

MIROSLAV KRLEŽA

7. 7. 1883 — 29. 12. 1981



Meditacije o Krleži

V spomin dolgoletnega prijateljstva, ki se je začelo na Dunaju v začetku decembra 1924, ko si je Krleža krčil pot v Sovjetsko zvezo.

I.

Ko je v začetku leta 1914 izšlo v reških *Književnih novostih* prvo Krležovo delo — fantastično-filozofska drama *Legenda*, v kateri se naza-reški tesar pogovarja s svojo lastno senco o smislu in biti življenja, je za-radi idejnega protitradicionalnega krivoverstva zbudila drama ogorčenje v konservativnih krogih. V eni izmed redkih pozitivnih kritik pa je pisec zapisal preroške besede, ko je dejal, da se s to dramo začenja nova doba hrvaške književnosti. Sedeminšestdeset let Krleževega dela in navzočnosti ne samo v hrvaški književnosti, marveč v književnosti vseh jugoslovanskih narodov, sta prerokbo od dela do dela spreminjali v dejstvo, da stoji in priča v njej danes njegov opus kot monumentalen in genialen višek. Pre-hojena pot ni ravnosmerna, marveč je včasih zelo zapletena in tu in tam tudi protislovna, vendar zmeraj ustvarjalno umetniška in uporniška tudi

takrat, kadar (zlasti v liriki) izraža včasih tudi otožnost, potrnost in celo brezupje. V svoji polemični knjigi, *Moj obračun z njimi*, je leta 1932, ko se počasi pojavlja ugovor in pozneje celo oster odpor proti njegovemu delu tudi na dogmatični levici, med drugim zapisal:

»Na koncu, napisal sem vse to zaradi tistih, ki prihajajo, a zaradi njih najbolj. Ko mi vsi, danes tako strastno glasni, nebomo drugega kakor dve- tri stare krpe in gnili zobje, bo vzel kdo to knjigo v roke, da iz nje prebere, kakšna je bila pravzaprav naša književna civilizacija konec tretjega decenija dvajsetega veka. Pred temi svojimi daljnimi in neznanimi bralci, imam potrebo, da poudarim predvsem to: kako sem spraševal sebe zelo pogosto in kako sem raziskoval svoje lastne razpoke skrbno in brezpogojno iskreno. Tista moja lirika stiske (jecljiva in bedna, če hočete), lirika moje osebne in zapuščene stiske, tista navidezno utrujena neznosnost, ki se javlja vedno v meni in mojem resigniranem pisanju od časa do časa, povezana je brez suma z našim književnim stanjem in od njega neoddeljiva. To niso trenutki slabosti in pobitosti! To so tiha spoznanja našega stanja in brezizhodnost iz tega trajanja... V nemirih in negotovostih se prebijati kot popotnik, ko se prebija skozi vijugaste soteske in prek jamastih tleh, skozi debele sklade teme, s svetilko v roki, to pomeni pri nas pisati. In pomeni: opravljati delo, ki samo zato ni jalovo, ker izvira iz nas samih, po notranji in nejasni slutnji, da ni jalovo, ki izvira kot vrelo, ker mora in nastaja samo od sebe — kakor vse, kar nastaja po notranji potrebi in naravnih zakonih nastajanja, a je sicer po okoliščinah, v katerih izvira in nastaja, prilično nadležno...«

Leta 1964, ko je končal tretji del pred vojno objavljena dva dela romana *Banket v Blitvi*, je na koncu v pogovoru ponovno potrdil zgornje misli iz svoje poetike, ko je zapisal, da »literatura kot pričevanje in tudi takrat, ko jo navdihuje stvarnost, ne more biti njen brezidejni odraz.« Te misli, strnjene v eno, v umetniško in idejno, se ustvarjalno prepletajo skozi vse njegovo literarno in esejiistično delo kot spontani, dinamični in brezkompromisni kategorični imperativ vsega njegovega ustvarjanja. Takšna je Krleževa bit, bitnost in bivanjskost. Literarno umetniško in idejno tega ne dokazuje le prvo njegovo dramsko delo, *Legenda*, marveč prav tako zadnje dramsko delo, *Aretej*, najsi sta si po vsebini, izraznem stilu in dramsko prikazani problematiki še tako različni. *Legenda* je lirično simbolistična drama, *Aretej* pa realistično polemično delo kljub spretno pomešani in povezani sedanosti z rimsko preteklostjo, z osebami iz našega časa in iz davnih dni.

V *Legendi* je več lirike kakor dramatike, vendar se ta le prepleta skozi vse dialoge med Jezusom in njegovo Senco, ki nastopa kot nekakšen drugi njegov jaz, čigar nazore sam zanika in se zato Senci do konca upira, čeprav mu je Senca napovedovala, kakšen bo njegov konec. Smisel njunega dialoga, lahko bi rekli celo njune polemike, je: kaj je več, duša ali telo, duh ali meso, nesmrtnost ali tostranost. Neusmiljeno mu senca razkriva, da bo nekoč on in njegova duša rabila povsem drugačnim smotrom, kakor zdaj misli

on, ker ne vidi, kakšna laž so ljudje in kakšna laž je v primerjavi z njegovo resnico ves svet in vse njegovo bivanje včeraj, danes in jutri. Pove mu, kaj vse se bo nekoč godilo z njim, z njegovo resnico, z njegovim naukom:

»Ta tvoj mir in ta ljubezen postaneta še večja tirana, kakor so bili tisti, ki so metali tvoje vernike v žrela divjih zveri. Z ognjenim mečem širijo ljubezen tvojo in ubijajo, kradejo, požigajo v imenu tvojem in za ljubezen tvojo! ... Zgradili so čudne hrane, v imenu tvojem, Gospod! Temno je v teh hramih, hladno in neprijetno kakor v kleti. Samo redko se prebije kakšen trak svetlobe skozi pisana okna. V njih žgejo kadilo, pijo vino in kradejo življenje, in vse to v imenu tvojem! Z lažmi vabijo ljudi v te hrame in jih kličejo vernike, v imenu tvojem, Gospod! In ulili so čudne posode, na katere udarjajo z batom, zvezali so čudne piščalke in ves ta trušč dvigajo v imenu tvojem, Gospod! Na svilene so zastave izvezli lik tvoj in razdelili se v stranke znotraj cerkve tvoje. In kadar s čudnim orožjem, ki ogenj bruha, udarijo eni na druge, tedaj so med njimi taki v črnih kutah, ki kriče, da se tudi to godi v imenu tvojem! In prodajajo krone in mažejo tirane s posvečenim oljem, blagoslavljajo topove in oznanjajo nauk tvoj vojskam, a vse to v imenu tvojem, Gospod! Če je kdo ubijal, ga ubijejo, če se je pregrešil, ga kaznujejo; in nič mu ne odpuščajo! Ali je mir v dušah njihovih? Oblekli so se v svilo in damast in škrlat, a tistega prvega, ki ga kličejo za svojega glavarja in tvojega naslednika, so tudi nakitili s čipkami kot belo voščeno lutko! Poljubljajo mu copate in ga nazivajo za nezmotljivega, dvigajo ga na sveti stol in ga nosijo kot čudo svetosti in nezmotljivosti in trdijo, da je utelešenje tebe in tvojega nauka na krvavi in blatni zemlji. In vse norce, ki so se bičali in živeli v puščavi in oporekali življenje, vse so jih razglasili za svete. Sklesali so jim kipe iz kamna in lesa, pred njimi padajo na kolena in molijo k njim kot mrtvim idolom. Je pa teh kipov več kot vernikov, in ali je tisto, kar jih tira iz enega v drugo, ali je tisto mir v dušah njihovih?«

Tako razgalja Senca Jezusu resnico in laž sveta. Ob koncu je še kratek pripis: Veter in smeh. Vsekakor peklenski prizor, besede in misli in obtožba, kakršnih ni najti dotlej v nobene delu v jugoslovanskih književnostih in še v drugih malokje. Vse besedilo *Legende*, vsi njeni dialogi so pisani v stilu biblijskega jezika, ki ga v njej Krleža podobno posnema, kakor ga je Cankar v *Hlapcu Jerneju*, hkrati pa se stilno izraža simbolistično in jezikovno ritmično, kar je bila značilnost nekaterih simbolistov. Zato je prenagljena trditev tistih, ki štejejo zaradi te oblikovnosti *Legendo* med wildovsko pisano delo, ker je po svojem značaju, vsebini in ideji takšna, da je noben Wilde nikoli ne bi mogel napisati. To prvo dramsko delo Miroslava Krleže je po svojem značaju in biti že čisto »krležijansko«, kakor je po svoje njegovo zadnje dramsko delo *Aretej* prav tako v svojem izvirno, čeprav bi ga brez ugotavljanja kakšnega vpliva mogli označiti za sartrovski-eksistencialistično, medtem ko je dialektika v enem kakor dru-

gem delu dialektično materialistična in krleževsko racionalistična, čeprav je *Legenda* zavita v tančico simbolizma. Ko je imel 12. aprila 1928. leta pred branjem svoje drame *V agoniji* v Osijeku uvodne besede, je rekel o *Legendi*:

»... Veliko dram sem napisal do devetnajstoštirinajste, o duhovnikih, o grbavcih, o zrakoplovcih in vse to vedno znova sežigal kot makulature; prva drama, ki sem jo dal natisniti, je bila *Legenda* v štirih slikah, polna lirične mesečine. Opisal sem v njej Krista, kako se pogovarja s svojo lastno senco o problemih cerkve, kakor da je bral Kranjčevića. S svojim dvajsetim letom sem se čudil, da nobeno naše gledališče ni hotelo uprizoriti mojega Krista v mesečini, ko v oljčnem gaju boža plave lase grešnice Marije Magdalene...«

Pisec *Legende* je prehiteval takrat čas tudi v gledališkem pogledu, ne samo zaradi idejnosti in drznosti svoje drame same po sebi, marveč tudi s tem, da terja *Legenda* svoj poseben in izviren odrski stil, ki se nikakor ni mogel podrediti konvencionalnemu naturalističnemu in realističnemu takratnemu gledališču, marveč terja svoje, lahko bi rekli: simbolistično in poetično govorno gledališče, ki pa nikakor ne sme biti v govoru in igri patetično, ker je kljub biblijskemu stilu racionalistično in včasih kar drzno dialektično. Kljub vsemu knjižnemu, zaradi česar imajo po večini *Legendo* zgolj za knjižno dramo, je v njej toliko dramatične dialektike, ki bi jo umen in intuitiven režiser z inteligentnimi igralci, ki so hkrati mojstri govorce brez vsake patetike, lahko uprizoril tudi danes, saj je po svoji religiozni in ateistični snovi danes celo bolj aktualna kakor takrat, ko je bila napisana. Tudi filozofija niča, ki je danes pri nekaterih tako moderna, a bolj modna, more najti nekaj svojih odmevov v njej. Krleža je z njo ustvaril dramatski ateistični prototip in antipod religiozno-katoliškim igram in misterijem največjega krščansko-katoliškega dramatika Pedra Calderona de la Barca (1660—1681) in novejšega katoliškega, a umetniško precejšenega Francoza Paula Claudela (1868—1955) — kljub njegovi najboljši, a obsežni katoliško-religiozni drami *Svileni čevelj* (*Le Salier de Satin*), leta 1924 v celotni izdaji, leta 1943 pa v sodelovanju z znanim režiserjem Jeanom-Louisom Barraultom v skrajšani izdaji za uprizoritev.)

Krleževa *Legenda* še čaka in išče svojega kongenialnega režiserja Jeana Louisa Barraulta. Njegova kritika cerkve se do smrti ni spremenila. Pod geslom CRKVA piše v njegovi enciklopediji »Panorama pogleda, pojava i pojmov«, prva knjiga (izšla 1975, Sarajevo) str. 551 pod naslovom: *Negacija Kristovog simbola*: »Vse se je v cerkvi spremenilo v formalnosti: inkvizicija, shizma, hereza, krivoverstva, grmade in množične smrtne obsodbe, vse to predstavlja negacijo Kristusovega Simbola kot lika ljubezni in vere. Tako je napisal v dnevniku 1942. leta za časa ustaške NDH, ko je do konca vojne čakal dan in noč, kdaj pridejo ponj in ga ustrelijo. Vse njegovo življenje med okupacijo in predhodni spor z zastopniki skrajne (stalinske) levice bo nekoč, ko bodo odprti vsi arhivi z njegovim vred, pričali o najdramatičnejših letih njegovega življenja, ki se k sreči niso končali tragično, čeprav je bilo večkrat na tem, da bi ga ustaši likvidirali, toda nekaj takšnih prenapetežev (iz stalinske šole) je bilo nekoč tudi med skrajno levico.

Z *Legendo* tvorijo naslednja dramatska dela kar cel ciklus, ki je zelo značilen za prvo Krležovo obdobje. Istega leta 1913, ko je napisal *Legendo*, ja napisal enodejanko *Maskerato*, v kateri nastopajo Pierrot, Kolombina in Don Qihote, katerih igro spremljajo Glasovi z ulice. *Maskerata* je prav tako izšla še leta 1914. v *Književnih novostih* kakor že pred tem *Legenda*. Leta 1915 je napisal *Hrvatsko rapsodijo*, ki je izšla v knjigi 1918. v Zagrebu. *Kraljevo* je veljalo dolgo za neuprizorljivo, pred nekaj leti pa je režiser Dino Radojević odkril tej »masovki« primerno odrsko in igralsko podobo in dosegel z njo uspeh doma in v tujini. *Legendo Kristofor Kolumbo* je napisal 1917. leta, izšla pa je v Zagrebu naslednje leto. Sledil je *Michelangelo Buonarroti* (napisan 1918. leta, objavljen v reviji takratne leve generacije *Plamen* leta 1919). Leta 1922 je izšla v reviji *Kritika* aktovka *Adam in Eva*. Najdalje je čakala na popolno objavo legenda *Saloma*; izšla je v knjigi *Legende* šele leta 1967 pri Zori z Zagrebu. Šele v tej knjigi so bile končno zbrane vse legende, ki vse skupaj sestavljajo prvi Krležev dramatski opus, hkrati pa dramaturški in umetniško-dramatski ciklus, kakršnega pred njimi ni bilo v jugoslovanski dramatiki. Prva varianta *Salome* je bila napisana že leta 1914. Po navedkih v knjigi *Legend* iz leta 1967 so nastale še tri variante. 9. 4. 1918 je Krleža objavil svoj pogovor z ravnateljem zagrebške Drame HNK Josipom Bachom, katerega je v polemiki imenoval za hrvaškega Govekarja, ker je delal njegovi dramatiki podobne težave, kakor jih je delal Govekar dramatiku Cankarju. Zapis pogovora med njima je vreden, da ga navedem v prevodu izvirnika, kakor je izšel v knjigi leta 1967; J. Bach je prebral *Salomo* v drugi verziji:

- *To zdaj ni več biblija, to je konverzacija à la G. B. Shaw!*
- *Boljše je prepisovati G. B. Shawa kakor Jozu Ivakića.*
- *Pretiravate. Zmeraj pretiravate. Kako je mogoče, da Saloma reče: »noblesse oblige«? Presvetli se je temu pristrčno smejal.*
- *Zakaj pa bi Saloma ne mogla reči »noblesse oblige«?*
- *Pa dobro, človek, ali ste vi prisebni? Kako vendar po francosko v tisti dobi?*
- *Zakaj pa poje Aida italijanski?*
- *Pa dobro, to so vici, Aida je opera!*
- *A Ifigenija? Kaj ni Ifigenija Švabica? A Fedra ni nobena opera in vendar govori francosko. Pa Julija, kaj Julija ni Angležinja? itd.*
- *Da, to drži, ali tako so stvari pisane.*
- *Ne razumem, kaj to pomeni, da so stvari tako pisane? Če je že moji Salomi sojeno, da je Hrvatica in če je to neka gospodična iz boljše hiše, je bržkone imela guvernant in potem, jasna stvar, ne zveni tisti njen »noblesse oblige« bedasto ali nenaravno.*
- *Vsa vaša logika je zmeraj postavljena na glavo. Prosim lepo, v redu, nimam nič proti, samo ljudje se vam bodo smejali na odprti sceni.*
- *Kaj je to tragedija, če se ljudje smejejo na odprti sceni? Naj se le smejejo. Zato gredo v teater, da bi se smejali.*

Krleža je spričo težav, ki jih je imel v gledališču z *Legendami* in sploh, čutil nepremagljivo potrebo, da objavi v njihovi izdaji tudi ta dialog, med dramatikom in gledališkim ravnateljem, kar priča, kakšne so bile razmere in kakšni ljudje so vodili gledališče. Seveda pa gornje ni edini primer, saj sta pri naslednjih njegovih dramah posegala še policija in cenzura.

Kar zadeva teh sedem dramatskih legend, niso vse stilno enotne niti niso ustvarjene po enotnem dramaturškem kalupu. Stil prve *Legende* ni stil zadnje legende *Salome*, čeprav jima je izhodišče biblija. Razložek je tudi v snovi sami: v prvi gre za nazareškega tesarja in je snov po tradiciji evangelijsko religiozna, medtem ko gre pri *Salomi* za izrazito posvetno stvar. Res je, da je v *Legendo* vpleten tudi eros, vendar drugače, kakor v *Salomi*. V primerjavi z *Legendo* je dialog v *Salomi* res shawovski, kakor je shawovski tudi pogovor med Krležo in Bachom. Bližja jezikovnemu stilu Krleževe *Legende* je Wildova *Saloma* ali katera iz Maeterlinckovih dram.

V osredju legend sta drami *Kristofor Kolumbo* 1917 in *Michelangelo Buonarotti* (1918). Po drznosti njune dramaturgije, ki je vsa v nasprotju z vso tradicionalno dramatiko, pa sodi k njima tudi *Kraljevo*, čeprav ni tako drzna v svoji dramaturgiji kakor prvi dve. K tem trem bi zaradi dramaturške sorodnosti mogli prišteti še *Hrvatsko rapsodijo*, vendar jo je Krleža sam izločil iz legend in vključil v knjigo *Hrvatski bog Mars* ter tako pristal na oznako, ki so ji ga dali kritiki, da je množična drama-novela. Danes bi jo lahko šteli med literarno pisani scenarij, ki čaka in išče svojega Ejzenštejna, da jo prenese v film, ali Piscatorja, ki je besedilo drame spretno povezoval s filmskimi vložki. Vse legende so v bistvu zelo dramatične, zunanje in notranje. Vprašanje njihove uprizoritve je predvsem gledališko-tehnično, ker jih vseh še danes gledališče tehnično ne zmore v zahtevani smeri, kaj šele takrat, ko jih je pred šestimi desetletji ponujal v uprizoritev. Kljub temu so danes uprizoritve v primerni dramaturško-režiserski priredbi možne, le da nekatere zahtevajo tudi veliko zasedbo večjih in manjših vlog in seveda dobre igralce-govorce.

