije* (srpanj 1917). Za razliku od Krležinih pjesama *Hrvatska rapsodija* nije izazvala toliko buke, ali je također bila dočekan na krajnje dihotomičan način.

**Dragutin Prohaska** je tu prozu s jakim dramskim procedéima (ili tu dramu s brojnim proznim procedéima) definirao kao novu Krležinu poemu.<sup>84</sup> On je konstatirao da taj broj »Savremenika« ima historijsku vrijednost samo zbog toga što je u njemu objavljena *Hrvatska rapsodija*. Smatrao je da je Krleža komponirao to djelo na isti način kao i simfonije, to jest na principu antitetičnog sukoba. U njegovom kratkom osvrtu posebno je zanimljiv način na koji je on vidio Krležin razvoj: Krleža je evoluirao od apstraktne antiteze (*Pan*) preko globalne antiteze (*Tri simfonije*) do historijske antiteze (*Hrvatska rapsodija*), ili: od poetske vizionarnosti preko »realnijeg pjevanja« do »naturalnije« pjesme:

»Od udaljene vizije pogansko-kršćanskoga spora u pjesmi Panu navrnulo se Krleža blažem *realnijem* pjevanju spora između poezije i buržnosti našega vremena u Trima simfonijama, a evo u ovoj trećoj pjesmi, još *naturalnijoj* Rapsodiji, uhvatio je spor 'hrvatskoga genija' s 'historijom'.«<sup>85</sup>

Iako je na nekoliko mjesta istaknuo da je Krleža i tu ostao istinski stvaralac, Prohaska je prvi formulirao misao da Krležin hrvatski Genije nije prava slika hrvatskog Genija, jer istinski hrvatski Genije ne »fantazira« poput onog Krležinog nego aktivno sudjeluje u historijskoj borbi naroda i traži suradnju svih na-

<sup>83</sup> Andro Jutronić, *Novi pjesnik i kritika*, »Narodni list«, Zadar, LVI, br. 76 od 22. rujna 1917, str. 1.

<sup>84</sup> Dragutin Prohaska, *Miroslav K.: Hrvatska rapsodija*, »Hrvatska njiva«, Zagreb, I, br. 26 od 28. kolovoza 1917, str. 463—464.

<sup>85</sup> *Ibid.*, str. 464.



rodnih snaga. Prevedeno na jezik teorije, Prohaska je među prvima upotrijebio onu metodu koja će postati trajnom svojinom jednog dijela kritike o Krleži. Zbog toga i jest njegov članak izuzetno važan u historiji kritike o Krleži. Tu bismo metodu mogli nazvati *ideološkim ili sadržajnim apriorizmom*, jer je njezin temelj apriorna slika svijeta s kojom se upoređuje, mjeri i vrednuje slika svijeta sadržana u književnom djelu.

Treba priznati da je Prohaskin apriorizam bio vrlo umjeren i da se odnosio samo na jedan element *Hrvatske rapsodije*. Posve je drugačije vrsti bio apriorizam **Branka Kneževića**, koji je već u idućem (šestom) broju »Savremenika« pisao o naličju *Hrvatske rapsodije*.<sup>86</sup> Knežević je energično protestirao protiv Krležinog viđenja stvarnosti i tvrdio da je Krleža svoju sliku Hrvatske gradio na izuzecima a ne na onom što je u narodu bitno ili tipično:

»Zato može samo da je izmišljena spodoba nekog čovjeka iz našega naroda svaki stvori, koji može da se naruga sirotaj ženi, što pogiba od bolesti, a sam da se kod toga hvali, da je sve svoje 'hvala bogu' pokopao, ma da je mnogo njih 'izrodio'. Zvjerstvo u najvećem stupnju. Nemogućnost u narodu hrvatskome. Potpuno i tipično Neslavenstvo.«<sup>87</sup>

Tim svojim stavom Branko Knežević je postao prvi autor u literaturi o Krleži koji je u apriorističku metodu uveo famoznu *teoriju tipičnosti*, na kojoj ta metoda velikim dijelom i počiva. Zato je on i mogao kvalificirati *Hrvatsku rapsodiju* i kao neistinito prikazivanje i kao naturalističko ruganje.

Korak dalje učinit će (oko osam mjeseci kasnije) već spomenuti J. A. Glonar. Referirajući u »Književnom jugu« o dvanaestom godištu »Savremenika«,<sup>88</sup> Glonar nije samo odbacio *Podnevnu simfoniju* kao nešto što nije »naša duša«, nego je o *Hrvatskoj rapsodiji* mislio kao o građi koja može više zanimati psihopatologa negoli književnog kritičara:

»V prvem delu je pisana z najbrutalnejšim realizmom, v drugem delu s fantastičnim simbolizmom. Mož se z vsemi mogočimi gestami in pozami sili v nadčloveško genijalnost; za umetnika mu manjka v prvi vrsti prava umerjenost. Njegova rapsodija je bolj materijal za psihopatologa, ko za literarnega kritika.«<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Branko Knežević, *Naličje »Hrvatske rapsodije«, »Savremenik«, Zagreb, XII, br. 6, 1917, str. 274—275.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, str. 274.

<sup>88</sup> J. A. Glonar, »Savremenik«, »Književni jug«, Zagreb, I, br. 7 od 1. travnja 1918, str. 288—291.

<sup>89</sup> *Ibid.*, str. 290—291.

Krug se zatvorio: od neistinitog prikazivanja hrvatskog Genija preko naturalističkog rujanja do psihopatološkog pretjerivanja. Krleža je baš tako morao platiti svoju vjernost izabranom putu. Njega je metoda disperzivnog diskurza vodila ekstremnoj porabi svih literarnih procedéa, a to je rezultiralo i sadržajnom neumjerenošću, hiperboličnošću i hipertrofičnošću. Međutim, taj je ishodišni stav — ili poraba disperzivnog diskurza — sa svim formalnim i sadržajnim posljedicama morao izazvati otpor kakav je izazvao: hrvatska je književnost bila na velikoj prekretnici te se o tako ozbiljnom pitanju kao što je bilo rađanje novog literarnog diskurza nije moglo razgovarati bez strasti i s ravnodušnom smirenošću.

Izuzevši ovaj Glonarov članak (objavljen 1. travnja 1918) i Kovačevićev referat o hrvatskoj književnosti u 1917 (objavljen 17. siječnja 1918),<sup>90</sup> »kritičarska buka« oko Krleže prestala je u drugoj polovici 1917. i u prvoj polovici 1918. Osim Prohaske, Kneževića i Glonara o *Hrvatskoj rapsodiji* nije nitko pisao. Trebat će čekati drugu polovicu 1918. da bi došlo do prvih komentara *Pjesama I* i *Pjesama II* i knjige *Hrvatska rapsodija*, premda su one bile objavljene početkom odnosno sredinom 1918. Ukratko, od ljeta 1917. pa do svibnja 1918. traje neki status quo u mišljenjima o Krleži, jer Glonarove i Kovačevićeve sitne opaske nisu ipak donijele ništa bitno novo.

*U proljeće i ljeto 1918. ponavlja se situacija iz 1917, ali s daleko manjim intenzitetom.* Jedan od Krležinih oduševljenih prištaša javio se ponovno, sada s velikom studijom u uglednom »Savremeniku«. Bio je to **Milan Ogrizović**. Njegova je studija<sup>91</sup> daleko najopširniji referat napisan o Krleži u ovom razdoblju, ali isto tako i jedna od rasprava u kojoj ima najviše nepotrebnog nagomilavanja i zamornog ponavljanja. Ogrizović je dobrim dijelom pao u onu pogrešku koja će postati fatalnom za brojne kasnije analitičare Krležina djela: umjesto interpretacije i tumačenja nalazimo opisivanje i parafraziranje onoga što se u književnom tekstu nalazi. Na punih trideset stranica velikog »Savremenikovog« formata Ogrizović je prepričao sadržaj Krležina *Pana* i *Triju simfonija*, zadržavši se tek tu i tamo na pojedinim osobinama Krležine poetske metode. Ipak, rekao je nekoliko vrlo zanimljivih misli o mladom Krleži. Bio je istinski potresen Krle-

<sup>90</sup> Milan Kovačević, *Referat o hrvatskoj književnosti u 1917. godini*, »Obzor«, Zagreb, LIX, br. 11 od 17. siječnja 1918, str. 2—3. — Kovačević je u tom članku — u par redaka — komentirao onu buku koja se digla oko Krleže sredinom 1917. i ponovio one osnovne misli koje je o Krleži bio izrekao u onom glasovitom članku *Pjesnik plesa i boja* što ga je također bio objavio u »Obzoru«.