Krleža je svojo prvo dramatiko označil že v predavanju 20. aprila 1928, ki ga je imel pred uprizoritvijo drame *V agoniji* v Osijeku, saj je bila drama *V agoniji* literarno in gledališko prelomnica v njegovi dramatiki, ker se z njo začneja »glembajevska« doba njegove dramatike, ki se je naslonila na realistično-naturalistično psihološko ibsensko-strindbergovsko dramaturgijo. Tudi zaradi tega dramaturško-tehničnega koraka nazaj je dosegel glembajevski ciklus v gledališču tako velik uspeh, ker terjajo te drame predvsem le dobre realistične režiserje in dobre igralce-govorce, ne da bi tehnično-inscenacijsko kdovekaj nalagale odru. Prav tako pa je bil ta ciklus pristopnejši tudi občinstvu. V svojem izpovednem predavanju še pravi Krleža:

»... Govorili so mi ves tisti čas, da ni dejanja v mojih dramah. Po lirskem, wildovskem simbolizmu v mojih prvih stvareh (*Saloma*, *Legenda*, *Sodoma*) sem začel na odru delati z gorečimi vlaki, z množico mrličev, vislic, strahov in z dinamiko vsake vrste: potapljale so se cele ladje, podirale se cerkve in katedrale, dejanje se je razvijalo na oklopnjačah s trideset tisočimi tonami, streljali so celi polki in umiralo se je v množini (Hrvatska rapsodija, Galicija, Michelangelo, Kolumbo, Golgota itd.). Vse moje drame iz tistega časa, simbolični danse macabre,

neštevilni umori, samomori, prividi, tisto vznemirjeno odvijanje slik v furioznem tempu, vse tisto drvenje pokojnikov, mrtvecev, blodnic, gorečih angelov in bogov, rovanje po grobovih, oživljanje podzemlja, vse tiste vojske na umikih, kri in požari, zvo-njenja in požig in blaznost obsedene gonje, vse to je bilo iskanje dramskega dejanja v povsem krivi smeri: v kvantitativnem (Golgota, Adam in Eva, Kraljevo) dramsko dejanje na sceni ni kvantitativno. Napetost posamezne scene ni odvisna od dinamike dogodka, temveč narobe: moč dramskega dejanja je ibsensko konkretna, kvalitativna, ustvarja pa jo psihološka objektivizacija posameznih subjektov, ki doživljajo na odru sebe in svojo usodo. Ne more biti torej dobre drame brez notranjega psihološkega volumna kot glasbila in dobrega igralca, ki dobro igra na tem glasbilu. Ko sem po izkušnjah začutil vse vnanje in odvečne naprave, zunanje dekorativne, torej kvantitativne strani sodobnega dramskega ustvarjanja, sem se odločil, da pišem dialoge po vzoru nordijske šole devetdesetih let z namenom, da notranji razpon psihološke napetosti razpnem do čim večjega spopada, da pa te spopade primaknem čim bliže obrazu naše stvarnosti. Tako je prišlo do mojih poslednjih dram, ki niso in nočejo biti drugega kakor psihološki dialogi, ki se prvič javljajo v naši dramski književnosti s štiridesetletno zamudo. Ko na eni strani piše kritika o meni, da sem ekspresionist in futurist, v očeh naše kritike najekstremnejši dramatik, pišem danes psihološke dialoge švedske šole s štirideset-petdesetletno zamudo s podobnim zahodnim eksperimentom. Položaj je v tem oziru vsekakor paradoksalen, toda za paradoksalnost tega stanja jaz kot posameznik ne morem nositi nikake odgovornosti. To so notranji in življenjski problemi posameznih književnih okolij. Žalostno je to, da naše književno okolje dela vse mogoče napore, da se (po nekih nedoumljivih zakonih inercije) upre vsakemu pozitivnemu poskusu, samo da po možnosti čim kasneje obvladamo to našo vsesplošno zamudo.«

Težko bi mogel kdo drug boljše in udarnejše označiti položaj in razmere, s katerimi se je moral Krleža pa mogoče še kdo boriti za svojo dramatiko. O svoji dramski trilogiji o Glembajevih in glembajevščini se ta del njegove dramatike »razvija v boju s tem žalostnim odporom našega književnega okolja.«

Odpor pred vojno pa ni bil le zoper njegovo dramatiko, čeprav je z dramama *V agoniji* in *Gospoda Glembajevi* vsem in tudi vsem navkljub že pred vojno dosegel velike uspehe in priznanja skoraj po vseh jugoslovanskih gledališčih, marveč je bil odpor prav tako zoper njegovo liriko in pripovedništvo, saj se je in se čuti takratni odpor zoper vse, kar ga je obdajalo, še danes nazaj. Vendar je čutiti danes še nekaj več: da je tudi na področju lirike in pripovedništva od novel do romanov ustvaril nadpovprečna, trajna dela. Njegova osebna lirika dobiva šele danes tisto pomembno umetniško mesto v književnosti, ki ji gre, čeprav smo mogoče o njej doslej premalo pisali in se premalo poglobljali vanjo, kaj šele da bi jo enakovredno analizirali po njeni vsebini, obliki in biti. Pri delno nehotenem predvojnem in

povojnem zapostavljanju njegove osebne lirike, kakor jo je ustvaril od vseh začetkov pa neke do leta 1937, ko je izdal strog izbor vse svoje do-tedanje lirike pod naslovom *Pesmi v temi* («Pijesme u tmini») ter izpustil v njem tudi ciklus po vsebini in obliki svojevrstne *Simfonije*, ki jih je prvič izdal skupaj leta 1933 (Minerva, Zagreb), je čutiti, da ji nismo prišli še danes do dna.

Ze naslov knjige *Pesmi v temi* ponazarja prav tako tisto, kar je esejistično izpovedal v uvodu k svoji »nordijski« dramatik, še bolj pa že na prvi pogled ponazarjajo in označujejo pesmi in vsebino naslovi, ki jih je dal posameznim poglavjem v tej danes bolj kot takrat umetniško in človeško živi in dojemljivi knjigi, iz katere se Krležev subjektivni človeški in življenjski jaz mogoče najbolj intimno izraža, ko je hkrati izraz časa, razmer in ljudi. V času boja s skrajno in dogmatično levico, ki je bila večkrat, če ne sploh gluha tudi za liriko in umetnost sploh, so mu nekateri kar izpod roke, ne da bi se potrudili in vsaj dobro prebrali njegove pesmi, očitali, da ne gre s časom in z revolucijo, ker ni o proletariatu nič napisal. V svoji površnosti in sektaški pristranosti so iste očitke še posebej vrgli na dramo *Gospoda Glembajevi*, češ v njej ne nastopa noben proletarec, marveč sama višja gospoda. Zato žanje Krleža tudi priznanja pri meščanski kritiki, kar posredno dokazuje, da ni napreden, kaj šele socialno revolucionaren pisatelj. Spregledali so, da je eden izmed najpomembnejših notranjih dramatičnih zapletov samomor triindvajsetletne šivilje Fanike Canjek, predhodno pa dejstvo, da je baronica Castelli-Glembay »pomandrala na ulici s svojimi konji triinšedemdesetletno proletarko Rupertovo in jo s tem, da ji je razbila glavo in polomila vsa rebra, usmrtila na mestu.« Kljub temu jo je sodišče oprostilo, s čemer je v drami neposredno dokazana tudi razrednost meščanskega sodišča. Kaj še hočemo več? Nasprotno od levih prenapetih skrajnežev pa je celo večji del meščanske resne kritike dramo pravilno razumel, saj je bila in je res napad na vladajočo, pokvarjeno in gnilo meščansko družbo, kakršna ni bila ob objavi in uprizoritvi drame nič manj kot ob koncu dvajsetih in začetku tridesetih let v kraljevini SHS in za časa diktatorske kraljevine Jugoslavije Aleksandra Karadjordjevića, ki je bil sam eden izmed največjih zasebnih kapitalističnih podjetnikov.

Nič ni v Krleževem delu osamljeno in samo zase, marveč je vse po duhu, po meditaciji in refleksiji povezano med seboj, saj je vse izraz te titanske in genialne osebnosti, kakršne v takšni meri ni bilo doslej v naših književnostih, saj v primerjavi z vsem, kar je ustvaril, vplivajo dela našega nobelovca Ive Andrića skoraj kot idila, elegantnost, zadržanost in prizanesljivost.

Iz zgoraj navedenih očitkov in vzrokov je Krleža dal premišljeno v knjigi *Pesmi v temi* prvemu njenemu ciklu naslov *O bedi*. Vseh dvaindvajset pesmi tega ciklusa od pesmi *Postelja edina jahta siromakova* do ironične zadnje *Gospa na obisku pri bolnem otroku svoje služkinje* so umetniški primeri moderne socialne poezije, kakršnih ne najdeš zlepa veliko niti v svetovni socialni književnosti, kaj šele v tisti, ki si od zgoraj določena lasti ime »socialistični realizem«. Te pesmi niso le umetniško-oblikovno, muzikalno in ritmično v svobodnem in vezanem stihu in s skladnimi rimami umetniško dognane, marveč so tudi socialno, etično in politično nevsakdanje obtožujoče po svoji vsebini in reki. Niso od zunaj hotene, marveč so izbruh notranjega socialno-protestnega eksploziva, ki je iz svojih izhodišč botroval

že Krleževi rani dramatik, na svoj način pa tudi v glembajevski trilogiji, najbolj pa spet v zadnjem dramskem delu *Aretej*, kjer je dosegel umetniško in idejno literarno klasično in hkrati moderno sintezo, kakršne ne bi zmogli niti Sartre niti Brecht, kaj šele Ionesco.

Kako vseobsegajoča, univerzalna je lirika v knjigi *Pesmi v temi*, ki ji že ime daje opozorilo na vsebino in značaj, opozarjajo naslovi ciklov in cikli sami te čudovite pesniške knjige, umetniško nič manj vredne, čeprav povsem različne od popularnih *Balad Petrice Kerempuha: O času in smrti, O sanjah, samotah in o mesečini, V predvečerju, Nad odprtimi grobovi, Pesmi na livadi v juniju, Ranljivi motivi in Enajst lirskih motivov v prozi*. V ves ta pestri lirčno izpovedani svet je zajel vse, kar bistveno označuje Krležo kot lirika, posredno pa tudi kot pisatelja sploh, z vsemi njegovimi depresijami in melanholijami, z vsemi njegovimi protestnimi zaledji, v katerih se upira tudi zoper trenutno nemoč lastnega jaza, da bi se v naslednjem tem bolj spet dvignil in neposredno v pesmi ali posredno v noveli in romanih in dramah kriknil svoj značilno krleževski »J'accuse« zoper vse, kar je lažno in krivično, sramotno in nečloveško. Toliko neposrednih obtožb in uporov, kolikor si jih lahko odkrije in doživlja iz njih vsak, ki ima le količkaj posluha za vsebino in umetnost, za muzikalnost in ritmično melodioznost njegovega vezanega ali nevezanega stiha, za njegove intimne muke, trpljenje in obupe, hkrati pa za uporniške vzpone, kajti Krleža je v svojem delu vest samega sebe, svojega ljudstva, človeštva in vsega, kar se dogaja v njem in zunaj njega, od porazov, neumnosti, stisk, lažnivosti do revolucionarnosti ter prometejskega hrepenenja iz vseh spon, ki še drže njega in človeštvo, da bi se osvobodilo vsega tistega, kar ga žal velikokrat in včasih celo v odločilnih trenutkih drži v barbarstvu in v bitju in nebitju človeka, katerega delo je žal po krleževsko še zmeraj vse, kar je ustvarila, sicer čudovita človeška roka, vendarle še zmeraj le »mojstrovina roke opice«, kakor se končuje njegova drama *Aretej*. Z vsem svojim delom, kar je v njem dejanja, ideje, etične in družbene kritike, se postavlja vsaj enakovredno, če ne celo umetniško in revolucionarno višje od sicer enega izmed največjih, lahko bi rekli faustovsko filozofsko eksistencialističnih del našega časa Jeana Paula Sarrtra, drame »Dobri Bog in hudič«.

Balade Petrice Kerempuha, čeprav tudi te niso bile v začetku pri vseh sprejete s takšnim priznanjem in hvalo, da ne rečem že kar slavo, kakršno imajo dandanes, so po krivici izrinile njegovo intimno liriko nekoliko v ozadje, dasi ni nič manjša umetnina. Tudi formalno in ne zgolj vsebinsko in idejno je imel vso pravico in celo umetniško-moralno dolžnost, da je vanjo uvrstil pesmi in stihe resignacije in melanholije, čeprav prizna v uvodu k polemični knjigi *Moj obračun z njimi*, da je to slabost njegovega osebnega jaza, proti kateremu se bori in ga skuša premagati. V tem pa je le kos subjektivne resnice brez objektivnih vzrokov razmer in življenja, skozi katero se je moral Krleža prebijati. Samo njegovi že kar nadčloveški energiji, ki je nerazdružljiva z njegovo ustvarjalno močjo, se je zahvaliti, da je vzdržal vse burje in viharje in našel — čeprav kritičen — pristen in pozitiven odnos do naše stvarnosti ter tako ostal zvest sebi in svojim idejam do smrti.

Mladi Krleža je začel kot hrvaško-jugoslovanski demokratično-nacionalni revolucionar, ki se je kot kadet v madžarski oficirski šoli naskrivaj opajal ob pesmih madžarsko nacionalnega revolucionarnega pesnika Sándor-

ja Petöfija, ki je 1848. leta padel v boju z madžarsko protirevolucijo in carskimi intervencijskimi kozaki. Uvod v svojo knjigo *Obračun z njimi* je Krleža končal:

»... Že davno, v času Plamena sem nekoč zapisal, da ne vem, če sem volk, ali da nisem književni dvoparkljar, mi je bilo že takrat jasno. Po tem, kako ta lajež intenzivno raste okrog mene, je videti, da ti stvari vohajo volka. Zares! Petöfijeva pesem o volkovih je bila prva spodbuda, da sem začel pisati. Tudi danes mislim, da je boljše krvaveti gladen in obstreljen kakor Petöfijev volk, kakor lajati na verigi.«

Menda iz površnosti še preveč spregledujemo, kakšen pretres je moral doživeti mladi hrvaško in jugoslovansko navdahnjeni gojenec madžarske častniške šole, ki je nekega dne skrivaj pobegnil iz vojaškega internata in je v svojem nacionalno revolucionarnem bakuninsko-principovskem smislu zbežal za časa balkanske vojne, da bi se kot prostovoljec v srbski vojski udeležil bojev zoper turški imperializem. Srbska oblast pa ni imela smisla za idealizem zasanjanega mladca, ga osumila špijonaže in izročila pri Zemunu avstrijskim oblastem, da so ga zaprli in degradirali. K sreči se mu ni zgodilo kaj hujšega, zato pa je moralo njegovo notranjost in čustveni značaj pretresti do najglobljega dna. Jugoslovanski idealizem, ki ga je skušal kipar Ivan Meštrović ovekovečiti s Kosovskim hramom, je nasilno v Krleži umrl ter zbudil v njem anarhoidno-socialistično revolucionarne klice, podobno, kakor pri mladem Avgustu Cesarcu, ki se je udeležil atentata zoper madžarskega bana Cuvaja v Zagrebu leta 1912 ter bil za to tudi obsojen. Kakor iz vojske izobčeni mladi Krleža se je tudi Cesarec najprej preusmeril v bakuninsko-socialističnega revolucionarja, preden se je prerodil v revolucionarnem socializmu Marxa, Engelsa in Lenina. Toda razočaranje nad jugoslovanskim idealizmom ni bil edini pretres, ki ga je doživel pred prvo svetovno vojno in med vojno Miroslav Krleža. Več ljudi iz rodov, ki so sprejeli vase kot — lahko bi rekel v začetku celo po krleževsko-biblijsko, se pravi socialističnoutopično — ideje oktobrske revolucije kot tostranski »božji duh«, so morali iti v naslednjih desetletjih skozi hude preizkušnje, da ni bilo lahko vzdržati. V letu 1937, ko je Krleža izdal *Pesmi v temi*, ob dvajsetletnici oktobrske revolucije, so se že drugo leto dogajale stalinsko-inkvizicijske čistke: tako rekoč ves stari vodilni kader iz Leninovih časov od Buharina do Rykova je bil likvidiran po inkvizitorsko izsiljenih bridkih in včasih kar sramotnih izjavah pred sodiščem. Padla je vrsta najvišjih vojaških zastopnikov na čelu z maršalom Tuhačevskim, obtoženim sodelovanja z gestapom in nemškimi generali. In koliko književnikov in kulturnih delavcev od Izaka Babelja do gledališkega revolucionarja Mejerholda so Stalinovi inkvizitorji poslali v pregnanstvo in smrt! Leta 1936 je bil proces zoper »trockistične« zdravnike, ki so s posebnimi injekcijami (po navodilih) pospešili smrt »burjevjestnika revolucije« Maksima Gorkega, od oktobrske revolucije dalje najpopularnejšega socialno-revolucionarnega pisatelja, avtorja romana *Mati*. Nanj se kot na primer revolucionarnega dela sklicuje tudi Miroslav Krleža v svoji obširni spremni besedi k Hegedušičevim socialno-protestnim risbam, eni izmed največjih umetniških primerov takratne socialne grafike na fronti leve umetnosti:

»Za Goetheja so mislili Nemci, da pomeni svitanje, pokazalo pa se je, da je bil Goethe pozno popoldne nemške knjige, medtem ko pomeni na primer Mati Gorkega, napisana v depresiji poraza po devetstopeti in šesti, najboljše rusko revolucionarno književno delo do danes.«

Ironija v zgodovini književnosti, umetnosti, politike in teorije pa je, da je ravno ta Krležev uvod, v katerem marksistično, dialektično in historično materialistično nedogmatično brani umetnost pred vulgarizacijo in pred tem, da bi bila dekla vsakdanje politike (pa naj si bo v imenu revolucije), bil končni vzrok in povod, da se je začela proti njemu tudi gonja na levi, o kateri danes vemo, da je bila togo dogmatična in na estetskem področju v nasprotju z dialektičnim in historičnim materializmom, to se pravi, nemarksistična, marveč ždanovsko-stalinistična. Vse to je javno trajalo skoraj tik do napada na Jugoslavijo. Na prvi pogled je bilo videti po prvi številki, da je bila nova revija *Književni sveski* v Zagrebu ustanovljena le za to in da del revolucionarne levice v času, ko je že nacizem in fašizem sprožil drugo svetovno vojno, nima nobenih drugih skrbi kakor prepirati se o književnosti, izobčevati in blatiti Krležo in vse tiste, ki so stali na njegovi strani in ki so jih označevali celo za »izdajalce proletariata«, trockiste itd. V prvi številki so morali v boju proti Krleži poklicati na pomoč še bolgarskega stalinista in dogmatika dr. Todorja Pavlova kot višjo »avtoriteto«, kakor so bili sami. Za časa informbiroja pa je Pavlov tudi v politiki in v boju zoper Jugoslavijo pokazal svoje stalinistične čekane. Porazno je vplivala tudi sovjetsko-finska vojna, ki je najprej razkrinkovala dotlejšnji mit o nepremagljivi rdeči armadi in SZ, v prvem polletju vojne s hitlerjevsko agresijo pa je vojska v začetku skoraj popolnoma odpovedala, kar je še bolj porazno vplivalo ne samo na mednarodno revolucionarno gibanje, marveč tudi na ves demokratični svet. Vedela sta, da je ves tisti poraz, ko je na stotisoče sovjetskih vojakov padlo in prišlo v ujetništvo, posledica politike Stalinovega slepega inkvizitorskega režima, saj danes vemo, da Stalin sploh ni verjel prvim poročilom, da so nacistični agresorji napadli SZ, čeprav ga je že prej obveščevalna služba, v kateri je bil tudi legendarni obveščevalec dr. Sorge v Tokiu, obvestila celo o dnevu ali tednu, kdaj se bo napad začel. Namesto revolucionarne vojne je moralo sovjetsko državno vodstvo v stiski razglasiti in organizirati drugo domovinsko vojno, v kateri je v resnici zmagalo sovjetsko ljudstvo, ki je po tradiciji ruskega patriotizma iz vojne zoper Napoleona, kar je genialno opisal Tolstoj v veliki epopeji »Vojna in mir«, branilo sebe in svojo deželo, svetovno socialistično revolucijo pa je tudi po razpustu III. internacionale kot idejo in kot revolucionarni načrt in upanje Stalin pokopal ter postavil ad calendas Graecas.

In kaj vse se je dogajalo proti nam v času informbiroja, ko so nam tudi vojaško grozili, nas gospodarsko bojkotirali ter vodili proti nam politično-grozilni živčni boj skupaj z vsemi svojimi sateliti, ki so skupaj (celo z nemškimi iz DRN) s sovjetsko armado leta 1968 zavzeli ČSSR. Pretres za pretresom za posameznika in za mednarodno revolucionarno socialistično gibanje... Informbirojevski boj zoper nas je trajal do Stalinove smrti 1953 leta in še malo dalje, dokler ni pod Hruščovom ta reakcionarna in v nekem smislu tudi protirevolucionarna etatistična politika zoper nas prenehala in

se končala z beograjskim dogovorom, ki velja še zmerom in ki potrjuje, da ima SFRJ pravico iskati in hoditi svojo pot v socializem.

Krleža je imel 17. 12. 1952 v Domu Jugoslovanske ljudske armade v Zagrebu v zvezi s tem bojem predavanje *Kako stoje stvari* in med drugim dejal:

»Kako tečejo stvari? Že več kot trideset let, odkar stvari okrog nas, moglo bi se reči, ne teko dobro, a v teh zadnjih nekoliko letih pa se je položaj stvari v svetu popolnoma pokvaril.

Na magnetskem polju boljševizma je stalinska politika Velike sile spravila v nered najelementarnejšo logiko osnovnih socialističnih principov in igle vseh marksističnih kompasov so se v nevihti vznemirile. Viharji divjajo od vseh koncev in plovba je postala tragičnejša kakor kdaj koli do današnjega dne. V tej, še zmeraj marksistični predzgodovini, v dramatičnem boju za osnovna načela marksizma, so začele provincialne, male oligarhije razvozlavati problematiko v smešni pompadurščini, ki razen Majakovskega, neposredno po Leninovi smrti, ni doživela na žalost svojega marksističnega pesnika . . . Nad vsem tem kaosom prši zlato vezena kvekerska iluzija o liberalni meščanski svobodi, ki je izginila . . . Minilo je ravno sto let, ko so se mladohegeljanci trudili, da filozofsko (dialektično) pojasnijo svet. Priznati se mora, da se je (v okviru te šole) le mlademu Marxu posrečilo, da vdihne tej Heglovi substanci, ki je »sama sebi postala subjekt«, socialistično misel. Pokazal nam je, da ni pojava, ki bi bil zaprt, zaokrožen, v sebi mirujoč kot »stvar po sebi«, ker da na svetu ni stvari, ki bi se nanašala nasproti drugim stvarjem tako, da se te ne bi od nje razlikovale ali se ji upirale. Marx nam je na neštevilno mnogih primerih pojasnil, kako se razpadanje in lenoba meščanske družbe razodevata v prismojeni trgovini s človeškim mesom, v političnih klavnicah, v industrialnem grabezu, v kriminalu, v slepem in barbarskem nasilju, v vse večjem in vse brezumnejšem vrtinčenju vojn in katastrof, v intelektualni in moralni blaznosti, v slepih umorih, v množičnem klanju in uničevanju civilizacije, in vse na osnovi dobička, na temelju negacije tistih plemenitih idealov, na katerih bi morala biti človeška družba ustvarjena! . . .

. . . Socializem ni bil potem nikoli nič drugega kakor negacija »razčlovečenja«, po načelu čiste in moralne sublimne človečnosti. Socializem je bil oporekanje tistih meščanskih konvencionalnih laži, ki so s svojim rogatim in krvavim »rodoljubjem« trgovale po klavnicah evropskih bojišč, socializem je oznanjal miroljubna načela o mednarodni solidarnosti proletarskih množic kot edinemu poroku, da bo socialno krivico, ropanje in anarhijo prevladala človeška pamet v obliki pravičnosti, socialne enakosti in večjega konstruktivnega načrta. Da bi proletariat, vsem razdiralnim silam navkljub, mogel, da to izvede v dejanje, je Marx izoblikoval svoje klasične teze, kako je brezpogojno potrebno, da postane v tej krvavi areni proletariat politični subjekt, Lenin pa je tej politični subjektivni zavesti proletariata ustvaril prvo stvarno, zemeljsko, materialno bazo v obliki držav-

ne moči. Dogodilo pa se je in se dogaja pred našimi očmi, da se je leninska državna sila začela spreminjati v očitno negacijo vseh idealov socialističnih principov in namesto da kvantitativna porast nedoumljivega nesmisla meščanske civilizacije prevlada s socialistično kvaliteto, je ta »socialistična« sila privedena do brezidejnega absurda... Ko se je že začelo vladati brez vere v človeka, ko se več ne verjame nikomur, ki si ni onesnažil svojih rok z nedolžno človeško krvjo, ko se dvomi o vsakomer, ki se ni lotil, da bo za naš račun krvnik in ubijalec, potlej smo privedli vse človeške elemente na tisti minimum, ki se mu pravi kriminalna solidarnost!»

Pri vsem navedenem je Krleža mislil na vse, kar se je dogajalo v predvojnih čistkah in povojnih obešanjih in zapiranjih zaradi »izdajstva« stalinizma in nagnjenja k »titofizmu«, zlasti na Češkoslovaškem in Madžarskem od Slanskega do Rajka. In kaj pomaga, če so bili pozneje posmrtno rehabilitirani?! Takšnih dejstev se z nobeno rehabilitacijo ne da trajno izbrisati iz zavesti in zgodovine, ker delujejo poleg številnih drugih deviacij iz grobov dalje kakor solna kislina, čeprav se upira revolucionarno socialistično gibanje dalje in skuša ohraniti tradicijo klasičnega marksizma in leninizma po različnih poteh.

Velik del Krleževega dela iz obdobja, ki sledi viharju njegove dramatike legend (*Hrvatski bog Mars*, drama *V logoru*, ki se je prvotno imenovala *Galicija*, *Vučjak* itd.) je nabit z mržnjo do vojne in militarizma, ki se mu je od lastnih doživetij in videnj zagrizlo v dušo in telo, da jo je mogel premagati v sebi šele z ljudsko osvobodilno vojno in partizanstvom, čeprav se je sam iz različnih subjektivnih in objektivnih vzrokov, ki so tesno povezani predvsem z naravnost neverjetno stalinsko dogmatično-totalitaristično gonjo proti njemu, o čemer bo še krležoslovje v prihodnosti pisalo več, kakor morem zdaj jaz. Z istim revolucionarnim zaletom, kakor se je leta 1919 takoj vključil v revolucionarno gibanje, se je leta 1945 takoj vključil v delo v novi državi (tudi s Titovo pomočjo) in ustvaril velika dejanja od ustanovitve Jugoslovanskega leksikografskega zavoda in do izdaj različnih enciklopedij, delo, ki presega dela francoskih enciklopedistov Diderota in D'Alemberta, in do takšnih leposlovnih del, kakor sta drama *Aretej* in mamutski roman kronika *Zastave*, ter številnih, že danes klasičnih primerov esejistike na različnih področjih umetnosti, kulture in znanosti. Ob njegovi smrti je bilo v članku *Beseda, ki je rušila staro*, zapisano 30. decembra 1981 v zagrebški partijski *Borbi*, kako so nekoč borci neke partizanske enote vprašali Tita: »Zakaj ni Krleža med nami?« Odgovoril jim je: »Kako, da ga ni, saj nam je on poslal v boj tisoče intelektualcev, mladincev in delavcev!«

Krležovo vsestransko delo med vojnama ni samo vzgajalo, marveč tudi usmerjalo v revolucijo velik del predvojnih generacij, zlasti tisti del, ki je pravilno razumel tudi nekatera nasprotja v njegovem delu, ki pa so prav tako krčila pot revolucionarni miselnosti in gibanju, kakor tista, ki nosijo zdaj bolj zdaj manj prikrito spoznanje, da iz tistih razmer, kakor so bile pred vojno v kraljevini Jugoslaviji, ni nobenega drugega izhoda kakor revolucija, kar je bilo Krležovo spoznanje tudi že 1919. leta. V bližini meje pri Reki, ki jo je nasilno okupiral za Italijo pustolovski Gabrielle d'Anunzio, je Krleža dejal v svojem govoru na zborovanju KPJ, obrnjen proti Reki,

da Reka ne bo prej svobodna, dokler ne bodo v njej zavihrale rdeče zastave. To njegovo prerokovanje iz leta 1919 se je izpolnilo z zmago našega osvobodilnega boja, naših partizanov in naše vojske v maju leta 1945. Zato je na predavanju v Domu Jugoslovanske ljudske armade 17. 12. 1952 nekdanji antimilitaristični pisatelj iz avstro-ogrske in kraljevsko-jugoslovanskih časov samoizpovedno in iskreno rekel zbranim zastopnikom naše vojske, da tudi v takšni obliki tega njegovega predavanja ne bi bilo, da

»ni bilo in ni vas, da bi naše armade, ki je danes glavni porok naše svobodne jugoslovanske zemlje in njenih, svobodnih socialističnih misli. V srednjeveški davnini, vse do prihoda Turkov, je naša dežela že bila nekoč »Lux in tenebris« (luč v temi), bila je »refugium haereticorum« (zatočišče nevernikov), takratne nesrečne manihejske in albižanske zahodne Evrope, ko so se v svetu začeli buditi prvi laični elementi človeške zavesti, na katerih se je pozneje zgradila cela svobodoumna in napredna zahodnoevropska civilizacija. Zvesti svoji davni tradiciji smo mi to tudi ostali in tudi danes, kot edina socialistična svetlost (organizirana v državni obliki) svetimo v tem somraku, prepričani, da bo resnica zmagala, ker je nemogoče, da človeška pamet ne bi premagala vse tisto, kar je ostalo v človeku kot zverinska dediščina predzgodovinskih dni.«

Tako je Krleža leta 1952 tudi napovedal, ko sta pozneje pod pritiskom naše odločnosti in poguma ter napredne mednarodne javnosti morala priti Hruščov in Bulganin v Beograd, kjer sta podpisala od nas predloženo beograjsko konvencijo, katero sta nam priznala, da moremo iskati in hoditi svojo pot v socializem. Podpis konvencije se je sicer končal v zadovoljstvo obeh, zgodovinsko pa je bila tista pot iz mogočne Moskve v Beograd — pot v Canosso. Drugič je David premagal Goljata.

Bratko Kreft

(Konec prihodnjic)

Čudežna pustolovščina duha — Miroslav Krleža

Miroslav Krleža ni maral govorov »nad odprtim grobom«. Kako potem govoriti nad njegovim grobom? Vendar nimamo pravice, da bi ostali nemi in ne povedali, kaj za nas pomeni Krleževa smrt.

Nismo izgubili samo največjega pisatelja, kar jih je kdaj imela hrvaška književnost: Krleža je sam po sebi celotna kultura zase. Ne morem si zamišljati, kakšna bi bila brez njega naša kultura, predvsem hrvaška, pa tudi jugoslovanska. Ne vem, kje bi mnogi med nami iskali svoje mesto in na kaj bi se lahko oprli.

Takšne smrti včasih sklepajo dobe. Z njimi se začenjajo druge in pri tem iščejo svoje izraze in prevzemajo tisto, kar je nastalo pred njimi. Zato moramo resno razmisliti o tem, kar nam je zapustil in kaj bomo s tem storili. Morda bodo zanamci naše stoletje poimenovali po Krleži, kot so nekemu stoletju nadeli ime po Voltairu.

In tedaj, čisto na koncu,
spati.
Spati
in sanjati, kako je velika
muževna steblika,
ki zapiska ljudem
na pomlad,
o jurjevem.



Bratko
Kreft

Meditacije o Krležii

II.

... *Kajti ne gre pri umetniku le za neko prostovoljno dolžnost, marveč veliko prej za tlako. Vsak umetnik je dandanes natovorjen na galejo svojega časa.*

(Iz govora Alberta Camusa, ko je dobil 14. dec. 1957 Nobelovo nagrado.)

Prva svetovna vojna ni zapustila globokih sledov le v Krleževi liriki, marveč prav tako v pripovedništvu in dramatikii. Pripovedno delo je zbrano v ciklu *Hrvatski bog Mars*, ki sodi danes med tako imenovano vojno klasiko poleg romana *Ogenj* Henrija Barbussa, *Vojne* Ludvika Rennaa, *na Zahodu nič novega* E. M. Remarquaa, *Trije vojaki* Johna Dos Passosa, *Sevastopol* L. N. Tolstoja, *Rdeči smeh* L. Andrejeva, Prežihov *Doberdob* itd. Iz Krleževe knjige izstopa novela *Kraljevska ugarska domobranska novela*, ki je pri prvi objavi imela naslov v madžarščini *Magyar Kiralyi Honved* novela. Izšla je leta 1921 v posebni lični knjižici v založbi *Jugoslovanske literature* s protimilitaristično tendenco, ki jo Krleža posredno izraža tudi s podtonsko ironizacijo in s stilom, opisuje z vsemi podrobnostmi vajo na vojaškem vežbališču ter razgalja ves »idiotski dril«, stotnikovo vedenje in psovanje in njegova, v mehanične lutke spremenjena človeška bitja, preoblečena v vojaške obleke in oborožena. Krleža pripelje pripoved s svojo ironijo do takšnega absurda, da je kričavi stotnik tudi sam, le s tremi častniškimi zvezdami olepotičeno kolo v mehanizmu takrat že razkrojenega avstro-ogrškega militarizma. Saj se pravzaprav v noveli v tradicional-

nem smislu ne zgodi nič posebnega, ker se vse le giblje in kroži v lastnem krogu do absurdnosti ponavljajoče se vojaške vaje in v duhu splošnega militarističnega idiotizma, katerega glavni utemeljitelj je pruski kralj, imenovan Friderik Veliki (1712—1786). Po njem zamišljeni in predpisani visokometni paradni korak s trdo stegnjeno nogo je še danes paradni korak v obeh Nemčijah. Paradni korak avstro-ogrske vojske je bil drugačen in ne tako »okostenel«, kakor je pruski še danes. Prebral sem v svojem življenju veliko pripovednih del o vojski in vojaštvu, toda vse prekaša Krleževa mojstrska novela, ki je zaradi razgaljanja in obsojanja absurdnega militarizma avstro-ogrske vojske dobila svojo dramsko različico v drami *Galicija*, katero je Krleža pozneje predelal v dramo *V taborišču* (U logoru). Po vsem svojem značaju in vsebini sodi tudi ta drama v cikel *Hrvatski bog Mars*, prav tako pa vsaj posredno tudi drama *Vučjak*, ki se godi za časa zelenega kadra sicer v zaledju, vendar kot podoba razmer in ljudskih usod, ki so posredno in neposredno posledica vojne. Tudi pri teh delih ne smemo spregledati in pozabiti, da so človeško in umetniško tako ostro in globoko zajeta, da v svojem dramskem in literarnem bistvu segajo prek kraja in nacionalnosti. Obe omenjeni drami nikakor nista le zgodovinski, vezani na zgodovinski čas dogajanj, marveč drami različnih človeških usod, ki v bistvu presegata tako zgodovinski čas kakor hrvaško narodno ljudsko okolje, ker gre pri vsem ciklu *Hrvatski bog Mars* v bistvu vendarle za ljudsko in človeško usodo. Prva različica drame *V taborišču*, ki bi bila morala pod naslovom *Galicija* doživeti premiero 30. 12. 1920 v zagrebškem HNK, a je bila pol ure pred začetkom prepovedana, predvsem zaradi razobličevanja absurdnega militarizma, ki je v marsičem vladal tudi v bivši jugoslovanski kraljevski vojski. O tem piše Krleža v knjigi *Moj obračun z njimi* (str. 202):

»... *Galicija ni mogla biti igrana, ker so jo prav na dan premiere pol ure pred predstavo sneli z repertoarja. Kakor so moje prve stvari vsi z leve in desne ožigosali kot brezbožniško blato, je o Galiciji napisal neki zagrebški dnevnik, da sem imel v načrtu, da za časa predstave te drame planem s pomočjo puča na upravo in da se razglasim za intendanta zagrebškega gledališča. Neki beograjski list pa je naslednji dan objavil brzojavko pod naslovom »Neuspeh Krleževe drame«: »Sinoči so igrali Krležovo dramo Galicijo, a je doživela popolen neuspeh. Publika jo je odklonila...« itd. itd.*

Galicija, predelana v dramo *V taborišču*, je eno izmed najdramatičnejših Krleževih dramskih del; lahko se reče, da je tako zunanji potek dejanja, kakor notranji moralni zapletljaj v kadetu Horvatu, ki je moral na ukaz obesiti kmečko starko Romanoviczevo, ker je pljunila na baronico Meldeg-Cranensteg, nabit z dinamitom. Živčna Horvatova razrvanost in upornost izzove na koncu splošno medsebojno streljanje med nekaterimi častniki, ko se že mora vsa vojska umikati pred navalom nasprotnika. Ko so *U logoru* uprizorili 1938. leta v Beogradu, jo je, kakor pripominja Krleža v knjigi *Hrvatski bog Mars* (izdaja 1965, str. 467), »... minister prosvete dr. Korošec po drugi predstavi snel z repertoarja beograjskega gledališča.«

Romanov in dram o prvi svetovni vojni je nepregledno veliko, toda vse, kar je iz nje in o njej napisal Krleža, jih večinoma umetniško nadkriljuje.

Barbussov *Ogenj*, sicer pomemben in prvi protest zoper prvo svetovno vojno, učinkuje poleg Krleževih povesti v ciklu *Hrvatski bog Mars* kot dobra literarna reportaža, res le kot preprost dnevnik desetnije, manj pa kot umetniško izoblikovano delo. Pri Krleži pa poleg vsebine ni nič manj pomemben njegov izvirni »soldaški jezik« in metaforičnost njegovega stila, kar velja za vso njegovo pripovednost tja do mamutskega romana — kronike *Zastave*, čeprav izhaja njegov stil in jezik v tem delu iz drugačne snovi, družbe in okolja, ki ga opisuje.

Ceprav sta Krležev jezik in stil v svoji biti ista, pa sta vendarle v izražanju zmeraj tesno povezana z vsebino. To razliko je celo čutili med romanom *Vrnitev Filipa Latinovicza* in *Zastavami*, ki so sorodne »glembajevskemu stilu«, čeprav se drama *Gospoda Glembajevi* godi med bančno »aristokracijo«, *Zastave* pa med hrvaško-madžarsko-srbsko politično in državno gospodo z vsemi odtenki njihovega jezika, družbenega in družabnega stila, ki ga Krleža skuša skoraj po osebah individualizirati. Vsekakor bolj kakor Marcel Proust, ki do meščansko-aristokratske družbe ni tako kritičen, kakor je Krleža, ki z nekaterimi liričnimi intermezzi v svojem pripovedovanju izdaja tudi tenkočutnega pesnika v opisovanju različnih občutij in ozračij.

Krleža v vseh svojih pripovedih, zlasti v romanih *Banket* v *Blitvi* in *Zastave*, označuje svoje osebe poleg njihovih dejanj bolj z dialogi kot z opisi, z njihovim govorom in pripovedovanjem ali medsebojno dialoško polemiko, v kateri včasih označuje tudi plitvost miselnosti tega ali drugega junaka. Eden izmed klasičnih primerov v *Zastavah* je »kritika« takratnega Zagreba, ki jo izreče »tetka Amanda von Thery-Adlersberg« glavnemu junaku Kamilu (kot protestnik in disident svoje družbe je izvirna, a kljub temu psihološko nekoliko sorodna oseba »oporečniku« Leonu Glembaju iz drame *Gospoda Glembajevi*). Zanimivo za to hrvaško-madžarsko agramersko-dunajsko gospodo je, da najrajši govori v neki mešanici agramerske kajkavščine, nemščine ali madžarščine, kar bo prihodnjim slovenskim prevajalcem dalo precej truda. Namen naslednjega navedka ni, da prenese v prevodu tudi enakovredno stilno-jezikovno stran dunajsko-hrvaško vzvišenega Amandinega izpada zoper »agramerski provincializem«, marveč mi gre predvsem za vsebino. Zato ga ne navajam v prevodu, ker je zaradi svoje zagrebške »kajkavščine« sorazmerno dovolj razumljiv tudi pri nas:

»Pa dobro, dragi Kamilo, kaj se vruga vi regnikolarci špinčite s tom vašom regnikolarnom politikom, em vam Zagreb zgledi kak gancevenlih salendra, jer da glavni grad jednog tako lojalnog carskog naroda, koji je baš od Mađžara spasio dinastiju, i to baš od tih vaših regnikolarnih Mađžara, prosim, mora zgledati kak provincialno gnezdo, pa to je sramota, nema na ovom svetu takve zaostalosti, pa kaj vas ni sram, da trpite onu vašu cingilingi-sramotu nasred grada, mit diesem Pferdeäpfelgeruch, und dieser fortwährenden, so indiskreten, wie soll ich sagen, Furzerei, je, pa kak dugo bu još škandal od konjskog tramvaja, oprostite — prdil po toj vašoj blatnoj Ilici, a to ni vic, to je sramota, i punktum. I prosim, to nisu samo moje ideje, prošle godine, na Silvestrovo, na Balu am Ballhausplatz, zapitala me Njegova Carska Visost, Nadvojvoda Leopold Salvator, koji ni pozabil, da sam Zagrebčanka, kaj je istina, da Zagreb još uvek

nema električnog tramvaja? A kaj sam Preuzvišenom Nadvojvodi, prosim, mogla odgovoriti, neg da je tak kak je, pa kaj je Njegova Visost na to blagoizvolela приметiti, das ist unsere zum Himmel schreiende Schande, Schade eigentlich um diese ganz schöne uns sympatische kleine Stadt, dass mit ihr schindluder getrieben wird, das ist auch so eine Art ungarischer Frechheit, rekla mi je Njegova Carska Visost, a mene je oblił šarlah od špota i sramote, je, pa kaj vi gospoda königlich magyariche regnikolarci s Banskoga Stola i Sabora, kaj vi ni to nemrete zrihtati v toj vašoj slavnoj Pešti, Kamilo, za Boga miloga, pa to je prebedasto, danas ni v Kongu nema više konjskog tramvaja, ak Boga znaš.»