<sup>91</sup> Milan Ogrizović, *Krležina lirika*, »Savremenik«, Zagreb, XIII/1918, br. 5—7, str. 276—303.

žinim simfonijama te ih smatrao velikom vrijednošću hrvatske književnosti. Najuspjelijom je držao *Pana* a najslabijom *Podnevnu simfoniju*. Nije se slagao s poretkom što ga je Krležu uspostavio između *Tri simfonije*, jer mu se činilo da je *Podnevna simfonija* nastavak *Noći* i finale dramske i poetske radnje, a ne uvod u radnju i u *Suton*. Osobito je originalno komentirao tip Krležinih personifikacija i pokazao da Krležu ne opisuje stvari, pojave i ideje nego ih nastoji karakterizirati usvajajući njihovo stajalište, to jest shvaćajući ih iznutra. I u tom je vidio Krležinu nužnu sklonost k čudnim sinestezijama i metaforičkim sintagmama: kad paučina gleda zalaz sunca, prirodno je da njezin pogled bude hipertrofiran! Suprotstavio se kritičarima Krležine poezije, koji su tvrdili da se Krležu olako razbacuje riječima, te je istaknuo da je postupak Krleže upravo suprotan: on u svakoj pojavi nastoji uočiti ono bitno. U njegovoj poeziji — kao i u *Hrvatskoj rapsodiji* (koju je Ogrizović također cijenio) — stvarnost je rastvorena, razdobljena i potencirana: Krležu ne svodi raznolikost stvarnosti na svoj Ja, nego se potpuno unosi u svaki element stvarnosti, koji na taj način postaje samostalna cjelina. Očito je da je Ogrizović nastojao shvatiti strukturu Krležine poezije te da je naslutio da je Krležin poetski diskurz jedna nova poetska metoda koja omogućuje neslućeni prodor poetske imaginacije. Završio je svoju studiju pozivom da se pokuša naći rješenje kako bi se Krležine drame napokon našle na sceni hrvatskog kazališta:

»Kompozicija, spojevi, muzikalni prepleti, suvereno vladanje ritmike, riječ, tonovi, šare, sjaj, perspektive — uopće *kultura* tih ekspresija izdiže Krležu iznad svih, ponavljam: svih dosadašnjih naših liričara. To je bezuslovno korak naprijed, navije. Što mu se dramske radnje nisu dosad prikazivale, bit će — ja ih ne poznajem, ali slutim — razlog u tehničkim poteškoćama, gdje simboli i personifikacije (ako redatelj nije Reinhard) mogu djelovati nepotpuno a ponegdje i smiješno, naročito ako futuristički iskaču. No uz dogovorne preinake redatelja i pjesnika možda bi se modernom scenском mašinerijom dali premostiti i ti jazovi. — Međutim ako Krležu ništa i ne napiše, već ovo dosad je mnogo a za naše prilike možda i previše. Zato sam o njemu tako mnogo napisao (no nipošto: previše), zato ga i pozdravljam. Pane, brate u Apolonu — da si mi zdravo! Honni soit qui mal y pense!«<sup>92</sup>

Glavni napad na Krležu došao je ponovo iz »Novina«, to jest iz onog lista u kojem su članke objavili Đuro Vilović i A. B.

<sup>92</sup> *Ibid.*, str. 303.