Značilno za Krležev stil je, da uporablja za karakteristiko govora kakšne osebe tudi velike začetnice, ki jih v takšnih primerih pravopis vedno nima. To dela tudi v svoji liriki, da z veliko začetnico povzdigne pomen in vlogo besede. Da piše v zgornjem »Njegova Carska Visost« z velikimi začetnicami, hoče s tem naznačiti, kako jih Amanda izgovori in kako jih občuti — po naše bi rekli: po bleiweisovsko. Tako dobiva v *Zastavah* glembajevščina svojo različico v nekaterih razgovorih, medtem ko v *Banketu* v *Blitvi*, ki se godi v neki izmišljeni državi, tega seveda ni in tudi ne more biti. V *Zastavah* kakor tudi v *Banketu* v *Blitvi* pa je vsebinsko vendarle nekaj aluzij tudi na predvojno kraljevsko Jugoslavijo, čeprav je to Krleževo delo v posebnem smislu »mednarodni« roman, ker se ne dotika le blitvinske in blatvinske politike, marveč v veliki meri tudi mednarodne in splošne družbene. Že v prvih dveh delih, ki sta izšla pred vojno, ker mu je objavo tretjega dela preprečila druga svetovna vojna, je napovedal pohod mednarodnega fašizma in nacizma.

Oba romana — *Banket* v *Blitvi* in obširne *Zastave* sta tipična politično-družbena romana, čeprav se dejanje *Zastav* giblje v hrvaško-madžarskem, srbskem in avstro-ogrskem okviru. V tem pogledu je Krleževo delo kvaliteten nasprotak in dopolnilo razmer, ki jih opisuje v svojem prav tako obsežnem romanu *Človek brez posebnosti* Avstrijec Robert Musil, v katerem ironično imenuje cesarsko-kraljevo Avstro-ogrsko »kakanijo« — po začetnicah uradnega pridevnika »kaiser-königlich«, beseda sama pa ima prizvok besede »Kacke« in »kacken« (kakati, besedo, ki se je ni sramoval vzeti v svoj nemško-slovenski slovar niti Matej Cigale leta 1860). Zato tudi smemo Musilovo Kakanien sloveniti s Kakanija in jo tudi razumeti v obeh pomenih. Za razliko s Krleževim pripovedovanjem, ki je dramatično in dialoško (kljub epski širini in obsegu *Zastav*), je Musilovo pripovedovanje v primerjavi z njim epsko mirno, z rahlo ironijo, ki bolj ali manj preveva tudi Krležev roman. Včasih skoraj preide v podtonu v sarkazem, v izražanju pa je tudi rado ekscentrično. Zato so ga zaradi te stilne lastnosti, ki jo je mogoče odkriti že v nekaterih zgodnjih pesmih, nekoč imenovali nekateri futurista, drugi spet ekspresionista, čemur pa se je Krleža ironično nasmehoval.

Imel se je za realista, čeprav za svojevrstnega. Njegov realizem je tako sugestiven, da bi ga mogli imenovati tudi krleževsko magičen realizem, čeprav je včasih celo že vizionarno nadrealističen v tistem smislu, kakor je svoj realizem poimenoval tudi Dostojevski, s katerim ima Krleža nekaj neodvisnih skupnosti, čeprav ga sicer ne mara. Skupno je med njima to, da oba gradita svoje romane predvsem z dialogi. Zato je tudi veliko drama-

tizacij romanov Dostojevskega. Dialogi sami pa bi pri obeh bili zato premalo, če bi vzporedno z njimi ne bilo povezano tudi dramatično dejanje. Pri obeh ga je mogoče v nekaterih primerih dramatizacijsko strniti v gledališko adaptacijo, kar je pri Krleži dokazala uprizoritev Parove dramatizacije *Banketa v Blitvi*, čeprav seveda ni mogla iz tridelnega romana zajeti vsega, toda posegla je vendarle v njegovo bistvo.

Krleževi zapisi o Dostojevskem so iz treh različnih let: 1914, 1915 in 1916. Leta 1915 je zapisal:

»Nikoli nisem imel rad Dostojevskega. Ne upam si priznati (niti sebi), da mi je dolgočasen. O njem se govori kot o bogu. V tem pogledu imam svoje izkušnje. Vsi, katerim je všeč, niso meni všeč. To niso moji ljudje, Juraj Demetrovič je zaljubljen v Dostojevskega in Dragan Prohaska. In Nehajev ...«

Res je, da so že v desetletjih pred prvo svetovno vojno različni razlagalci Dostojevskega v marsičem tolmačili po svoje in ga tudi bolj ali manj nasilno spravljali v kalup svoje pravoslavno dogmatične ortodoksosti in politične protirevolucionarne reakcije. Za zadnje jim je bil kot izhodišče predvsem roman *Besi*, ki so ga razlagali pristransko na desni in levi, ker so hote ali nehoti spregledovali, da Dostojevski ne kaže v njih le, kakšni revolucionarji ne bi smeli biti, marveč kaže hkrati z njimi, kakšna je vladajoča ruska aristokratsko-meščanska družba, ki ni nič manj satirično-polemično in negativno prikazana, kakor so prikazani lažni, nečajeovski »revolucionarji«. Zato ne zadeva tistega mednarodnega delavskega socialistično-revolucionarnega gibanja, ki sta ga začela organizirati Marx in Engels, ko sta leta 1864 ustanovila prvo internacionalo. Zato sta tudi afero Nečajeva (in posredno tudi Bakunina) in njegovo gibanje obsodila v posebni knjižici z naslovom *Zarota zoper internacionalno delavsko asociacijo*. Po naročilu haaškega kongresa napisano poročilo razgalja početje anarhista Bakunina, Nečajeva in Bakuninove Alianse socialistične demokracije. Knjiga je najprej izšla v francoščini (Londres, Hamburg 1873), naslednje leto pa v nemščini. V njej ni obsodba Nečajeva in njegovega revolucionarno lažnega gibanja nič manj ostra, kakor ga je mojstrsko umetniško prikazal Dostojevski v *Besih*, da ni mogoče govoriti zgolj o pamfletu.

Med krivimi razlagalci idej Dostojevskega je bil že pred prvo svetovno vojno sicer priznan in na zahodu ugleden simbolist in mistik Dimitri Merežkovski (avtor trilogije *Julijan Apostata*, 1893, *Leonardo da Vinci* 1896 in *Peter in Aleksej* 1902, ki jim je dal skupni naslov *Kristus in Antikrist*). Teološki in filozofski ideolog ruskega pravoslavja Konstantin Nikolajevič Leontjev (1831—1891) pa je že v razpravi *Naša nova kristjana F. M. Dostojevski in grof Lev Tolstoj* dokazal, da njeni verski nazori niso v skladu s pravoslavno vero, kar je tudi res. Da lahko reakcija izkorišča Dostojevskega za sebe, so krivi nekateri politični članki Dostojevskega, ki se ne skladajo z njegovim literarnim delom, kjer je hodil svojo pot, tudi tisto, ki je sicer javno ni mogel in smel izpovedovati, pa jo je zato zdaj bolj zdaj manj skrivno vpletal med vrstice svojega dela.

Vsega tega mladi Krleža takrat ni mogel vedeti, ker so to izsledki novejšega časa. Zaradi izkoriščanja Dostojevskega zoper socializem in revolucijo je napisal Krleža v *Plamenu* 1919. leta hud napad na reakcionarnega

dr. Dragotina Prohasko, ki je dve leti kasneje izdal svojo knjigo o Dostojevskem v skladu z reakcionarnim razlaganjem Dostojevskega, na čelu katerega je stal Merežkovski, ki je bil kot emigrant eden izmed najstrašnejših sovražnikov oktobrske revolucije. Prohaska je pri tem pristransko izkoriščal tudi Dostojevskega. Tudi te okoliščine so mogle vplivati na razmerje mladega Krleže do Dostojevskega. Danes pa vemo, da stoji Krleža z vsem svojim delom na umetniški ravni Dostojevskega, čeprav je seveda v svojem izviren in se v marsičem razlikuje od njega.

Krležev roman *Na robu pameti* (1938) je zanj podoben izbruh na vse, kar se je v tistih letih dogajalo okrog njega in v njem, ki je stal skoraj čisto sam v boju na desno in levo, kakor so za Dostojevskega *Zapiski iz podpodja*, le da je Krležovo delo umetniško pomembnejše, vsebinsko in po dejanju močnejše. Vsekakor pa sodi med prva dela v evropski književnosti, ki pripeljejo vse do absurda, kakor Camus v *Kugi* in Sartre v *Gnusu*. Junak Krleževega romana obračunava strastno in ogorčeno s človeško neumnostjo, zločini, lažmi, krivicami, skratka, z vso absurdnostjo družbe, v kateri mora živeti in se biti za svoj obstoj in za svoj jaz. Enemu izmed poglavij je dal Krleža celo naslov po Dostojevskem — Zločin in kazen. Družba, v kateri živi glavni junak, ki je že v razkroju, kateremu se glavni junak upira, ga obtožuje in se hkrati bori zoper njega, ker se mora boriti tudi zase, da ne propade še on, ki si hoče ohraniti v sebi človeka. Roman *Na robu pameti* je najrazburljivejše in najmračnejše Krležovo delo, čeprav je mračnosti najti dovolj tudi v drugih delih. Tudi v romanu *Vrnitev Filipa Latinovicza*, vendar ne v tolikšni meri, kakor v romanu *Na robu pameti*, kar napoveduje že naslov romana samega.

III.

Za današnjega pesnika kot za starega Karamazova »ni grdih žena«. Ni pokrajine ali akta, tihožitja. Vprašanje o pesniški temi je danes brez vsebine. Je mogoče omejiti področje pesniških sredstev? Nikakor.

(Po Romanu Jakobsonu: Kaj je poezija?)

Literarni zgodovinarji, teoretiki in esteti pri nas (pa tudi v svetu) spregledujejo, da leta 1919 ni izšel le takrat znameniti izbor ekspresionistične lirike *Somrak človeštva* (Menscheitsdämmerung,) marveč da je istega leta izšla prav tako znamenita knjiga z izborom revolucionarne lirike *Tovariši človeštva* (Kameraden der Menschheit — Dichtungen zur Weltrevolution), v kateri so zastopani nekateri isti pesniki (J. R. Becher, A. Ehrenstein, I. Goll, W. Hasenclever, K. Otten, L. Rubiner, ki je pesmi izbral in izdal, F. Werfel itd.). Če bi Rubiner takrat vedel za Krležo in bi poznal njegovo protestno, viharško liriko, bi ga prav tako uvrstil v knjigo, kakor je vzel iz francoske viharške lirike Henrija Guilbeauxa, Marcela Martineta in pesnika P. J. Jouva (P. J. Jouve), katerega pesniška zbirka *Vous-etes des hommes*, ki je ušla skozi cenzuro, je prvi pesniški krik zoper vojno klanje. Leta 1920 je začela izhajati v Parizu progresivno-viharška revija *Action* (Cahiers de philosophie et d'art), v kateri so sodelovali Jean Cocteau, Max Jacob, L. Aragon, I. Goll itd. V oktobrski številki leta 1920, v kateri je z novelo zastopan

v prevodu tudi M. Gorki, s pesmijo pa Aleksander Blok, je v francoščini objavljena tudi Krleževa *Novinarjeva pesem* (Pesma novinara, Pjesme II., 1919), ki se začena s stih:

*Ja proklinjem svirku poganih rotacija,
i pisku crnih strahotnih makina,
što Absurd naših dana ko mlinovi melju,
i ludu poju pijesan krvavu i velju,
pijesan groznih neprovidnih tmina . . . itd.*

Ker nisem našel tega prvega francoskega prevoda iz Krleže v nobeni bibliografiji, je vredno, da navedem v svojih razmišljanjih — skoraj celih dvainšestdeset let po objavi v Parizu, vsaj gornji navedek tudi v francoščini:

LE POEME DE JOURNALISTE

*Je maudits la musique de rotatives damnées
et le bruit des machines terribles,
mentant l'absurdité de nos jours
chantant la sotte chanson saglant et énorme,
chanson de ténèbres impénétrables . . . etc.*

(trad. B. Tonkine).

Na koncu je pripisano, da je pesem iz leta 1918. Krleža si je takrat služil svoj vsakdanji kruh tudi kot novinar. Pesem je tiskana pred francoskim prevodom znane ostre poeme Aleksandra Bloka *Sciti*. Blokova poema *Sciti*, napisana iz narodno-revolucionarnega protesta 30. januarja 1918 kot protest in izziv vsemu, oktobrski revoluciji in Rusiji sovražnemu svetu, je za tisti čas isto, kakor je Puškinova pesem *Obrekovalcem Rusije* iz leta 1831. Nič manj ostra ni kakor Puškinova, umetniško oblikovno pa je mogoče celo pred njo. Tudi v Krleževi liriki je ob simfoniji *Ulica v jesenskem jutru* vrsta političnih pesmi (političnih v globljem in nikakor v proletkultskem ali celo agitprop-skem smislu), v katerih vihari zoper vojno in obtožuje domače politične razmere, včasih kar že v muki brezupja. V pesmi *Tisočdevetstosedemnajsta katoliška Velika noč* (v Pjesme III) se spominja pred Blokovo poemo *Dva-najst nazareškega tesarja z rdečo zastavo*:

*A onda je netko donio medju panorame
drvenog Hrista s crvenom zastavom
i tekle su vučje suze, a ljudi su se klali.
Na Uskrs. Na Uskrs.*

Tudi v pesmi *Veliki petek 1919*, ki je posvečena spominu vodje nemške revolucije Karlu Liebknechtu, ki ga je umorila soldateska, je aluzija na nazareškega tesarja:

*U borbi s krdom lažnih i krivih bogova
pao je Čovječji Sin.
Krstove svoje je golgotski zabio cirkus
iz gubave Judeje u carski Berlin.*

Za mladega Krležo so sploh značilne pogostne primere iz biblije. Dan umora Karla Liebknechta imenuje v pesmi »Evropski Veliki Petak«, kar piše vse z velikimi začetnicami. Izbruh nemške revolucije, kateri na čelu sta bila Karl Liebknecht in Rosa Luxemburg, k iso jo prav tako ubili, je zbujała kakor madžarska revolucija sprva veliko upanje, da bo kmalu sledila tudi svetovna revolucija. To je bil takrat tudi veliki smoter oktobrske revolucije, v katerega je v začetku veroval celo Lenin. S to revolucionarno idejo je bila takrat neposredno povezana tudi ideja o permanentni revoluciji, ki je bila v začetku prav tako Leninova kakor Trockijeva, le da jo je oznanjal Trocki tudi pozneje, ko se je socialistična revolucija pod pritiskom vsega protirevolucionarnega sveta morala omejiti le na Rusijo. Tako je nujno nastala ideja in teorija o socializmu v eni državi, ki pa se je pod Stalinom postopoma sprevrgla v praksi bolj ali manj gol etatizem, kar je v spopolnjeni obliki SZ še danes. Zato je v tem razvoju nujno morala med drugo svetovno vojno razpasti III. internacionala (komintern), katere grobar pa je bil tudi Stalin, ki jo je bil prisiljen sredi oznanjene druge domovinske vojne razpustiti, kar pa je bila odpoved ideji svetovne revolucije kot poslednji mednarodni idejni dediščini oktobrske revolucije. Že pred tem je stalinski režim spreminjal mednarodne komuniste v svoje obveščevalce in policijske agente.

Vse to in še marsikaj, kar je v tej zvezi, je posredno in neposredno vplivalo na razne Krleževe depresije, ki se tako ali drugače kažejo zdaj tu, zdaj tam v njegovem življenju in delu.

Še leta 1919, dve leti po oktobrski revoluciji in za Leninovega življenja, ki ga je skrajšal tudi atentat anarhistične članice stranke eserov (socialnih revolucionarjev) Dore Kaplan, ki ga je težko ranila s streljo iz samokresa 30. avgusta 1918. leta, je Krleža zapisal o internacionali:

»Leninska internacionala ni bila fraza. Po porazu revolucije (l. 1905) so jo že ustanovili emigranti na temelju bogate negativne izkušnje. Iz leninskega fanatizma je izbijala ogorčena moralna panika nad brezsmislom mandžurskega pokola in sibirskih grobišč, ranjeni ponos človeka nad poteptanimi žrtvami. Iz resolucije londonske (boljševiške) večine (na II. kongresu Ruske socialdemokratske delavske partije. Op. K. B.) je spregovorila okrutna resnica, ki seva iz pogledov vseh trpinov, ki se dušijo v brodomu deklasirane propasti, zavedajoč se, da niti eno od minimalnih vprašanj ni rešeno: ne krov nad glavo, ne hrana, ne zdravje in logično po tem — nobena od državljanskih svobod, zagotovljenih po Človekovih pravicah.«

Že drugo leto po Leninovi smrti — leta 1925, ko je že osredotočal Stalin s pomočjo birokracije vso oblast počasi in premeteno v svoje roke, pa je zapisal Krleža z rahlo ironijo:

»Internacionala zaseda kot rimski Koncil in se posvetuje vedno o eni in isti temi že štirideset in več let. Zemlja, eno izmed najtežjih nebeških teles, zavita v megle, se suče počasi, enkrat v štiriindvajsetih urah ... iz višine (moskovske) Andrejevske dvorane govore ljudje v daljino vsej Zemlji in besede jim iz anten

valovijo prek cele krogle kot signali svetilnika DIXIT LENIN DISCIPULUS SUIS! Dogovarjajo se, kako bi arhimedovsko dvignili globus, da se razbremenijo, da zaživijo človeško, da končno ustvarijo tisto, kar bi bilo treba ustvariti že davno, v začetku vsake civilizacije, da bo človek enak človeku, kar pa doslej ni bilo ustvarjeno zaradi okornosti človeškega duha...»

Leta 1952., ko je Stalin že četrto leto vodil proti nam hladno vojno in inkvizitorsko grozečo gonjo, pa je Krleža zapisal:

»Moraš se spovedati, moraš poklekniti, potresti se s pepelom, moraš se pokesati, pomoliti pred nepogrešljivim Sinodom, priznati avtokratsko voljo aristokratskega moskovskega centra, ki se je spremenil v moralni in duhovni, ekonomski, politični in strateški perpetuum mobile in ki nobeni diecezi ne dovoli, da si s svobodno volitvijo izbere škofovsko mitro, ker pripada ta pravica izključno moskovskemu kardinalu. Ta vrsta moskovske »ideološke enotnosti in discipline« na prostovoljni osnovi ustvarja iz socialističnega gibanja v svetu navito, brezidejno mehanično lutko, ki koplje grob vsemu, kar se imenuje socialistična logika.«

V razponu teh in nenavedenih navedkov iz različnih let ne ugotavlja Krleža le drame oktobrske revolucije in socializma v marsičem po krivdi stalinske politike, marveč celo nekaj več, kar se približuje tragediji. Njegova drama *Kristofor Kolombo* govori znova svoj pretresljivi in grozljivi memento. K vsemu temu pa se prav tako z novo, simbolično in stvarno, globljo in notranjo vsebino priključuje še drama *Golgota* iz leta 1922. Čeprav se godi v centralni Evropi, kakor piše, pred Veliko nočjo 1917. leta in prikazuje v osrednjem zapletu Kritijanovo izdajo revolucije, ali se ob njej ne vsiljuje danes vprašanje: izdaje oktobrske revolucije sploh? Ali ne kaže Krleža v zgornjem navedku na isto? Oba samodržca — Ivan Grozni in Josif Visarionovič Stalin sta na svoj način sanjarila o Moskvi kot tretjem Rimu in tudi tako vodila svojo politiko, ki jo nadaljujejo tudi Stalinovi nasledniki, kar ne priča le okupacija Afganistana in vojno stanje na Poljskem, marveč tudi odgovor KP Italije samozvanski Moskvi. A ne le to, bi pristavil Miroslav Krleža.

Kljubovalno vsemu svetu je sredi moreče prve svetovne vojne zapel v simfoniji *»Podnevna simfonija«* hvalnico Soncu kot praelementu stvarstva, ki ga pesnik odkriva v svoji simfoniji s pesniško jezikovnimi in jezikovno-muzikalnimi sredstvi, kar velja za vseh šest *Simfonij*, kakor je imenoval svoje pesnitve. Razločujejo se le po vsebini, po zdaj svetlejšem, zdaj mračnejšem občutju.

Podobne misli, čustva in zvoki kakor v *»Podnevni simfoniji«* pa so tudi že v *»Panu«*. Ljudje so nasmejani, omamljeni, srečni, pojejo, gajde ječijo, dude se smejejo. Tako se konča ta Krleževa panovska simfonija debussyjevsko koralno, allegro in scherzo v enem. *Pan* je svojevrstna in izvirna simfonično-pesniška pesnitev, kakršne ni v naši književnosti, težko pa bi jo bilo najti podobno in enakovredno v svetovni književnosti — niti pri Whitmanu niti pri Verhaerenu, ki imata nekaj primerov sorodne zvrsti (pri Verhaerenu npr. *Les flamandes*, ki so posvečene Flandriji, njeni zemlji in ljudem, kakor

je Župančičeva *Duma* po primeru ukrajinskih dum posvečena vprašanju o usodi svoje domovine in naroda).