Šimić. Javila su se dva nova Krležina protivnika: **Stanko Tomašić** i **Josip Zdunić**. Prvi se osvrnuo na sada već godinu dana stare *Tri simfonije* a drugi na nove Krležine *Pjesme*. I jedan i drugi polaze od A. B. Šimićeve teze da je Krležina poezija »pjano razbacano buncanje« pa će to **Stanko Tomašić** istaknuti već u naslovu: *Pijana poezija*.<sup>93</sup> Tu nalazimo onaj isti terminološki arsenal koji smo već čuli kod Vilovića, A. B. Šimića i Donadinija: »pijana deračina«, »kuplerajska 'Noć'«, »idiotski stihovi«, »raštima-ni klavir«, »bolesna snaga koja trči za Marinettijem«, »prazne riječi«, »afektacija verza«, »besmislice«, »praznina duha«, »opasnost po bubnjiće«, itd.<sup>94</sup> Taj pamflet potpuno podržava onu Šimićevu liniju koja je išla za tim da obori »novo sunce« Društva hrvatskih književnika. Zanimljiv je samo zbog toga što jasno pokazuje da je Krležina težnja k disperzivnosti — a prije svega njegova namjerno neumjerena sinestezija i metaforika — izazivala energičan otpor pisaca koji su bit poezije vidjeli ili u konvencionalnom (ili tradicionalnom) harmoničnom diskurzu ili u ekstatičnoj redukciji. Evo u tom smislu jednog karakterističnog Tomašićevog »zdravorazumskog« komentara Krležinom stihu »oblaci plešu svoj bijeli podnevni ples«:

»Jer ako je već netko i vidio, da oblaci plešu, i to baš bijeli oblaci (a to su obično gromadasti, okrugli, katkad i sitni — ali uvijek vrlo lijeni), ipak se ne može ustvrditi, da je taj ples ove ili one boje. Jer se ples po normalnom shvaćanju ne označuje bojom nego ritmom i taktom.«<sup>95</sup>

I **Josip Zdunić**<sup>96</sup> je Krležin problem vidio u tome što Krleža ne zna obuzdati svoju snagu i svoj temperament. On je zato i bio prilično pomirljiv prema Krleži jer je iza tog »buncanja« i »bjesnila« vidio »jednu jaku dušu«, pravi »oganj«. Usporedio je Krležu s Jankom Polićem Kamovim i Silvijem Strahimirom Kranjčevićem te konstatirao da će Krleža ostati površan kao Kamov i da neće postati Kranjčević ako ne savlada svoju »vatru«, ne obuzda svoju »kišu riječi« i ne pretvori svoj anarhizam u konstruktivni bunt:

»Dakle: ne smije se poreći, da u njemu živi vatra. Ne smije se poreći buna. Ali se mora poreći, da je taj nutarnji život g. Krleže tako jak i tako zanimiv, da bi nas n. pr. više

<sup>93</sup> Vićentije Mikša [Stanko Tomašić], *Pijana poezija*, »Novine«, Zagreb, V, br. 97 od 12. svibnja 1918, str. 2—3.

<sup>94</sup> *Ibid.*, str. 2—3.

<sup>95</sup> *Ibid.*, str. 3.

<sup>96</sup> Josip Zdunić, *M. Krleža: Pjesme*, »Novine«, Zagreb, V, br. 163 od 2. kolovoza 1918, str. 2.

zanimao od života g. Polića. Dok god ne izostanu one mnoge bljuvotine i dok god ne postane g. sveti buntovnik, dotle ćemo kao i ovaj puta preletiti njegove verzove i nikada ih više ne spomenuti.«<sup>97</sup>

Bila su potrebna samo tri mjeseca pa da Josip Zdunić izgubi svaku nadu u mogućnost Krležine evolucije prema »svetom buntovništvu«. Neke su ga Krležine pjesme vrlo brzo uvjerile da Krleža neće napustiti ni »dreku očajne hysterije« ni svoj »vrtoglavi ples ideja i srca.«<sup>98</sup> Dok je u prvoj kritici najviše sklonosti pokazao prema Šimićevoj misli o »pijanom buncanju«, sada mu se najadekvatnijom činila Šimićeva misao da u Krležinoj poeziji sve pleše (ples misli, boja, riječi, glasova...) pa je Krležino stvaranje okarakterizirao kao »kontradiktorni tango« a njegov poetski glas kao »raštimanu harmoniku.«<sup>99</sup>

Zanimljivo je da Zdunić nije bio osamljen u tom nastojanju da Krležu uputi prema mjeri i skladu kao prema modalitetima koji bi njegovoj snazi mogli dati pravi domet i vrijednost. *Te jeseni 1918.* kada su se, usprkos Zdunićevom pamfletu, stišali kritički glasovi oko Krleže, javila su se dva kritičara koja su težila da shvate Krležu i da ga odvrate od »pretjerivanja«. Bili su to **Krešimir Kovačić**, kritičar »Jutarnjeg lista«, i mladi **Stanko Rac**, jedan od animatora zagrebačkog đачkog lista »Iskra«.

**Krešimir Kovačić** je bio do pojave »Plamena« jedini pisac koji je referirao o Krležinoj knjizi *Hrvatska rapsodija*.<sup>100</sup> On je radikalizirao stanovište Branka Kneževića i zato došao do još poraznijeg rezultata po Krležu. Odao je priznanje Krleži i istaknuo da je Krleža »homo novus« koji nije dosada pripadao nijednom književnom ili političkom pokretu, ali koji je uspio da u roku od godine dana publicira pet knjiga! Kovačić je smatrao da su i *Hrvatska rapsodija*, i *Cristofor Colon* i *Kraljevo* »lirske stvari u dramskom obliku.«<sup>101</sup> Izrazio je sumnju u mogućnost njihove scenske realizacije. On je morao negirati vrijednost tih »lirskih stvari u dramskom obliku« jer ih je ocijenio sa stajališta kojemu su one bile protivne — sa stajališta »umjetničke i etičke ljepote«. Povukao je paralelu između *Pana* i *Hrvatske rapsodije* te zaključio da se Krleža udaljio od »ljepote« prema »neukusnosti«. Kovačić je dobro vidio kad je konstatirao taj Krležin razvoj, jer

<sup>97</sup> *Ibid.*, str. 2.

<sup>98</sup> Josip Zdunić, *Kontradiktorni tango*, »Narodna politika«, Zagreb, I, br. 5 od 21. studenoga 1918, str. 2.

<sup>99</sup> *Ibid.*, str. 2.

<sup>100</sup> Krešimir Kovačić, *Knjiga Miroslava Krleže*, »Jutarnji list«, Zagreb, VII, br. 2477 od 24. listopada 1918, str. 7.

<sup>101</sup> *Ibid.*, str. 7.

je *Pan* doista tek početak Krležine disperzivne metode a *Kraljevo* njezin vrhunac. Krležu je logika njegova traženja dovela do *Kraljeva*, i tu je on zapravo stao te počeo tražiti kompromise koji će ga malo pomalo dovesti do ekstatičnog diskurza. Kovačić, naravno, tako ne zaključuje. Za njega su procédéi i ekstremizam disperzivnog literarnog stvaranja nešto što treba istjerati iz literature, jer da vode neukusu, psihopatologiji, demagogiji, neistini i defetizmu:

»I ako moramo priznati, da su Krležine stvari pisane neobičnom dinamikom, u neodoljivom bolesnom raspoloženju, koje se hvata srca i moždana čitalaca poput priljepčive bolesti, ipak moramo pitati: 'Zar je ta zbrka od idiota, kljastih, luđaka, bludnica, mrtvacu, gnojnih čireva, smrada i gada zbilja »Hrvatska rapsodija«?' Čemu ovakve knjige u današnje vrijeme? Je li one podižu nacionalno oduševljenje — što li? I čovjek, pročitavši ovakvu knjigu zaklapa je zlovoljno, jer je dalje od svake umjetničke i etičke ljepote, nego da je kroz nekoliko sati udisao smradni zadah kakove kužne bolnice.«<sup>102</sup>

Kad mjesec dana kasnije bude referirao o Krležinim *Pjesma* *II*,<sup>103</sup> Kovačić će biti daleko blaži, jer će naglasak staviti na snagu i sugestivnost Krležine inspiracije. Ocijenit će da se iza kaosa riječi, nesređenih slika, grčevitog bijesa i zvonjave zvukova krije snaga velikog talenta koji pretjeruje. Predosjećao je da je Krleža u krizi te je sam sebe zapitao — vrlo čudno ali i nadahnuto — što zapravo Krleži treba savjetovati: da se smiri ili da ostane ova neobuzdana snaga:

»Bilo bi svakako korisno, da se čim prije smiri i sredi. A možda možemo baš od ove njegove nesređenosti, koja je više nego neobična, — mnogo očekivati, jer čim je kaos veći, tim je veća i stvaralačka snaga u njemu.«<sup>104</sup>

Za mladog **Stanka Raca** nije bilo sumnje: Krleža je originalan i talentiran umjetnik, ali je još daleko od »čistog stvaranja.«<sup>105</sup> Neke pjesme (kao na primjer *Smrt karnevala*) pokazuju da Krleža traži načina da savlada svoj neobuzdani temperament te svoju disharmoniju, nagomilavanje i bujicu riječi svede na onu mjeru ljepote koja je znak »genijalnog stvaranja.«<sup>106</sup>

<sup>102</sup> *Ibid.*, str. 7.