Jasno je čutiti po melodiji, ritmu in gradnji, da izhajajo vse v pesniškem jeziku ustvarjene Krleževe simfonije ne samo iz pesnikovega neposrednega in v pesniški jezik preustvarjenega doživetja. Misli in čustva so hkrati porojena tudi iz Krleževe glasbene biti, ker je živel v njem pri vsem njegovem pesniškem ustvarjanju (zavestno ali podzavestno) Verlainovo geslo iz njegove pesmi o poetiki (*L'Art poetique*): »Glasba še in zmeraj!« (*«De la musique encore et toujours!»*). Pri Krleži pa so nedeljivi od jezikovne glasbe misel, čustvo in dogajanje.

Muzikalno načelo od klasične harmoničnosti in evfonije do zmerne in vsebinsko utemeljene in iz nje izhajajoče kakofonije je formalno in vodilno v vsej njegovi liriki, katere bistveni del so *Simfonije* prav tako kakor *Balade o Petrici Kerempuhu*, v katere je poleg baladno-epskega vtkano tudi marsikaj lirskega. Ker je bil *Pan* do leta 1933 objavljen štirikrat, priča vsaj o njegovem vnajem največjem uspehu med *Simfonijami*, ki so prvič izšle v skupni knjigi leta 1933 (založba Minerva Zagreb) v naslednjem vrstnem redu: *Pan*, *Podnevna simfonia* (prva iz tega ciklusa, saj je izšla v *Sovremeniku* že 1916. leta, meseca novembra), *Suton*, *Nokturno*, *Sodonski bakanal* in kot zadnja *Ulica u jesenje jutro*, ki je izšla leta 1919 v *Plamenu*. Krleževe *Simfonije* so v resnici moderne ekloge. Pesnil jih je že Vergil. Pri njem se imenujejo *Bucolica*, pozneje pa jih goje tudi Dante, Petrarka in Boccaccio. Oživele so spev v času humanizma, baroka in razsvetljenstva. Krleža jim je ustvaril v *Simfonijah* povsem svojo, moderno obliko in vsebino.

Še bolj kakor *Pan* je *Podnevna simfonia* himna vsemu svetu, ki se blešči od svetlobe in žarkov sonca, ki je prišlo v zenit. Prva didaskalija, ki si jo je kot izraz in pojem pesnik sposodil že pri *Panu* iz grške tragediografije, je hkrati podnaslov in uvod v pesnitev:

PODNE. VATRENI AKORDI SVIJETLE GLAZBE SUNČANOG
PODNEVA.
MLAZOVI UDIJANIH ZRAKA ZVONE:

*Ko skrletni oganj pleše nam u sjaju ritam Velepjesni!
Palimo nebosklon, metal rijekâ, plavu svilu šumâ
i sjajnu nizinu, što brončana sniva,
u blijedome velu podnevnog tkiva.
Mi plivamo plimom bogorodnog sunca,
mi pijemo plavu melodiju gora,
mi pjena talasja, sunčanog mora.*

In v tem stilu teče vsa simfonia podobno kakor *Pan* do konca, vendar po snovi in primerah nove vsebine, ki jo sestavljajo z didaskalijami povezani odstavki o vsem, kar se pesniku kaže v žarkih zenitnega sonca. Razkošje barv, ki dajejo mavrično podobo živega sveta in življenje sicer nevidnih stvari. Atomi se bijejo kakor titani v mitu. Čutiti je razkošje v zlatoklasnem žitu in pijani pir srebra razlitih vodâ in poldanska Večnost sončnega svoda. Tako teče z različnimi variantami snovi in vsebin, ki jih v množini najde v visokem sončnem dnevu povsod, kamor nanj in vanj vrže pesnikovo oko ter se konča kot jezikovno glasbena simfonia v mogočni maestoso:

I SVIJETLA GLAZBA VATRE I PLAVI CVJETOVI U POLJU I
CVRKUT VRABACA U KROŠNJAMA KESTENOVA I LAHOR NA
HARFI I PLEŠUĆI OBLACI I LEPTIRI I LJUDI RADOSNI I BOLESNI
I ŽALOSNI I ŠARENE PTICE I ROSA I KRISTALI I MIRISI,
RAZNOBOJNE PARE I MISLI I BOJE I CIKADE: SVE TO KLIČE
I PJEVA SUNCU. SVE SE TE PJESME STAPAJU U GOLEMI TALAS
HIMNE:

Hosana Tebi — Sunce! Svjetlonošo!
Hosana!

In spet sledi didaskalija kot pesem v prozi, v ritmu, z melodijo in metaforami, ki bi jih marsikje mogli označiti v *Simfonijah* kot novobarvne, didaskalija, ki dostavlja k zgornjim stihom:

PRSKAJU CRVENI AKORDI SUNCA — SPILJU SE MIRISI CVJEČA,
JECAJU HARFE VJETRA I GRMI SUMPORNA PJESMA OGNJENIH
ZRAKA:

Hosana! Hosana!

Ta himna soncu in poldnevu s svojo muzičnostjo in barvitostjo prekaša himno soncu Frančiška Asiškega in tudi druge, ki so posvečene poganskemu oboževanju Sonca. Pesem je napisal Krleža, ko mu je bilo dvaindvajset-trindvajset let, ko mrčnosti sveta še niso zastrupile in zmračile bitja mladega človeka, čeprav je imel že nekaj hudih izkušenj za seboj, a se jim ni hotel vdati. Pripomniti pa je treba, da ni nič čudnega, če so zaradi svojevrstne oblike z didaskalijami, ki so vse natisnjene v velikih črkah, kakor zaradi vsebine in stihov, označevali takrat Krležo za futurista.

Pjesme I je moral izdati leta 1918 v samozaložbi. Na ovitku, ki je iz istega časniškega papirja, na katerem so tiskane pesmi, je narisal slikar Ljubo Babić plamene, ki so skupaj z naslovom odtisnjeni v rdeči barvi, tako da tudi njihova vnana oprema priča o revolucionarnosti vsebine. Še istega leta so izšle *Pjesme II* v enaki obliki, le da je Babićeva nova naslovna stran samo z enim plamenom odtisnjena črnobelo (bržkone zaradi cenzure) pri založbi Jug in v izdaji *Izdavačke knjižare V. Vošicki* iz Koprivnice, vendar je kot kraj izdaje imenovan Zagreb. *Pjesme III* so prav tako izšle v Zagrebu leta 1919 pri založbi Jug.

Toda pred temi tremi drobnimi zbirkami pesmi je leta 1917 (leto dni pred koncem svetovne vojne) sam izdal prvo simfonijo *Pan*, ki je tako prva njegova knjižna izdaja — prav tako droben zvezek, kakor so *Pjesme I., II., III.* Zato se dopolnilno ustavimo še enkrat pri prvi simfoniji. Pesnitev *Pan* je kompozicija posameznih pesniških odstavkov, ki nosijo vsak svoj didaskalijski nadpis, vendar so vse to posredno ali neposredno Panove pesmi — pogansko panteistična pesnitev o naturi, soncu, oblakih, vinogradih, cvetju, sončnem dnevu, človeku in ljudeh — vse, kar doživlja *Pan* v »modrem jesenskem popoldnevu«, polnem sonca in življenjske poganske radosti, svetlosti in kipenja življenja. Vse v tako svetli luči in občutju od začetka do konca, v harmoniji vsega stvarstva in z njim, kakor nikoli več pozneje ne v naslednjih simfonijah (z izjemo *Podnevne simfonije*) ne v pesmih, čeprav tudi Panove sanje »sada tužne, crne pjesme guše...«. Zato hrepeni po nekdanjih »modrih antičnih nočeh«. Vrste se nasprotja vseh živih in mam-

ljivih naravnih pojavov, od sonca do morskih valov, od nebeške sinjine do grmenja »skrivnosti sončnih sanj«. Zato je pan tudi otožen. Vse opazuje, gleda in doživlja iz svoje samote in izgubljenosti, le tu in tam se zgane v njem veselje iz hrepenenja po luči, harmoniji in miru. Kakor da je zajel vase vesoljno bit sveta, človeka in narave in ljudi iz njega, pana, ki vse to doživlja za sebe in iz sebe. Noče pasti na kolena pred bogom: »Kaj nisem jaz bog? ... Jaz se bogu smejem in z meglami se bijem« in siringa (rusalka) je ob njem. Siringa ima »sončno dušo« in se ne da prevpiti od orgel, kakor je »sončni Pan, v beli ekstazi danes nadpel krvavo pesem Boga«. Pan, siringa, natura in trdoživost ljudi so premagali temo in boga in sonce. Oblaki, cerkev, sadje, cvetje, pesmi — vse se poljublja, vrtinči in pleše kolo:

MIRIŠE GROŽDE, PUCAJU PRAGINJE, TOČI SE VINO, MEKEČU
GAJDE. KOLO NA BRDU POD LIPOM SMIJE SE I PJEVA.
KAO JEKA ZVONE AKORDI:

Igra Kolo, igra Kolo na sunčani dan —

Že naslov tretje simfonije *Mrak* (Suton) napoveduje mračnejše zvoke, kakor so v *Panu* in *Podnevni simfoniji*.

SPROVOD DANA. SUTON!

ŽALOSNA POSMRTNA PJESMA POLUSJENA. TMURNI AKORDI:

*Lavova crvenih čopor crnu galiju vuče
sutonjim poljem —
Gasnu jim grive usjane, goruče,
žalosnih ljepota plače silno bogati san:
umro je golemu heroj,
bijeli, sunčani Dan!*

Tudi pri teh uvodnih stihih zveni iz samoglasnikov in soglasnikov in iz vrstečih se besed otožna melodija.

Kakor da je Dan neko božanstvo tega sveta in sonca, mu poje zdaj pesnik pogrebno pesem. V procesiji so »vdovice barve«. Na nebesnem oboku se plastično riše macesen. V mraku plešejo »blazne barve ko bosonoge žene ... Na zahodu plamene bakle na katafalku umrlega dne«. Pesniku ne uide nobena stvar, nobena niansa v naravi, ko umira in umre dan in preide v mrak. Na desetine različic v barvnih in zvočnih nasprotjih, ujetih zdaj v svoboden, neriman stih, zdaj povezan z nevsiljivimi rimami, ki niso zgolj okras stihu ali svobodnim kiticam, marveč so njihovi enakovredni pojmovni in muzikalni akordi. Takšna je poetika vseh *Simfonij*: harmonije in disharmonije, misli in čustva, zdaj skladni, zdaj disharmonični akordi, govor o senzi-bilnosti čustev in misli, o tenkoslušnih in tenkovidnih pojavih ob smrti dneva in njegovem pogrebu in spreminjanju v otožni mrak.

Tega pa že prebijačo bleščeče zvezde, ki jih pozdravlja pastirska piščalka. Čeprav umira razkošje kraljevskega dne, se oglašča otožni glas zvona Ave Marija. Pred vrati božjega hrama stoje slepci. Vsi imajo sklonjene glave in slutijo Boga. Slavec poje v poltemi in kliče mračni dež. In tako po dolgem boju zadnjih dnevnih svetlob z mrakom zgine vse v mrak in pesnik konča

svojo obsežno, na različicah pesniških figur in izbranih, zvenceh, nevsiljivih metafor tretjo *Simfonijo* z otožno besedo in tiho melodijo, lahko bi rekli v sordinu:

KAO POSLEDNJI AKORDI TITRAJU JOŠ U TMINI MIRISI RUŽA.
OPOJNO I BOLESNO:

*Mirišemo sneno.
U sutonu se čuje,
gdje šumi silna voda . . .
Ptice negdje plaču
i bolesno, tužno odlijeću na Jug.
A nas suton miriše i truje
cjelov mu je olov i mistično dug —
— —
I mistično dug. —*

SVE SE RASPLINULO. POMRLO!

APSOLUTNA TIŠINA.

— — — — —

V vseh simfonijah označuje Krleža besedilo tudi različno grafično.

Sledi simfonija *Nokturno* kot nujno in smiselno nadaljevanje *Mraka*. Vse, kar pesnik razvidi v noči, vse, kar čuti in občuti, vse, kar vdihava, vse to najde besedo, barvo in zven v njegovi pesnitvi, kar je bistvo in bit vseh njegovih simfonij. Z besedo ne izraža le pojma in misli, predmeta ali stvari, marveč tudi njeno zvočnost, njen dihanje:

»Miroslav Krleža je prvi hrvatski pesnik, ki je *besedi* kot tehniki pesništva zavestno pomagal do polnega razvoja njene biti. V stari književnosti so uporabljali besedo v njenem uporabnem, slovnično ustaljenem pomenu samo kot določen pojem. Možnost (pesniškega) izražanja je bila zaradi tega zelo omejena. Prizadevalo se je, da se beseda razume, ne da se občuti (razumeti občuteno). Vsebine najmodernejšega pesništva pa ni mogoče razumeti brez čustvenega prenikanja besede, tistega, ki gre v notranjost.«

Baudelaire je pred Verlainom zapisal v svojem sonetu *Correspondances* (kar bi prevedel kot soglasje), da se v pesmi vse zliva v eno: barve, vonj (dišave), pojem (smisel) in zvok. Krleževe pesnitve, kakor so *Simfonije* in pesmi, uveljavljajo vse to v tolikšni meri, kakor mogoče nihče v hrvaškem jeziku, ki mu je Krleža v svoji poeziji ustvaril ne le pojmovno, marveč z besedo in pojmom presenetljivo muzikalno zvonečnost. Zato je pisatelj Milan Ogrizović že ob izidu *Pana* 1918. leta poudaril:

»In mi zapremo to malo in tenko knjižico s 15 listi, čudeč se, kako nam je mogla toliko dati: koliko panorame je pred nami odgrnila, kolike melodije začela, kolike misli izzvala — končno pa vendar spelje vse te svetove v en sam pojem, v eno besedo: Pan. Lahko se človek ne strinja z osnovno pesnikovo idejo — bodisi z verskega ali metafizičnega stališča — toda vsakdo se mora pokloniti bohotnemu in izrednemu načinu, s katerim je ta svet prikazan: z barvami in zvoki po eni strani, a po strukturi in naravnost motivični obdelavi z druge strani. To je . . . simfonija ali mala opera, ki naravnost kriči po skladatelju . . .«

Nokturno se začenja z didaskalijo:

NOČNA TIŠINA. NIJEMA SERENATA IZOBLIČENIH CRNIH STVARI:

*Ko tužni crni pjevači bez glave
stojimo pod modrim balkonom Noči
i pjevamo pjesmu Šutnje i Straha.
Ko tužni crni pjevači bez glave.
A padaju zvezde. Sumporne i plave.*

Nekje daleč si nekdo igra na mandolino, črne stvari (tenje) žalostno pojo in z njimi se oglašajo zvoki mandoline. Ogrodje črne novogradnje in črn, visok stolp se oglašata v črnem zvenu z njimi. In tako gre pesnitev od stvari do stvari, kakor se kažejo in oglašajo v obrisu noči. Vmes plešejo favni, klavirske žice in violine se oglašajo, samotni človek v sobi sanja o sreči, bohem poje vizionarno svoj Miserere, nevrastenik zija v načrt Pariza v velikem leksikonu — in vse te slike se zlijejo v silno žalostno tožljivko, ki jo v zboru pojejo ljudje v kavarni. Nešteto stvari opazi in sliši pesnik sredi noči in vse oživlja s svojimi stihii, vse za vsakdan nežive, zanj pa žive stvari, ki jim daje besedilo in glas. In ko se začne daniti, ko jutranja zarja že preganja noč in njene sence in stvari, konča Krleža svoj *Nokturno* z didaskalijo in sklep-nimi stihii:

LJUDI PO ULICAMA. DRVEČE, RUŽE, SJENKE, PTICE I SLUTNJE U KORU:

*Zadnji akordi crnoga Nokturna
gasne blistava zvezda Urna . . .
Rađa se novi Dan, neokaljan i čist,
Lučonoša, Đavo, Demon, Bijes i Hrist . . .
O, zadnji akordi crnoga Nokturna!*

V vseh simfonijah piše mladi Krleža nekatere besede z velikimi začetni-cami, da bi tako še posebej poudaril pomen, ki ga imajo zanj in za njegovo pesnitev. Tudi ta način sodi k poetiki njegovih *Simfonij*.

Po vsebini in dosedanji večji ali manjši povezanosti med simfonijami, čeprav so sicer samostojne in v sebi zaključene pesnitve, bi pričakovali, da bo *Nokturno* sledila simfonija *Ulica u jesenje jutro*, saj ravno zarje jutra preženejo noč. Vendar pa sledi v knjigi *Simfonije* iz čisto jasnih razlogov fragment *Sodonski bakanal* s pojasnilnim podpisom, da je fragment uverture o *O Padu Oriensa Serafa Gospodnjeg*. Vsekakor je fragment *Sodonskega bakanala* med četrto in šesto simfonijo (šteto po knjigi *Simfonije*) nekakšen grozljiv intermezzo, ki nas na svoj način pripravlja na vzdušje zadnje simfo-nije *Ulica v jesenskem jutru*. Vsebinske povezave pa z njo nima, s predhodno simfonijo pa se veže le toliko, da se »sodonski bakanal« godi sredi noči. Za razloček od drugih simfonij ima ta fragment uverture dve osebi z imeni: Antiloh in Eunoa, na koncu pa se oglašja še blodnica Sais. Glavni del besedila pa so posamični glasovi iz kola, ki se od prvega glasu do štiriindvajsetega javljajo drug za drugim — ne kot zbor, marveč kot posameznik, kot pesniško oblikovan samogovor. Vsa vsebina je posvečena erosu, vprašanju, kaj je v

bistvu žena, kaj ljubezen, kaj mož. Vse to se v stihih in metaforah izmenjuje kot pravi »sodonski bakanal«, v katerem ne manjka niti kurtizana Sais, medtem ko sta glavna protagonista te dramsko-lirske in bakanalske simfonije dve starosvetni figuri Homerjev Antiloh in Eunoa. Če bi hotel z »uverturo« k *Sodonskemu bakanalu* označiti muzikalno, bi moral reči, da vlada skoraj ves čas tempo burlesco e furioso, kar pa je v skladju tudi z notranjo vsebino in sploh vso strukturo. Med vsemi simfonijami je ta fragment najbolj dinamičen v izrazu in ritmu, v melodiji in občutju, ki so res bakanalski in sodonski ter skoraj ves čas zagnani v fff. V primerjavi s tem simfonijskim fragmentom zvenijo prve tri simfonije skoraj idilično, čeprav jim ne manjka dinamičnih podvigov in disakordov v vnanjem in notranjem.

Šele ko prebereš zadnjo simfonijo *Ulica v jesenskem jutru*, zaslutiš, zakaj je Krleža med četrto in šesto simfonijo vložil viharne bakanalske fragmente, iz katerega nam nenadoma vrže v zadnji (šesti) simfoniji v vojni kaos in klanje, v tolovajstva, v kri in smrt, saj je pod naslov napisal, da poje simfonija o jesenskem jutru leta 1917, ko je na zahodu še zmeraj divjalo vojno klanje, v Rusiji pa se je vojna razbesnela v državljansko vojno, ki se je začela s februarско revolucijo, prešla v oktobrsko revolucijo in nato v še povečano državljansko in intervencijsko vojno. Čeprav simfonija koledarsko ne sega prek leta 1917, pa vendar zajema vso grozljivost početja v vseh vojnah in vsega sveta. Simfonija *Ulica v jesenskem jutru* je pesnikov neposreden izbruh zoper vse vojne grozote prve svetovne vojne, prav tako pa njegov j'accuse zoper ves biti in nebiti ne samo tiste vojne, marveč zoper vse. Mogla bi biti tudi zaradi svoje časovne določenosti kot uvod h knjigi *Hrvatski bog Mars*, h kateri je leta 1965 priključil tudi dramsko-novelistično *Hrvatsko rapsodijo*.