<sup>103</sup> Krešimir Kovačić, *Miroslav Krleža*, »Jutarnji list«, Zagreb, VII, br. 2515 od 28. studenog 1918, str. 2.

<sup>104</sup> *Ibid.*, str. 2.

<sup>105</sup> Stanko Rac, *M. Krleža. Pjesme II*, »Iskra«, Zagreb, II, br. 4, prosinac 1918, str. 42—43.

<sup>106</sup> *Ibid.*, str. 42.

Teško je reći koliko su ova uporna inzistiranja kritičara (i to gotovo svih) o nužnosti mjere, sklada i samosavladvanja utjecala na Krležu da počne tražiti nove puteve. Jedno je izvan sumnje: književna kritika teško je prihvaćala najnoviji Krležin eksperiment. To je razlog što se o *Kraljevu* gotovo uopće nije ni pisalo. Ostao je neshvaćen i *Cristoval Colon*. O njemu će doduše pisati Prohaska i Gorenčević, ali to je već bilo poslije pojave »Plamena«. Treba ipak spomenuti da je upravo povodom *Cristofora Colona* Prohaska napisao jedan od svojih najsmušenijih članaka o Krleži.<sup>107</sup> Bilo je to uoči velike svađe i polemike s Krležom. Prohaska je vidio u toj legendi djelo upereno protiv komunizma, jer je Krleža u njemu stao na »vansocijalno stajalište« te kritizirao i mase i lidere.<sup>108</sup> Prohaska, nažalost, nije obrazložio i razvio ovu originalnu misao. Za Iljka Gorenčevića<sup>109</sup> *Cristoval Colon* je »vapaj zakatančenog roblja našega društvenog poretka za slobodom i zrakom«. <sup>110</sup> Zato on i jest »prvi dio veličanstvene tragedije čovjekova oslobođenja... Onaj drugi dio, nepisani jošte, zaigrat će zazbiljnost u zapaljenom svijetu!«<sup>111</sup> Posve je očito da ova dva osvrta otvaraju novo razdoblje u literaturi o Krleži koje neće biti manje dramatično od prethodnog, ali će imati drugačiju dinamiku. Krležino književno djelo prestaje biti samo dio hrvatske književnosti a postaje dio (i to presudan dio) hrvatske intelektualne i moralne povijesti.

#### 4.

Ako bismo na osnovi ove analize željeli odrediti *bitne karakteristike kritičarske recepcije u ovih pet godina*, tada bismo prije svega morali konstatirati da je ta recepcija prožeta *pravim dramskim intenzitetom*. Ništa se tu nije događalo smireno i bez sudara. Svi se sudionici te historije ponašaju kao da od njihovog glasa zavisi krajnji ishod započete akcije pa se u nju bacaju strastveno i s punom odgovornošću. Zbog toga: nitko tu nije pravedan, nitko nepravedan, svatko slijedi svoj poziv i svoj usud. Ne postoji neki »objektivni«, »trajni« ili »sigurni« kriterij koji bi nam omogućio da preciznom vagom odredimo vrijednosti Krležinih mladenačkih djela pa da ih onda, tako valorizirana, usporedimo

---

<sup>107</sup> Dragutin Prohaska, *M. Krleža: Hrvatska rapsodija*, »Jugoslavenska njiva«, Zagreb, III, br. 3 od 15. siječnja 1919, str. 47—48.

<sup>108</sup> *Ibid.*, str. 48.

<sup>109</sup> Iljko Gorenčević, *Cristoval Colon*, »Plamen«, Zagreb, I, br. 3 od 1. veljače 1919, str. 108—120; br. 4. od 15. veljače 1919, str. 128—139.

<sup>110</sup> Iljko Gorenčević, *Cristoval Colon*, *Miroslav Krleža*, Zbornik JAZU, Zagreb, 1963, str. 41.

<sup>111</sup> *Ibid.*, str. 49.

---

s izraženim kritikama te »kaznimo« one koji su krivo mislili. Ne. Te su kritike najuže vezane s tim djelom i podnose njegovu sudbinu: čas imaju pravo, čas krivo. Njihova je najveća vrijednost u tome što su sve — bez iznimke — pisane beskompromisno, dosljedno i s punom estetskom i moralnom angažiranošću. Ni jednog trenutka ni u jednoj od tih kritika ne osjećamo da bi njihov autor mogao (ako bi se od njega tražilo) pisati drugačije. Nema taktiziranja za eventualne buduće preokrete: sve je jasno kao u pravom okršaju. Upravo to daje posebnu privlačnost tim katkada zanosnim i oduševljenim, katkada grubim, katkada patetičnim, katkada nespretnim, katkada nemilosrdnim i podrugljivim riječima. Sve su one daleka prošlost, odavno je njihov sjaj potamnio, ali vezane s Krležinim djelom one ipak sjaje u toj prošlosti kao neka opomena: nisu zauvijek nestale samo zato jer su bile fascinirane djelom o kojem su govorile i jer ih je ta fascinacija prisilila da se integralno odrede. Kao da u svakoj od njih živi dio drame kroz koju je Krležino djelo nastajalo.

Druga karakteristika koja frapira u historiji ove recepcije jest *izrazita dihotomičnost ili krajnja polarizacija mišljenja* o ranim Krležinim djelima. Iako ta dihotomična kritičarska konfrontacija kulminira u prvoj polovici 1917, ona je vidljiva kao dominantna komponenta i u kritikama napisanima u drugoj polovici 1918: ona je, dakle, bitna značajka općeg odnosa kritike prema Krleži. Postoje samo dva fronta: jedan za Krležu, drugi protiv Krleže. Svaki pokušaj nekog srednjeg puta (kakav su skicirali Milan Kovačević i Krešimir Kovačić) završio je ipak zauzimanjem jednog od suprotstavljenih stavova. Specifičnost tih konfrontiranih pozicija vrlo je zanimljiva.

*S jedne strane* nalaze se Krležini »branitelji« i »slavitelji«. To su pisci različitih literarnih ambicija, ukusa i estetskih izvorišta. Oni nisu nikakvi doktrinarni mislioci ili zastupnici jedne ideje o literaturi ili protagonisti jednog tipa literarnog diskurza. Oni su mahom »slobodni« prema novim tendencijama u razvoju hrvatske književnosti i osjećaju (nejasno) da je harmonični diskurz došao u krizu. Sposobni su, dakle, da naslute novatorstvo Krležinog disperzivnog diskurza, ne vide njegovu dalekosežnost i sve posljedice što iz njega proizlaze. Po tim svojim shvaćanjima oni bi prema Krležinim ekstremnim eksperimentima trebali biti kritičniji. Oni se tako ne ponašaju nego Krležino djelo prihvaćaju. Glavni razlog je u tome što je ishodište njihova odnosa prema literaturi uopće, a prema Krleži posebno, takozvana *otvorena apercetivnost* koja ih vodi do kritičarske simpatije prema Krleži. Kod nekih od njih tome treba dodati prijateljstvo (Benešić) ili poznanstvo (Prohaska) pa se na taj način dobiva potpunija slika o tome kako se formirao taj tabor.



*S druge strane* — to jest u taboru »napadača« ili »negatora« — stvari stoje drugačije. Ti pisci i kritičari uglavnom imaju vrlo strogo definirani, formirani i izraženi stav o literaturi. Oni vjeruju da znaju što je literarna vrijednost. Ljepotu koncipiraju na način harmoničnog diskurza ili umjerenog razvoja tradicije (Domjanić, Vilović, Kovačević), a ako se od toga udaljuju, tada se osjećaju »ugroženi« od svakog radikalnog novatorstva jer ono negira njihov vlastiti put (A. B. Šimić, donekle Donadini). Oni su prema tome pod vrlo jakim utjecajem strukturalnog (ili formalnog) apriorizma. Međutim, taj je apriorni stav gotovo uvijek vezan s određenom vizijom svijeta (ili barem na nju utječe) pa se pretvara u sadržajni apriorizam koji može vrlo ozbiljno ograničiti pristup literaturi. Sadržajni apriorizam bio je osobito jak kod nekih od tih kritičara (Knežević, Kovačić, Zdunić) pa je svaki njihov kontakt s djelima koja su rušila tu sliku svijeta morao biti »koban« po ta djela. Ukratko, gotovo svi su ti kritičari prožeti takozvanom *zatvorenom aperceptivnošću* koja jako smanjuje kritičku simpatiju i omogućuje decidirane negativne sudove. Oni se nisu mogli zadovoljiti samo jasnim kritičkim mišljenjem o Krleži, oni su ga morali kompletno oboriti, jer je njegovo djelo njih obaralo. Otuda tolika grubost i žuč. Tomé, naravno, treba dodati i niz posebnih razloga. Neke od tih kritičara osobito je pogađao Krležin antiklerikalizam, a Šimića i Donadinija vidljivo je smetao Krležin uspjeh.