Simfonija *Ulica v jesenskem jutru* se vsebinsko razločuje od drugih, ker takoj v začetku obtožuje socialne razmere in vojno. Kakor pravi didaskalija, »gre v jesenskem jutru neki človek s sklonjeno glavo po ulici in poje«:

*Zašto u ovako tužno jutro, kad slinave magle mokre nad gradom
i kad jauču ljudi koji doma nemaju,
zašto se onda čini, da je sve pakleni krvavi san?
O, ovakav dan, proklet i siv i olovan,
kada se ljudi kolju, grizu i lemaju,
i kad slinave magle mokre nad nesretnim gradom!
Mokra se obuća od volujske kože lijepi o bolesno meso,
i svi mi pijani još gorke noćne boli,
u povorkama dugim hodamo u fabriku, u ured, u dućan.
Sve je krvavi san! Pakleni krvavi san!*

S temi stihom je dana ekspozicija in hkrati osnovna intonacija za vso pesnitev, v kateri se vrstijo tako posamezniki kakor gruč v sprevodu, ki tožijo in obtožujejo. Čas dogajanja označujejo tudi ponekod že didaskalije, kakor na primer:

»Avstrijska vojaška godba v pločevinastem grmenju doni Zajčevo bojno pesem Zrinjskega«, drugje spet: »Glas komande odmeva: Links vorwärts aufmarschieren! Doppelreihen rechts Front!« Oglasi se s svojo tožečo kitico sedem »akordov ulice, človek v bataljonu se opoteka in tožljivo poje«. In tako dalje: stvarna in okrutna resničnost vsakdana in časa dobivata v stihih

večjo grozljivost in srhljivost, kakor bi ju bilo mogoče izraziti v navadni prozi. Protestni elegični zvoki prevejajo vso simfonijo in izdajajo vso nemoč človeka in trpečega človeštva. Pesnitev se končuje z »glasom tistega, ki vpije« in ki ni nihče drug kot pesnik sam:

GLAS ONOGA, KOJI VAPIJE

*Svi idu samo. Prolaze. I čovjek stoji sam.
I vječno sam.
I vječno sam.
Zaludu pjevat suncu u magli jesenjoj.
Što mare ljudi za božju svetiljku,
u gužvi kasarne i mirisu karbola,
kad ocal bliješti kaciga sredovječnih patrola.
Što ljudi mare za božju svetiljku?
Svi idu samo. Prolaze. I čovjek stoji sam.
I vječno sam.*

Tako je zadnja simfonija Krležev veliki spev o vojni in zoper vojno, kakor je po svoje *Canto general* (Veliki spev) Pabla Nerude, ki je odmev tragično končane španske državljanske vojne in druge svetovne vojne, vendar z optimističnim koncem, saj navezuje tudi na bitko pri Stalingradu, ki se je končala z zmago. Takšne vnanje optimistične pobude za svojo pesnitev leta 1917 Krleža ni imel. Zato tudi svojega »canto general« ni mogel drugače končati, kakor ga je. Umetniško oblikovno pa je razloček med njegovo pesnitvijo in Nerudovo še v tem, da so njegovi stihi z občasnimi rimami muzikalnejši in ne samo v smislu klasične in tradicionalne poetike vendarle dovršenejši, čeprav s to trditvijo ne mislim zmanjševati pesniške in idejne vrednosti Nerudove pesnitve, ki je v skladu s poetiko novejšega časa. Nikakor ne podcenjujem vrednosti in pomembnosti pesnika Pabla Nerude, niti ne precenjujem Krleže, če trdim, da je Krleža vendarle večja umetniška, revolucionarnejša in genialno univerzalnejša osebnost kakor Neruda, čeprav Krleža ni dobil prav zaradi svoje revolucionarnosti v domačem in svetovnem pomenu Nobelove nagrade. Pri tem je seveda eden izmed vzrokov tudi jezik. Če bi bile njegove simfonije in pesniške stvaritve napisane v španščini ali francoščini, bi bil Krleža umetniško nevaren tekmeč tudi vseh tujih pesnikov svojega časa. Ne oziraje se na številne mračne zvoke in misli v njegovem umetniškem delu, sodi kljub temu tudi v vrsto najrevolucionarnejših pesniških ustvarjalcev našega časa od Majakovskega do Nerude. Oboje je doslej potrdilo tudi nekaj tujih kritikov, čeprav so brali le nekaj njegovih del pa še te v prevodih. Prepričan sem, da bo prihodnost vse to stvarno še bolj ugotovila in potrdila, kakor je doslej.

(Konec prihodnjič)

Bratko
Kreft

Meditacije o Krležu

III.

Pesnik stoji na višjem razglednem stolpu, kakor je strankin zobčasti nadzidek.

F. Freiligrath (1810—76)¹

Kar v začetku tretjega poglavja svojih fragmentarnih meditacij se moram vsaj z nekaj besedami dotakniti vprašanja, ki je še zmeraj kočljivo in občutljivo, čeprav je nedejlivo vezano s Krleževim življenjem in značajem, hkrati z njima pa tudi z vsem njegovim delom in osebnostjo. Veliko jih je še danes, ki vprašujejo, zakaj ni šel Krleža v partizane. Vsi žalni govori, kar jih je bilo izrečenih, nekateri celo kot zanosne hvalnice, so dobo od leta 1941—1945 preskočili. Večina spraševalcev iz širnega kroga pa danes ne pozna, kakšen je bil s Krležo spor in kakšen je bil sploh spopad na levi, ki se je javno in glasno začel že po izidu Hegedušičeve socialno protestne grafike *Podravske motivi*, katerim je Krleža napisal obširen in programatičen uvod. V njem ni branil le svojo in Hegedušičevo umetnost pred tistimi na levi, ki so si odnos revolucionarne umetnosti, revolucionarne ideologije boja in politike zamišljali včasih preveč kalupno, preprosto in v odnosu do estetike revolucionarne umetnosti celo vulgarno. Hkrati pa se je bil boj z buržoazno reakcijo in njenim larpurlartizmom. Čeprav je bilo na levi marsikaj uvoženega iz Stalinove SZ, pa je bilo na drugi strani vprašanje pogojeno hkrati tudi v naših mračnih razmerah samih, ki so od revolucionarnega gibanja terjale, da se vse sile na vseh področjih brez izjeme in docela posvetijo revolucionarnemu boju in revoluciji. Marsikdo med temi, ki so zavračali Krležovo literaturo s stališča »prjamolinejnega« revolucionarnega boja zoper takratne protirevolucionarne, celo nasilne razmere, je mislil svoje iskreno, ko je terjal, da se mora tudi vsa socialna književnost in

¹ Ferdinand Freiligrath je med prvimi pesniki socialistično revolucionarne smeri pred revolucijo 1848. Sodil je k Marxovi skupini in ga je Marx zelo cenil, čeprav je med njima od časa do časa prišlo do manjših nesoglasij. Ohranjen je del njune korespondence, ki jo je objavil Franz Mehring leta 1912. (Stuttgart, J. H. W. Dietz Nach.) V nekem pismu piše Marx o Freiligrathu: »Naš Freiligrath je najljubeznivejši, skromen mož v zasebnem življenju... pravi revolucionar je in skozi in skozi poštenjak, pohvala, ki bi jo mogel o malokom reči...«. Freiligrath pozneje ni hotel biti več član stranke, ker se je tako čutil kot pesnik bolj svoboden. Podobno kakor Gorki in Majakovski. Prim. esej o Freiligrathu v knjigi Franz Mehring: *Zur Literaturgeschichte von Calderon bis Heine*, Soziologische Verlaganstalt Berlin 1929.

umetnost neposredno in politično tendenčno brez pridržkov vključiti v ta vsestranski boj. Hkrati pa je res, kar je danes že mogoče trezno dognati, da so se ždanovskih teorij in prakse, ki so terjale že kar suženjsko podređitev umetnosti, radi oklepali tudi nekateri ljudje z manjšim obzorjem in tudi manjšo pisateljsko darovitostjo, kakor je bila in je Krleževa, kar je danes tako estetsko kakor politično povsem jasno, saj je že dolgo res, da je imel estetsko v bistvu Krleža prav in da si je ta končni prav priboril po vsem s svojim umetniškim in literarno-publicističnim delom tudi od leta 1945 dalje tja do svoje smrti, saj je to delo logično in prav tako umetniško nadaljevanje njegovega progresivnega dela od 1914. leta dalje.

Ni si težko predstavljati, v kakšnem položaju je bil, ko je aprila 1941 razpadla kraljevina Jugoslavija in je nastala fašistično-trabantska hrvaška država z lažnim imenom Neodvisna država Hrvatska, od katere ni imel pričakovati Krleža nič dobrega, hkrati pa je bil izobčen in celo kot trockist opsovan od nekaterih na levi. Ustno se je že več kot dve leti širilo, da je izdajalec proletariata, trockist itd., kar pa je veljalo tudi za vse, ki so bili na njegovi strani. Stalinistični besednjak obsodb in psov, ki so ga zlasti uporabljali v SZ pri raznih procesih zoper Stalinove nasprotnike, je bil tudi »kot uradni žargon« bolj ali manj doma povsod, kamor je segala roka Stalinove kominterne. Za obrekovanje in klevete, za laži in izmišljene obdolžitve s ponaredbami je bilo na voljo tudi dovolj posameznikov, ki so osebno ali na ukaz strastno in gnevno takoj navalili na vsakogar, ki si je drznil izreči kakšno pripombo ali dvom o pravilnosti stalinske politične linije. Vse to so mnogi opričniki uveljavljali kot »ukaz« in linijo tudi na področju literature in umetnosti. Dr. Stanko Lasić je v svoji knjigi *Sukob na književnoj levi 1928—1952* marsikaj pojasnil in tudi z navedki potrdil ter si tako prvi upal seči v »sršenovo gnezdo« gorečih polemik in pamfletov, ki so vsekakor zavzemali pri Krleževih nasprotnikih včasih hujšo obliko kakor pri Krležu samem, čeprav tudi on ni varčeval z besedami in ostrimi polemičnimi formulacijami in ironijo. Toda s tem stvar še ni niti dovolj pojasnjena, kaj šele izčrpana.

Kako daleč je šla vsa ta gonja in kakšne oblike je zavzemala, priča Lasić v svoji knjigi *Krleža. Kronologija života i rada*, ki je pravkar izšla, na str. 301—302:

Krleža je, kakor drugi »pečatovci, že pred začetkom vojne spoznal usodo »garjeve ovce« ali »gobavca« ... Od svoje skupine, od svoje »družine« je bil »odrezan«, izvržen, popljuvan. Ti pečatovci so se še lahko sestajali, sanjali, ironizirali, toda na dnu sebe so bili globoko travmatizirani kot izobčena bitja. Najmanj mogoče Krleža, zahvaljujoč Nietzscheju. Toda vendar, bilanca nekega angažmana se je končala porazno: v protislovnih, analitičnih rešitvah, s prezirljivimi pogledi bivših tovarišev: z nikomur ni mogel več navezati stika, nikomur ni bilo več do njegovega mišljenja. Ko je endehazija začela enako zapirati tudi disidente ali renegate in poverjenike, je Krleža bržkone veroval, da bo ta novi položaj ustvaril nove odnose nasproti njemu. Količkoli je kdaj pokukal z očmi v stalinizem, še vedno ni znal (a tega niso znali niti drugi: niti Rajk niti Slanski niti Dimitrov

niti Ana Pauker, pravzaprav nihče od stare garde) do kakšne strašne zmotnjave je prišlo. Potrebno je bilo to še temeljito izkusiti na lastni koži.

Pripetilo se je Krleži ravno prvi dan okupacije. Aretiran, zaslišan, opsovan. Pred streljanjem so se mu zdele zdaj stare svaje otroško smešne. To se ni zdelo skupini skojevcev, ki jih je srečal v ječi v Petrinjski. Šli so v smrt, toda pred tem so popljuvali v dobesednem smislu te besede tega revizionista, trockista in protirevolucionarja. Kako to prenesti brez stiske v grlu in brez solz v očeh? ... Ni minilo mnogo časa po tej bolesteri lekciji, ko je Krleža čisto po naključju, kakor je videti, srečal pred gledališčem Josipa Kraša (znanega revolucionarja, nar. heroja Op. K. B.). Pristopil je k njemu in iskal zvezo. Kraš pa mu je surovo dal na znanje, da zanj ni nobenih zvez, obrnil hrbet, pljunil z zgražanjem in šel.«

Takšne so bile metode in navade v stalinski »savanarolski psihozi«, ki jih ni izkusil le Krleža. Anatema pod inkvizitorskimi papeži ni bila nič milejša od stalinske.

Tito je rešil Krležo tudi po vojni pred tistimi, ki so vodili gonjo zoper njega v partizanih in v predvojnem javnem in skrivnem spopadu, na katerega je Krleža odgovoril v žolčnem spisu *Dialektični antibarbarus*, ki ga pa po vojni ni dovolj, da bi ga ponatisnili v njegovih spisih. Ni hotel, da bi se o sporih in spopadih že pisalo. Res je, da bi zaradi objektivizacije vsega spora moral iziti le z obsežnim in studioznim komentarjem in z izborom najvažnejših stvari iz nasprotne strani. Predvsem pa bi morali hkrati iziti *Književni sveski* iz leta 1940. Le tako bi prišli do kolikor mogoče znanstveno zgodovinske in objektivne podobe vsega spopada, kar bi bilo nujno dopolnilo k Lasičevi knjigi in vsemu, kar se je doslej pisalo.

Vsekakor sodi med glavne polemične spise Krležev drugi klasični polemični spis, *Dialektični antibarbarus*, ki je izšel na 232 straneh revije »Pečat« (1939, št. 8—9) in ki je tako cela knjiga zase, saj ni v njej nobenega drugega prispevka. Lasić je v svoji knjigi omenil tudi nekaj novejših spisov o tem sporu (od leta 1951 dalje), ki naj dopolnijo bibliografijo glavnih člankov in razprav od leta 1928. dalje. Opravič je hvalevredno delo, ki so prihodnjim raziskovalcem, ki bodo poleg te knjige morali upoštevati še marsikaj tistega, česar ta knjiga ni mogla, zelo dobrodošlo. Do vsestranske resnice in do objektivne, znanstveno zgodovinske in literarno politične podobe vsega, kar se je dogajalo javno in podtalno, tudi od osebe do osebe ustno, ko je bil živ jezik še bolj strupen kakor v pisani besedi, je pot še daleč. Ne gre samo za analizo napisanega, marveč tudi za analizo psihoze in analizo značajev posameznikov in ne samo za analizo tega, kar so takrat napisali, marveč tudi za analizo osebnega značajskega profila. Predvsem pa gre seveda za načelno, objektivno analizo na obeh straneh.

Kako so se na tem področju različno razvijali in izkazali nekateri iz te polemike v partizanih, je prav tako danes še premalo znano. Marsikaj sicer navaja Vladimir Dedijer v svoji drugi knjigi *Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita*, a je še vedno premalo. Iz časov polemike med nekaterimi takratnimi partijskimi funkcionarji vem, da je sodil med glavne Krleževe

sovražnike poleg O. Price Djilas, čeprav sam med polemiko ni veliko pisal, velja pa po tradiciji poleg Zogovića za glavnega pobudnika akcije zoper Krležo in njegove in tudi za organizatorja akcije. V pisanju je bil Radovan Zogović aktivnejši. Vsekakor je bila gonja zoper Krležo že čisto oficialno partijska. Kljub peščici tistih, ki so stali na njegovi strani in bili zaradi tega »izobčeni«, je v bitki, v kateri je bila številčna moč večja na drugi strani, stal Krleža precej sam, da je na koncu moral neprizanesljivo polemično izbruhniti s svojim *Dialektičnim antibarbarusom*, s katerim si je nakopal pri nekatereh na nasprotni strani — to lahko zapišem iz spomina — smrtno sovraštvo stalinskih »prjamolinejcev«.

Kako naj bi v takšni psihozi, ki je izčrpavala zdravje tudi Krleži, šel Krleža v partizane? V ustaškem Zagrebu je nosil vsa leta glavo v torbi, kakor se reče, čeprav ga je nekaj malo najožjih znancev skušalo obraniti pred najhujšim. Kaj vse se je zgodilo z njim med vojno, bomo zvedeli šele takrat, ko bodo izšli vsi njegovi dnevniki iz časa okupacije v celoti. Za zdaj so znani le odlomki, ki so izšli v *Dnevnikih 3 in 4*. Zapiski iz let 1942 in 1943 so le odlomki, ki pa terjajo z drugimi tremi knjigami in s knjigama *Davni dani* in *Djetinstvo in drugi zapisi* posebno obravnavo. Razume se, da v teh knjigah ni objavljeno ničesar, kar bi zadevalo večletni spor. Zato tudi ni v njih ničesar, kar bi se dotaknilo NOB, saj so bili dnevniki konspirativno pisani med okupacijo. Pri tem ne smemo pozabiti, da je bil Krležov položaj v ustaškem Zagrebu obupen.

Ne samo, da so večkrat prišli ponj in ga zasliševali in da ni bil varen niti, kadar je bil doma, saj je tako rekoč živel kot talec v neke vrste domači internaciji. Razumljivo je, da je spričo tako neznosnega položaja živčno zbolel in da se je kot bolnik in preganjanec zatekel za nekaj časa v živčni sanatorij pred vojno znanega strokovnjaka nevrologa in psihiatra dr. Djura Vranešića, ki ga ni le zdravil, marveč tudi ščitil pred ustaškim režimom. Z dr. Vranešićem in družino je Krleža prijateljeval že več let pred vojno. Neko dopoldne smo dolgo presedeli tudi v takratni ljubljanski kavarni *Emona*. Dr. Vranešić je bil zelo zavzet za književnost in za umetnost sploh. Tako njuno prijateljstvo ni bilo zgolj »zdravniško«. Dedijer piše o tem v svoji najnovejši knjigi (str. 723—724) po pričevanju dr. Vladimira Bakarića, kako je bilo na hitro in brez Titove vednosti izdano povelje, da so takoj po osvoboditvi Zagreba dr. Vranešića ustrelili. Ko so ga aretirali, je Krleža takoj interveniral pri tovarišu Titu in prosil zanj, a je bilo že prepozno. Ustrelili so ga, preden je prišel Titov odgovor. V revoluciji se zgodi tudi marsikaj nepričakovanega.

Dedijer pravi v nadaljevanju:

»Sicer je bil dr. Đuro Vranešić 11. aprila 1941 imenovan takoj po prihodu nemških čet v Zagreb in ob ustanovitvi NDH za člana ‚doglavniškega sveta‘. Nekaj dni pozneje je tudi službeno pričakal Pavelića. Ta njegov položaj v ‚doglavniškem svetu‘ mu je omogočal, da je za ves čas vojne nudil Miroslavu Krleži v svojem sanatoriju zaščito, dasi neke priče trde, da se Vranešić med vojno ni ukvarjal s političnim delom. V bistvu je bil HSSovec (mačkovec) in ljubitelj književnosti.«

Kot takšnega sem ga pred vojno spoznal tudi jaz v Krleževi družbi. Prepričan sem, da ustaš ni bil, le da ga je kot simpatizerja hrvaškega radičevsko-mačkovskega gibanja vrtnec dogodkov pod pritiskom vrgel v »doglavniški svet« kot uglednega zdravnika, kulturnega intelektualca in radičevskega Hrvata, da so se lahko paveličevci bahali z njim. Mislim, da bo to še najbližje resnici, saj so se ljubljanski belogardisti tudi bahali s tem, da so prisilili Otona Župančiča, da je dal prispevek za belogardistični *Zbornik Zimske pomoči* 1944. leta. Po moji vednosti je to storil Župančič celo v sporazumu z OF, saj je bil bolehní pesnik v stalni nevarnosti pred belogardističnim in okupatorjevim nasiljem. Nekateri so ščasoma sumili, da je pesem *Poet, poznaš svoj dolg*, ki je prvič izšla v ilegalnem Slovenskem poročevalcu že 6. septembra 1941, mogoče vendarle njegova, čeprav je (seveda razumljivo) izšla pod psevdonimom.

Dedijer poroča v svoji knjigi na str. 948, kako sta se nekoč v partizanih pogovarjala s Titom o Krleži. Krleže sicer ne imenuje imenoma, vendar je iz besedila jasno, da gre zanj:

»Nekoč sem se s Titom pogovarjal o usodi znanega jugoslovanskega pisatelja, ki je vse do vojne razgaljeval s kritiko stari družbeni red v Jugoslaviji in oboroževal jugoslovanske revolucionarje bolj kakor kateri drug posameznik. Za časa vojne zaradi zapletenih vzrokov ni hotel iti v partizane. Nekajkrat so ga pozvali k sebi najvišji ustaški poglavarji, med njimi tudi poglavinik dr. Ante Pavelić. Imel sem priliko, da vidim osem depeš, ki jih je poslal Tito temu velikemu pisatelju, da pride na osvobojeno ozemlje. Odklonil je vseh teh osem pozivov, in se ali izgovarjal, da mu je bolna žena ali je poudarjal kakšen drug vzrok, kot na primer, da ga bodo komunisti pri prihodu na osvobojeno ozemlje zaklali. Govoril je, da mu je vseeno, od katerega noža bo poginil: od Dida (šefa ustaške policije) ali Djida (Milovana Djilas). Ko je dobil tudi osmi poziv, kakor piše v brzojavki, je zagrozil nekemu igralcu, privržencu partizanskega gibanja, ki mu je poziv prinesel, da ga bo na mestu izročil ustaški policiji. Nekaj ustaških funkcionarjev, med njimi tudi član vlade in ideolog Mile Budak, so v preiskavi zahtevali, da jih puste pri življenju zaradi uslug, ki so jih storili temu pisatelju. Budak je to na sojenju tudi javno ponovil.

Medtem pa, ko so mnogi partijski voditelji bili mišljenja, da je treba tega pisatelja poklicati na odgovornost in kaznovati, ga je vzel Tito v obrambo in govoril, da ga ni treba soditi zgolj po tem primeru, marveč, da se mora vzeti njegovo življenjsko delo v celoti.«

IZTRŽEK IZ SPOMINOV

Tito je bil po osvoboditvi nekaj časa zelo zaskrbljen zaradi Krleže, da se mu vendarle na skrivaj ne bi kaj zgodilo. Naslednje vem iz prvega vira. Ko je prišel po osvoboditvi Tito prvič v Ljubljano, je priredil sprejem, na katerega so bili povabljeni tudi književniki Pavel Golia, France Koblar in Juš Kozak. Med

pogovorom s Titom je Juš Kozak omenil Krležo in Tito je dejal, da bi bilo dobro, če bi Krležo za nekaj časa povabili v Ljubljano, ker »zagrebški zrak ni dober zanj«. Izjavo sem preveril pozneje pri vseh treh in so vsi trije isto povedali. Še do danes nisem nič slišal, kako je bilo neposredno po osvoboditvi v Beogradu z Ivom Andrićem, o katerem smo pred vojno vsi v Penklubu vedeli, da ni le velik nasprotnik komunističnega gibanja (podobno kakor Alojz Gradnik), marveč tudi slovenskih in hrvaških zahtev po narodni in jezikovni enakopravnosti, o čemer smo se lahko prepričali na medklubski konferenci jugoslovanskih Penklubov na Bledu leta 1935. Pri kraljevski diktatorski vladi je užival Andrić takšno čast in zaupanje, da ga je poslala kot svojega veleposlanika v Hitlerjev Berlin, kjer je ves presenečen zvedel za bombardiranje Beograda. Ko se je vrnil, se je tako rekoč zaprl v svoje stanovanje in med okupacijo napisal tri romane: *Most na Drini*, *Travniško kroniko* in *Gospodično*, ki so izšli kmalu po osvoboditvi. Okupacija ga je tako pretresla, da je svoj nekdanji unitaristično monarhistični politični nazor popolnoma spremenil, ker je spoznal svojo nekdanjo politično zmoto. Upravičeno ga je nova Jugoslavija sprejela med najodličnejše zastopnike jugoslovanskih književnosti, ki je dobil celo kot prvi jugoslovanski književnik Nobelovo nagrado. Prepričan sem, da se je tudi v tem primeru 1945. leta izpričala Titova človeška in politično-humanistična modrost, saj Andrić ni dopustil, da bi ga bili izkoriščali kvizlingi in ni storil z njimi nobenega kompromisa, marveč je živel le za svoje literarno ustvarjanje.

Da ni bil Tito leta 1945 zaman v skrbeh zaradi Krleže, priča še dogodek, ki sta mi ga skupno pripovedovala dve leti pred Krležovo smrtjo Bela in Miroslav. Nekega dne po osvoboditvi (natančnega datuma si nisem zapisal, vendar je to moralo biti kmalu po osvoboditvi), se je pred hišo, kjer sta stanovala, ustavil avto, v katerem sta bila dva partizana v uniformah. Bela in Miroslav sta še trpela iz okupacije na tenkem sluhu, če se je ustavil pred hišo (kakor večkrat med okupacijo) kakšen avto. Čez nekaj časa je pozvonilo na stanovanjskih vratih in Bela je zaskrbljena šla odpret. Pred njo je stal postaven partizanski nižji častnik v uniformi in opasan z večjim samokresom. Predstavil se je z imenom kot književnik, medtem ko je drugi ostal v službenem avtomobilu. Niti za enega niti za drugega nista ne Bela ne Krleža nikoli prej slišala. Zato se jima je zdela stvar še bolj sumljiva. Na Belino vprašanje, kaj hoče, je dejal, da mora govoriti s tovarišem Krležo. Bela ga je peljala v sprejemnico, kjer je že čakal Krleža. Oba sta bila tisti trenutek prepričana, da je prišel Krležo ustrelit, zlasti še zaradi tega, ker je ves čas razgovora držal z desnico za ročaj samokresa, ki je širlel iz usnjenega tulca. Ves čas razgovora se je držal hladno in predlagal Krleži, da bi z njim skupaj začeli vsi trije izdajati revijo. Krleža mu je obzirno ugovarjal in mu povedal, da ni »kompetenten za to in da se naj obrneta na ustrezni forum«. Razgovor, ki ga navajam le v glavnih obrisih, je trajal kakšne pol ure in predlog za novo revijo

ni imel uspeha, ker ga tudi ni mogel imeti, saj je bilo Krležovo stališče pravilno. Kljub vsemu pa sta z Belo ves čas mislila, da bo njima neznani književnik-partizan zdaj zdaj potegnil samokres, s katerega ročico si je ves čas dal opravka, in Krležo ustrelil. Ko je odšel, nista prišla Krleža in Bela nekaj časa do sape. Pomirjati sta se začela šele, ko sta zaslišala, da se je avtomobil odpeljal.

Ko so nekoč vprašali člani neke partizanske enote Tita: »Zakaj ni Krleže med nami?«, je Tito odgovoril: »Kako, da ga ni, saj nam je vendar poslal v boj tisoče intelektualcev, mladincev in delavcev.« Kakor večkrat, je Tito tudi tu pokazal svojo modrost. S Krležo sta se spoznala že v začetku dvajsetih let in se večkrat v življenju srečevala. Gornje je po izjavi v Borbi preverjeno kot resnično. (Cit. po članku Riječ, koja je srušila staro, ki ga je napisal Ive Tomljanović, izšel pa je ob Krleževi smrti v zagrebški izdaji partijskega dnevnika Borba 30. decembra 1981.)

Krleža mi je tudi povedal dve leti pred smrtjo, ko sva se pogovarjala ves dan (s premorom po obedu) in še pozno v noč, da je bil do nedavnega prepričan, da je v začetku tridesetih let začel voditi gonjo proti njemu Gorkić, nedavno pa so dobili iz Moskve neke akte, ki dokazujejo, da ga je Gorkić, ki je danes s sovjetske strani popolnoma rehabilitiran, v CK edini branil. Med glavnimi Krleževimi nasprotniki je bil vsaj v zadnjih dveh letih pred vojno Djilas. Zato je v Krleževem lakonskem odgovoru, ki ga navaja Dedijer, prav krleževsko duhovita besedna igra. Dido Kvaternik je bil vodja ustaške policije. Djido pa je Djilas. In kje je Djilas danes in kje Krleža s svojim delom?

Vladimir Dedijer piše v že omenjeni knjigi, da je dal Milovan (Djido) Djilas v partizanih ustreliti partizana in bivšega robijaša Mileta Cvetića. Med stranmi 944—945 je objavljena fotografija in faksimile pisma njegove sestre Milke.

Habent sua fata libelli — et scriptores!
Knjige imajo svoje usode — in pisatelj!

Zato nikakor ni bilo prav, da je Krležev *Antibarbarus* izšel pred kratkim kot čisti ponatis in brez komentarja, ker bi bilo za objektivno analizo spora in spopada nujno, da bi izšli v ponatisu tudi Književni sveski, ki so se mogoče ohranili le v nekaj redkih izvodih. Brez soočenja *Antibarbarusa* z njimi pa si ni mogoče utreti poti do resnice in objektivnosti. Čeprav terja znanstveno (politično in literarno) soočenje obeh del posebno razpravo, navajam tukaj le vsebino revije »Književnih sveskov«, ki so izšli v Zagrebu le kot številka 1, ker dalje niso izhajali.

Številka ima 1) Predgovor, 2) O. Prica: *Savremena filozofija i prirodne znanosti*, 3) O. Prica: *Recepti, propisi i dogme*, 4) O. Prica: *Barbarstvo Krležinog »Antibarbarusa«*, 5) Dr. T. Pavlov: *O filozofstvujućim fizičarima*, 6) Dr. T. Pavlov: *O »dialektici i antibarbarusu«* Miroslava Krleže, 7) Dr. T. Pavlov: *»Dialektički«* pogledi Miroslava Krleže u umetnosti, 8) V. Dragin: *San i istina*

Marka Ristića, 9) Slavko Horvat: *Idealizam u savremenoj biologiji*, 10) M. Nikolić: *Od nerazumevanja do revizionizma*, 11) Koča Popović: *Ratni ciljevi Dialektičkog Antibarbarusa*, 12) Dr. T. Pavlov: *Zvonimir Richtman skida masku*, 13) Josip Šestak: *Nekoliko općih primjedaba povodom pečatovskih revizionističkih pokušaja*. Knjiga obsega 311 strani.

Slovensko udeležbo na Krleževi strani obravnava Šestakov prispevek. Dolgo se je mislilo, da je to psevdonim Edvarda Kardelja. V V. knjigi Titovih spisov v slovenščini pa je stvar pojasnjena (str. 241). Tam piše: »... po izjavi Borisa Zihlerla Leonu Modicu je psevdonim za šest piscev. Med njimi so bili poleg Štefana Mitrovića in še dveh drugih E. Kardelj, Boris Kidrič in Boris Zihlerl.« Tako je zaradi šestih sodelujočih nastal psevdonim Šestak. Kdo pa sta neimenovana dva, o tem pa nikjer ne piše. (Djilas? Zogović?). Tito bi naj bil tipkopis odobril, vendar to Stanko Lasič v najnovejši knjigi (Krleža, kronologija života i rada, Grafički zavod Hrvatske 1982, str. 288) zanikava:

»Tito ni sodeloval pri pripravljanju Književnih sveskov. Takrat se ni mudil v Jugoslaviji, po njegovi vrnitvi pa so Književni sveski že izšli. Vzel je to knjigo kot fait accompli, ali z nekimi rezervami. Mislil je, da ni bilo treba iti tako daleč. Medtem so bile na njegovem dnevnem redu druge skrbi. Obnova partije je bila končana, zdaj se je posvetil njenemu usposabljanju za bodoče bitke: pripravljala je peto državno konferenco.« (Tako za literarne spore ni bilo več časa. Začeli so se resnejši dnevi. K. B.)

Ni odveč, če tu še pripomnim, da je največji bolgarski dogmatični in stalinistični filozof dr. T. Pavlov moral v boju zoper Krležo in njegov Antibarbarus priskočiti Književnim sveskom kar s štirimi prispevki na pomoč. To je isti dr. Pavlov, ki je bil med sporom z informbirojem eden izmed najbolj glasnih in sovražnih bolgarskih napadalcev na Jugoslavijo.

Še preden pa bomo skušali razčleniti in označiti ves pro in contra spopada in spora, bo treba razčistiti tudi pojem »trockizem« in v kakšnem smislu ga je treba razumeti v tem sporu takrat in danes. Isto pa velja za pojem stalinizem sam, kajti tudi tega je treba končno razvojno opredeliti, nadalje, kaj je stalinizem le politično in etatično in kaj politično sociološko, dogmatično in znanstveno. Pri tem pa gre še posebej za vprašanje, kaj je bil in je jugoslovanski stalinizem, to se pravi, kako se je iz Moskve določeni in ukazani stalinizem uveljavljal in razvijal pri nas. Stvari so v bistvu bolj zapletene, kakor je videti. Zato jih tudi ni mogoče shematično reševati, čeprav je bil npr. v SZ vsakdo, ki ni soglašal s stalinsko smerjo in s Stalinom, takoj označen za trockista, to se pravi za izdajalca proletariata, socializma in revolucije. Temu vprašanju se ne bo mogoče izogniti niti pri analizi spora na jugoslovanski levici s Krležo, zlasti še, ker nekateri odstavki v Krleževem Antibarbarusu kakor v Književnih sveskih posegajo na filozofsko in znanstveno področje, saj npr. razpravlja O. Prica že kar v prvem prispevku o sodobni filozofiji in naravoslovnih znanostih, dr. Pavlov pa o »filozofstvujučim fizičarima«.

Pri tem se nehote vsiljuje paralela s sporom, ki je nastal v ruski delavski socialdemokratski partiji o materializmu in empiriokratizmu, o čemer je Lenin napisal celo knjigo. Prav tako pa se vsaj posredno vključuje v zgornji spor kot »literarni primer« tudi spor med Gorkim in Leninom v zvezi s »karamazovščino«, »bogoiskateljstvom« in »bogostvariteljstvom« (»bogostrojiteljstvom«), čeprav o tem v našem sporu ni govora. Prav tako pa ne bo mogoče preiti spora med Gorkim in boljševiki 1917–18, ko je do atentata D. Kaplan na Lenina Gorki napadel v časniku *Novaja Žizn'* politiko boljševikov z Leninom in Trockim na čelu, da so mu na koncu časnik ustavili, Gorki pa se je na Leninov nasvet kmalu umaknil na Capri, pri tem pa ostal vsaj nekaj časa pasiven, pozneje pa spet aktiven privrženec oktobrske revolucije in SZ.

Nekaj podobnega je pri Krleži: kljub *Antibarbarusu* in nekaterim drugim polemičnim člankom stoji ves čas nedogmatično na pozicijah oktobrske revolucije in revolucionarnega socializma. Zato se vsiljuje vprašanje, ali je bila upravičena oznaka zanj in za vse, ki so bili v omenjenem spopadu in sporu na njegovi strani, zares trockizem, saj z gibanjem in delom Trockega niso imeli nobenih stikov niti stičnih točk. Pri vsej obravnavi pa bo treba pretresti tudi »jugoslovanski stalinizem«, kajti le po tej poti bo mogoče priti do objektivnosti in resnice. Prav tako pa bo potrebno na koncu, kolikor se le da, opredeliti, do katere mere je bil spor literaren, to se pravi vprašanje socialno revolucionarne umetnosti in njene estetike in kje je prehajal na politično področje.

Isto velja za znanstvene probleme: za sodobna vprašanja materialistične in nematerialistične filozofije, za dialektičnost in nedialektičnost, skratka, za soočenje dialektičnega in historičnega materializma s sodobnimi filozofskimi smermi od eksistencializma do anarhizma in nihilizma. Nič manj pa ni pri vsem tem sklopu vprašanj pomembno vprašanje, ali je vloga delavskega razreda danes ista ali enaka kakor nekoč in ali se nista morda položaj in vloga delavskega razreda v nečem spremenila tudi v današnji kapitalistični družbi, ki razvojno tudi ni statična in popolnoma ista, kakor je bila pred oktobrsko revolucijo in pred drugo svetovno vojno in po njej. Kje je politični boj komunističnih partij s kapitalizmom včasih le taktika in kje načelnost, kje je delavski razred v ofenzivi in kje v defenzivi, da je njegova stranka prisiljena delati različne kompromise, kje je vzrok za pojav evrokomunizma in za moskovski etatistično »socialistični« centralizem, ki si lasti biti tudi mednarodno in ne zgolj sovjetsko etatističen?

Odmeve nekaterih teh vprašanj je najti v obsežnem Krleževem delu ne le v njegovem leposlovju, marveč tudi v njegovi različni esejistiki, ki sega na različna področja, tudi na svetovnonazorska, sociološka, filozofska in politična, saj imamo pri njem opraviti s književnikom, ki ni le umetniški ustvarjalec, marveč tudi mislec, ki se v svojih spisih, predavanjih, govorih in zapisih odziva na številna vprašanja današnje družbe in življenja sploh, in to toliko in tako raznovrstno kakor noben drug pisatelj našega časa, naj se pri tem strinjamo z njim ali ne.

IV.

Umetnost je permanentna revolucija.

Jean P. Sartre

Čisto splošno rečeno, izraža človek v umetnosti svoje hrepenenje po harmoničnem in izpopolnjenem življenju, to se pravi po dragocenih dobrinah, katerih ga razredna družba oropa. Zaradi tega je v vsaki umetnini zmeraj protest proti resničnosti, naj si bo zavesten ali podzavesten, aktiven ali pasiven, optimističen ali pesimističen. Vsaka nova umetniška smer začenja s puntom... novi človek se brez nove lirike ne more razviti. Da pa jo ustvari, mora pesnik sam svet na nov način občutiti.

Lev D. Trocki

Buren ni bil le Krležev prvi nastop v književnosti, marveč je Krleža viharil s svojo književnostjo in delom vse življenje, saj je bil tudi v nekem višjem smislu v trajnem boju z razmerami, ljudmi, družbo in s samim seboj, zlasti pa s provincializmom, z lažmi in krivicami, z neumnostmi, zlobo in zločini, ki jih je v človeški družbi zmeraj še na pretek. Vsi vodilni glavni junaki v njegovih dramah in romanah so vsak po svoje uporniki: kadet Horvat v drami *V taborišču*, nič manj kakor Kamilo Emerički v *Zastavah* ali književnik Niels Nielsen v romanu *Banket v Blitvi* ali Leone Glembaj v drami *Gospoda Glembajevi*, ko se upre zoper razmere v lastni družini, kar je hkrati upor zoper glembajevsko družbo sploh. Upornik ni nič manj Michelangelo v istoimenski dramski legendi, kakor je prav tako upornik Kristofor Kolumbo v legendi z njegovim imenom. Tudi v Krleževi liriki je veliko uporniškega poleg zelo intimnih lirskih pesmi, ki so včasih zgolj občutja tegob in potrnosti, teme in pekla življenja, kar vse skupaj ob neki priliki pesnik preklinja in se celo v potrnosti upira. Takšno je Krležovo prometejstvo, uporniško in plameneče in krvaveče iz številnih ran, ker mu, Prometeju, ostrokljuni in roparski jastrebi zakletega življenja sproti kljujejo srce in pljuča.

Najostrejši anarhoidni upornik v Krleževi prozi je poleg Kraljeviča v noveli *Veliki mojster podležev*, samogovornik v romanu *Na robu pameti*, ki je en sam do neba vpijoč notranji monolog, razumnik, v katerem je vse prekipelo in ki se bije za zadnjo trohico človeške pameti sredi brezumnega in okrutnega sveta.

Tako ni Krleža po vsem svojem delu le moderen klasičen primer angažiranega pisatelja v naših književnostih, marveč nič manj v okviru svetovne književnosti. Pri tako imenovanem angažiranem pisatelju pa je zmeraj osnovno vprašanje za kaj, kako in kam je angažiran, kajti med angažiranim in angažiranim so lahko velike razlike. Da je Krleža progresivno in revolucionarno angažiran pisatelj, o tem ni danes več nobenega dvoma, kajti tudi

tisto, kar je včasih v njegovem delu (zlasti v liriki) mračnega ali morda celo na robu brezupja in pesimističnega, je že samo po sebi kot odsev in kot ugotovitev, da obstaja posredni protest zoper sebe in svet zunaj sebe. V svojih esejih, ki jih je posvetil vprašanju umetnosti, je dovolj jasno izpo-vedal, v čem je njegovo delo progresivno in revolucionarno angažirano in v čem je zdaj posredno tudi politično-revolucionarno v naj-globljem smislu te besede, kar je umetniško in človeško najbolj manifestiral v *Baladah Petrice Kerempuha*.