Treća karakteristika koja je prisutna u svim tim člancima i raspravama jest *veliko pomanjkanje ili posvemašnje odsustvo analitičke eksplikacije*. Moglo bi se reći da je to posve prirodno, jer se većinom radi o člancima pisanim za novine, o prigodnim kraćim referatima za časopise i o zapisima kojima nije cilj da analiziraju nego da odlučno afirmiraju ili grubo negiraju. Drugim riječima, ne treba od recenzija, panegirika i pamfleta tražiti nešto što oni ne mogu dati. To je, međutim, samo djelomično točno. U cijeloj toj literaturi o Krleži osjećamo najdublju težnju kritičarâ da budu uvjerljivi i da svoja mišljenja nametnu čitaocima. Oni se pri tom *ne služe metodom razmišljanja i istraživanja* (tom jedinom trajno uvjerljivom metodom, premda joj je plemenita nesigurnost imanentna; ili možda baš zbog toga?), *nego metodom apodiktičkog tvrđenja* koja ih udaljuje od raspravljanja, to jest od odmjeravanja i suočavanja suprotnih argumenata. Da bi ipak djelovali uvjerljivo oni uglavnom upotrebljavaju slijedeća dva procédéea.

S jedne strane, oni opisuju ono što se u djelu nalazi i zatim to komentiraju. Opis je obično sažet i uglavnom nepotpun, a komentar izrazito pristran, pozitivan ili negativan. Opis se svodi na šturu informaciju a komentar na uporno variranje osnovne teze. Čitalac koji ne pozna rana Krležina djela teško može iz tih

kritika (izuzevši, naravno, nekoliko iznimaka: Ogrizović, Prohaska) saznati o čemu se u tim djelima uopće radi.

S druge strane, kritičari više vjeruju u snagu afektivnosti nego u snagu razuma. Zato se oni dobrim dijelom priklanjaju ili patetičnoj afirmaciji ili ironičnoj i uvredljivoj persiflaži. Svi govore povišenim tonom. To su više retori nego mislioci. Okružen tim kritikama *čitalac se ne nalazi u prostoru misaone strogosti i spiritualne skromnosti* nego je podvrgnut *verbalnom terorizmu*. Taj je procédè logična posljedica dramske strukture u kojoj se ta kritičarska recepcija odvijala. Zato se tom postupku nisu mogli othrvati ni oni kritičari kod kojih je težnja prema analitičnosti vidljiva, kao što je to na primjer slučaj kod Gorenčevića, Prohaske i Ogrizovića s jedne i Kovačevića i Kneževića s druge strane.

Napeta dinamičnost literature o Krleži pružila nam je intenzivni dramski doživljaj, ali nam nije dala i pravi intelektualni užitak.

Bilo bi sigurno pogrešno kad bismo rekli da će te tri komponente ostati trajnim komponentama literature o Krleži. Fundamentalna promjena do koje je došlo u toj literaturi poslije drugoga svjetskog rata (a posebno poslije 1953) uvjerava nas da te karakteristike ne mogu biti primijenjene na cijelu literaturu o Krleži. One, međutim, mogu poslužiti kao hipotetički okvir za shvaćanje onoga što se s kritikom o Krleži događalo u razdoblju između dva rata. Doista, već površan uvid u tu buduću literaturu o Krleži uvjerava istraživača da neće učiniti veliku pogrešku ako strukturu kritičarske recepcije mladog Krleže primijeni kao metodološku shemu i na dramsku situaciju, koja počinje »Plamenom« a svršava »Pečatom«.