Pri takšnem angažiranem pisatelju, kakor je Krleža, pa je hkrati osnovno vprašanje komunikativnost njegovega dela, za kar se ni nič manj prizadeval kakor po progresivni angažiranosti. Angažiran pisatelj mora biti komunikativen, ker izpoveduje, da bi svet vedel, zakaj se je angažiral, čemu se upira in zakaj protestira. Zato tudi ni Krleža nikoli hermetično zaprt vase, marveč vedno odprt, najsij gre za kakšno intimnost ali za širšo, splošno stvar, kar velja za njegovo intimno in refleksivno liriko prav tako kakor za vsa druga njegova dela. Jasno, da je osebno najbolj neposredno odprt v svoji liriki, ki je ključ za vse njegovo ustvarjalno delo. Po njej je tudi po njeni obliki in stilu v nasprotju z dotedajšnjo literarno tradicijo v hrvaški knji-ževnosti:

»... Ja nisam htio disakord i grč!
Ja sam cvijeće htio, vadrine, svjetlost, smijeh,
na vjetru sam htio lelujat se kô vlat,
ja bola nisam htio, ni suza puni vrč.«

(Tužaljska nad mrtvim danom)

Vsak pisatelj je pogojen v svoji dobi, kar zadeva snov njegovih del in poglavitnih osebnih doživljajev in pretresov, do katerih ima osebni, osnovni, vsebinski, nazorski in idejni odnos. Tako sega umetniško delo Maksima Gorkega, ki je živel še do leta 1936, torej skoraj še dvajset let po oktobrski revoluciji, vsebinsko in idejno le do začetka oktobrske revolucije. O tem pričajo roman *Artamonovi*, nekakšni ruski *Buddenbrookovi*, dve drami, *Jegor Buličov* in *Dostigajev in drugi*, katerih dejanje sega le do začetka februarske oziroma oktobrske revolucije, medtem ko je njegov veliki tekst *Življenje klima Samgina* sicer prišel do Leninovega nastopa v oktobrski revoluciji, toda le v načrtu, kajti petega dela svojega široko začrtanega dela, ki bi zajemalo celih štirideset let ruskega življenja in življenja glavnega junaka romana Klima Samgina, ni utegnil več napisati, ker so mu kremeljski zdravniki, po še premalo pojasnjenem naročilu, na »skrivaj« z injekcijami skrajšali življenje. Tako je ostal roman kljub svoji obširnosti torzo, ne oziraje se na to, pa je vendarle njegovo največje delo, kakor je ustno trdil tudi Krleža, ki je videl v tem delu celo nekakšno literarno zabrisano avtobiogra-fijo zmot in iskanj Maksima Gorkega in njegovega umsko-političnega raz-voja tja do oktobrske revolucije. Z njo in njenim vodstvom je prišel Gorki najprej v spor in napisal vrsto včasih zelo ostrih in celo napadalnih člankov, ki so najprej izhajali v časniku *Novo življenje* (Novaja žyzn'), dokler ga ni oblast ustavila. Pod naslovom *Nesodobne misli* (Nesvojevremennyje mysli) so izšli najprej kot *Zametki o revolucii i kulturi* leta 1917 v Peterburgu, nato pa pod naslovom *Revolucija i kultura* (Članki za leto 1917) pri I. P. Lady-šnikovu v Berlinu.

Odnos Krleže do Gorkega je zanimivo poglavje, saj gleda nanj čisto iz svojega zornega kota. Tako pravi med drugim:

»Za Gorkega je umetniško ustvarjanje mitos. Pesniško ustvarjati pomeni (zanj) odkriti v celotnosti stvarnih podatkov osnovni smisel, ga slikovito utelesiti, dopolnjevati ga z globokim smislom mitske romantike, katere neprecenljiva korist je prav v tem, da mnogo prispeva k obujanju revolucionarnega odnosa nasproti stvarnosti, to je odnosa, ki svet praktično menja (1936) ... Boljševiki v Klimu Samginu so gluhoneme sence, ki gredo skoz prozo kot fantomi, a samega Klima Samgina je Gorki zamislil kot veliko zgodovinsko fresko-kompozicijo Oktobra (1968) ... Lunačarski ... govori o tem, kako predstavlja Klim Samgin vse tiste mrzke elemente ruske inteligence na prelomu stoletja, ki so bili Gorkemu tako strašno antipatični. Jaz bi rekel obratno, da je Klim Samgin pri Gorkem poskus njegovega lastnega avtoportreta. Klim Samgin, kakršen je bil v samem sebi, kadar ni igral angažiranega pisatelja (1968).²

Formalno je med Klimom Samginom Gorkega in Krleževimi Zastavami sorodnost v tem, ker sta oba romana kroniki. Kakor Klim Samgin, tudi Zastave niso dokončane, saj bi se po načrtu morale končati nekje leta 1941, ko bi se zaključila drama Kamila Emeričkega:

... (Krleža) meni, da bi bilo treba »Zastave« logično končati z letom 1941. Najnormalnejša pot do kalvarije Kamila Emeričkega bi šla skoz sedmo, osmo in deveto knjigo, da tako podaljša svojo kalvarijo do l. 1941 in da ga na koncu do kraja pobijejo. To bi bil logičen epilog devete, ne simfonije, marveč knjige.

Že ti podatki pričajo, da je hotel Krleža z Zastavami ustvariti epopejo o razmerah in usodah ljudi, zlasti Kamila Emeričkega, od začetka prve balkanske vojne do začetka našega osvobodilnega boja in revolucije. Videti je, da je vložil v usodo Kamila Emeričkega tudi nekaj iz svojih doživetij in peripetij.

Posebno poglavje v življenju in delu Miroslava Krleže se začne po osvoboditvi. Edini literarni prispevek, ki ga je objavil kmalu po osvoboditvi v reviji Republika, katere član uredništva je postal, je dramatska groteska Krokodilina ali razgovor o resnici. Hudič se spusti v prvem mesecu osvoboditve na Jelačičev trg in se napol nevidno, napol vidno pogovarja s štirimi bivšimi buržuji, ki zmerjajo na levo in desno. Ker mu stvar začne presedati, se z velikim zletom odbije od trga in odleti prek Alp v daljne kraje oceana. Od te satire do Areteja (1959) Krleža leposlovno molči ter se ukvarja le z esejistiko, člankarstvom in govori.

Glavno njegovo dejanje v teh časih pa je zamisel za izdajo Enciklopedije (leta 1951) in ustanovitev Jugoslovanskega leksikografskega zavoda. Z velikim številom sodelavcev izda Krleža v nekaj letih Enciklopedijo Jugoslavije, h kateri je sam kot glavni urednik in sodelavec prispeval precejšen

² Panorama pogleda, pojava, pojmov 2, Oslobođenje Sarajevo 1975, str. 352, 354.

del. Vzporedno z njo so izhajale še druge enciklopedije. Zdaj se začne spet posvečati leposlovnemu delu in ustvari po drami *Aretej* svoje največje pripovedno delo, roman *Zastave*, hkrati pa s pomočjo sodelavcev izdaja izbere iz svojega obsežnega dela. O enciklopedičnosti in univerzalnosti Krleževega dela priča še pet debelih knjig *Panorama pogleda, pojava i pojmov*, ki po pravici zasluži ime Krleževa enciklopedija. Poleg tega izda nekaj dnevnikov in spominov, ki pa tudi niso ne popolni ne zaključeni, ker čaka še marsikaj v zapuščini. Nekateri računajo, da bo v celoti nekoč obsegalo njegovo delo morda okrog osemdeset knjig — titansko delo pesnika, dramatika, pripovednika in romanopisca, esejista, člankarja, predavatelja, govornika, leksikografa in enciklopedista in posredno tudi revolucionarnega politika in nedogmatičnega teoretika dialektičnega in historičnega materializma. S telesno smrtjo se je šele začela njegova prava pot v našo kulturno in politično življenje, kakor tudi pot v svetovno književnost, kamor je kot umetnik in mislec-svetovljan stopal s svojim delom že za življenja. Zdaj stopa pred kritiko in sodbo zgodovine, kajti v našem in svojem času je svojo nalogo in poslanstvo opravil, da boljše in globlje ni mogel. Za preteklost, za sedanjost pa tudi za prihodnost, ki bo mogla šele prav oceniti veličino in razsežnost njegovega dela.

V.

*Komur je danih veliko misli, misli
tudi vmes med nasprotji.*

Karl Kraus

Posebno in tudi zelo obširno poglavje v Krleževem delu so njegovi eseji, govori, članki in spomini, čeprav zadnji še niso vsi objavljeni. Značilno za Krleževe eseje o pisateljih, pesnikih, kakor tudi likovnih ali glasbenih umetnikih, je, da so predvsem pisani literarnoesejistično. Vendar so izpopolnjeni tudi z vestnimi širšimi znanstvenimi podatki in raziskavami. Najboljše predvojne eseje je zbral že leta 1932 v posebni knjigi, po vojni pa je izbor esejev izšel kar v šestih knjigah, vendar v njih niso zbrani le eseji v klasičnem smislu, marveč tudi govori, zapiski in izjave. Med te sodi esej *Književnost danes* (III. knjiga), ki je menda sploh prva Krleževa tiskana beseda po osvoboditvi, saj je izšla kot uredniška programatična beseda v številki 1—2 nove revije *Republika* 1945. leta. V VI. knjigi *Eseji* je njegov govor na kongresu jugoslovanskih književnikov v Ljubljani 5. 10. 1952, ki je sredi boja z informbirojem in sovjetskoždanovskimi teorijami imel poseben poudarek, saj je Moskva vpletala v svoj boj proti nam tudi izpade in ugovore zoper našo kulturno politiko in literaturo, ki se ni mogla ne hotela vpreči v jarem ždanovskega socrealizma, saj je v času kulta osebnosti terjala tudi nekritičen kult Stalina (prim. roman Kruh A. N. Tolstoja itd.), svoje države in sistema tudi od književnosti in umetnosti sploh. Začelo pa se je že s predvojno čistko, ko so padali takšni zastopniki sovjetsko ruske književnosti, kakor so Izak Babelj, pisec klasičnih črtic o rdeči konjenici *Konarmija*, ustanovitelj in dolgoletni režiser revolucionarnega gledališča Vsevolod Mejerhold in drugi. Izginejo tudi Sergej Tretjakov, takrat znan daleč po svetu po svoji drami *Tuli, Kitajska*, saj so jo uprizarjala gledališča v Evropi in Ameriki. Tretjakov je prvi ruski prevajalec Berta Brechta, ki pa takrat še ni našel pravega odmeva v SZ z izjemo *Beraške opere*, ki jo je v začetku tridesetih

let uprizoril drugi avantgardistični režiser, Aleksander Tairov. Po vojni so zaprli tudi njegovo, некоč daleč po svetu znano avantgardistično *Komorno gledališče*. Med številnimi žrtvami so bili tudi pesnik Mandelštam, pisatelj Mihael Koljcov, Boris Pilnjak in še mnogi drugi. Vsa ta krvava dejstva iz zgodovine novejšje sovjetsko-ruske književnosti in politike so odmevala tudi pri nas in z nekaj malimi izjemami tudi vplivala na jugoslovanske književnike, da so stali leta 1948 trdno na strani izobčene in tudi vojaško-politično ogrožene Jugoslavije. Med te književnike sodi predvsem Miroslav Krleža, ki pa so ga pred vojno pretresle likvidacije jugoslovanskih komunistov, med katerimi je bilo tudi nekaj Krleževih osebnih prijateljev.

Povsem razumljivo in utemeljeno je bilo, da je zaradi tega imel glavni govor na kongresu jugoslovanskih pisateljev leta 1952 v Ljubljani prav Miroslav Krleža, zoper katerega so gnali posamezni domači privrženci stalinizma in ždanovščine gonjo že pred vojno, ko so hkrati skoraj pokorno zagovarjali vso Stalinovo politiko in videli prihodnost nove Jugoslavije v čim večji povezanosti s SZ. Njena politika pa je šla po vojni kmalu tako daleč, da je hotela spraviti socialistično Jugoslavijo v popolno politično, gospodarsko in kulturno podložnost, čemur so se uprli 1948. leta vsi jugoslovanski narodi in njegovi politični zastopniki s Titom na čelu. Izjem je bilo le malo, med katerimi so se nekateri zapletli tudi v tragične posledice.

Že v eseju *Književnost danes* (Republika, 1945, 1—2) je čez noč tiho »rehabilitirani« Krleža izpovedal v novih razmerah nekaj glavnih misli o književnosti in umetnosti, ki jih je podrobneje razvil v govoru na kongresu jugoslovanskih književnikov v Ljubljani leta 1952. V svojem eseju najprej nazorno analizira in oriše razmere, kakršne so bile zlasti za časa vojne v svetu, v katerem književnost in umetnost sploh nista imeli več svoje be-sebe. Ne govori le o drugi svetovni vojni, marveč o tridesetletni vojni, ki se je začela že z balkansko in prvo svetovno vojno. Najostreje oriše zadnjo:

»Šest polnih let smo gledali uzakonjen grabež in brezverce, kako oznanjajo edino odrešilno vero v liktorske sekire in sva-stike; mazače smo gledali in pisune, kako se plazijo po stezah pameti kot gobezdala, poslušali smo lažnivce, kako sipljejo snež-ni metež neresnic, kako pršijo s strupenimi pljuski vsezdravilne zvižaje in v tem vrvežu krivega denarja, lažnih bogov in pričevanj, v tem usodnem klopčiču tisočletnih zablod in nerazvozli-vih vozlov človeške neumnosti, v tej zmedi logike, v bolnem hrušču in metežu moral, na tem perverzнем maškeradnem plesu vesti, kdo nam je danes bližji ko Shakespeare?«

Pri tem misli predvsem na krvave Shakespearove historije in tragedije od *Tita Andronika* do nič manj krvavega *Macbetha* pa tudi *Julija Cezarja*, zaradi katerih je imel aristokratsko-meščansko klasicistični Voltaire Shakespeara za barbara, čeprav se je sam tudi boril zoper barbarstvo svojega časa, a si je hkrati želel, da bi umetnost vendarle ne bila njegovo zrcalo. Krležovo geslo vse življenje je bilo, da bi s svojo umetnostjo in z vsemi njenimi raznorodnimi izrazili ne ustvarjal le gole zrcalne podobe življenja in ljudi, marveč jim skozi svojo umetniško prizmo in njenimi spektralnimi žarki vsestransko dialektično in materialistično osvetlil njihovo grozljivo, a resnično podobo in jo razgalil tja do poslednje biti in jo tako urbi et orbi predstavil v vsej njeni zmaličenosti, lažnivosti, nečlovečnosti, krvavi grotesknosti in grozljivi resničnosti, katere skriva za skorjo vsakdana z naličeno

in napudrano civilizacijo, ki še daleč ni kultura, marveč po Krleževu še zmeraj le delo opičje roke. Ta še vedno ovira in prevladuje (kakor pravi v *Areteju*) nad razumom človeka, tistega človeka, kakor bi že moral biti zdavnaj, zlasti pa spričo tega, kar je kljub vsemu vendarle velikega ustvaril človeški duh, kar pa je zaradi družbenih, socialnih in brezumnih razmer večini človeštva v resnici še zmeraj odtujeno.

To bridko spoznanje preganja Krležo od mladih let dalje, ko si je skušal lajšati spoznanja zlasti z mračnim Schopenhauerjem, ki ga je poleg Marka Avrelija nosil kot kadet-aspirant na galicijski fronti v svojem telečnjaku.³

Zoper ta boleča spoznanja resničnosti se je bil vse življenje kot pesnik in pisatelj in filozofsko-etični in politično-revolucionarni mislec, ki je znal zato dobro in po prometejsko ločiti, kaj je hvalisavi in mnogobesedni vsakdan in kaj se skriva pod njim, naj je še tako in skrbno zakrito. Vse to ga postavlja v vrsto največjih pisateljev po nadčasovnem merilu. Prihodnost bo natančno premerila in pretehtala vse njegovo delo in bo mogla vse to še bolj potrditi, ker bo lahko na svoji vestni in natančni tehtnici pretehtala in premerila, kaj je v njegovem delu časovno in kaj trajno. Vsekakor bo to storila bolje in lažje kakor mi, ki smo pod neposrednim vtisom umetniške in splošne, v nekem smislu res že kar titanske sugestivne in ustvarjalne sile, ki se je uveljavljala na različnih umetniških, političnih in družbenokulturnih področjih, da ji skoraj ni meja.

VI.

Genij se smeje čez vse razmejitve kritike.

G. E. Lessing

Ruski intermezzo: Krleža dolgo ni mogel prodreti v Rusijo, podobno kakor Brecht, čeprav so se nekateri zavzemali za Brechta že pred vojno, kar pa je bilo takrat za Krležo iz različnih razlogov izključeno, saj je med drugim tudi pri nekaterih privržencih moskovske linije socialističnega realizma veljal za

Na vjetru, u tmuni, potištenost teška,
iz grla gorko nešto hoče, da se prelije,
u džepu šušte knjige: papir, pjesme,
Schopenhauer, Mark Aurelije. (Uspomena na Galicijo
hiljadu devet stotina i šestnaeste.)

»Marka Avrelija sem imel zadnjikrat v rokah pred šestindvajsetimi leti, ko je plamenela v ognju Galicija med Stryjem, Stanislawowim in Dolino. Beroč Marka Avrelija, opazoval sem z neke vzpetine (kakor nad samoborskim gradom) Nadsvorno, kako plameni, popolnoma vzvišen nad avstrijsko-ruske neumnosti (1917). Lansko leto (1941) berem na Prekrižju pri vili Stejskal Lukrecija in Brandesovega »Voltaire«. (Zapiski iz leta 1942 »Djetinstvo i drugi zapiski, Zora 1972, str. 411.) In še to: »Sedim na klopi kot pravi biblijski brodolomec in nimam v glavi nobene druge misli kakor samo, da traja vse to že ravno trideset let (1912—1942) in da sem o teh istih motivih napisal stotine in stotine strani. Veliko je za eno človeško življenje biti v skopskih kazematah (kot gotov kandidat teme) ali pa pred letom dni doživeti vse tisto, kar sem imel čast doživeti« (ibid. 412). Tu misli na ustaške aretacije, zasliševanja in na mučni dogodek, ko so ga kot »trockista in izdajalca proletariata« v ječi popljuvali »komsomolci«, preden so jih ustaši usmrtili.

meščanskega dekadenta. Leta 1980 je v zbirki Biblioteka jugoslovanske literature izšel dokaj obsežen in lep izbor iz njegovega dela, čeprav bi v razmerju s prevodi drugih jugoslovanskih del zaslužil to že prej in v večji meri. Da se to ni zgodilo, je gotovo vzrok tudi Krležev odločen nastop v času boja z informbirojem. Resnici na ljubo pa je treba omeniti, da je npr. izšla povest Smrt grešnice Marije že 1977. leta, Zastave pa delno 1978 (po podatkih iz sedanjega izbora). Ne oziraje se na vse to, kar je napol že zgodovina, čeprav še razločki in premišljeni predsodki, zlasti v politiki, še zmeraj so, je vendarle pričujoči izbor na 586 dokaj drobno tiskanih straneh vreden pozornosti in priznanja. Pri prevajanju so sodelovali številni ruski srbokroaisti. Ni namen tega zapisa, da ocenjuje jezikovno in stilno te prevode, marveč da le ugotavlja dejstvo, na katero smo se doslej doma premalo odzvali. Knjiga prinaša nad štirideset prevodov pesmi, poleg tega pa še dvanajst pesmi iz Balad Petrice Kerempuha, ki so zaradi jezika in stila trd oreh za vsako prevajanje, zlasti še, ker so nekatere stvari zaradi svojega klasičnega arhaičnega kajkavskega zvenga in stila morda celo včasih enakovredno neprevedljive, saj bi jih bilo treba tudi v prevodu prevesti v ustreznem arhaičnem jeziku. Število prevajalcev v knjigi je tolikšno, da jih tukaj ni mogoče vseh navesti, priča pa, koliko ljudi se tam vendarle zanima za Krležo, saj ga sicer ne bi prevajali, ker je to pri Krleži še dvakrat težko delo, saj ima tako svojevrsten stil in jezik v vseh svojih delih, še posebej v poeziji.

Med prevedenimi povestmi so Trije domobrani, Prva maša Alojza Tičeka in Smrt grešnice Marije. Iz Zastav je preveden le daljši odlomek, medtem, ko je roman Vrnitev Filipa Latinovicza objavljen v celoti (prev. I. Dorby). Sledi celoten prevod dramske legende Aretej, ki jo je prevedla znana poznavalka jugoslovanske dramatike in gledališča N. Vagapova. Naslednje poglavje so eseji o Georgu Grossu, Goyi, odlomek o Kranjčeviću, o Leninu-pesniku Oktobra in o Avgustu Cesarcu. Izdaja je opremljena s komentarjem, kar jo dela še posebno dragoceno.

Spremno besedo, ki zasluži pozornost, je napisal B. Sučkov z naslovom *Sin Hrvatske*. Gotovo je vplival na odločitev izbora tudi predhodni uspeh moskovske uprizoritve drame *Gospoda Glembajevi* (v režiji M. Belovića), ki je bila za Moskvo prvo širše in večje opozorilo na Krležovo delo.

Ker je to prvi večji esej o Krleži v ruščini, se je vredno nekoliko bolj ustaviti pri njem in njegova mnenja soočiti z našimi. Naslov mu je dal *Sin Hrvatske*, s čimer nekoliko omejuje vlogo in vpliv Krleževega dela, ki ni nič manj hrvaško-srbsko kakor jugoslovansko tako po svojem literarno-umetniškem, kakor tudi po politično-idejnem smislu vsega svojega angažiranega dela. Ko B. Sučkov ugotavlja vsestranost in obsežnost njegovega velikega dela, poudari, da ima to delo neminljivo vrednost, ne samo za jugoslovanske književnosti, kar je bržkone prvo večje sovjetsko rusko priznanje Krleževemu delu. Priznava mu nadnacionalno, svetovno literarno vrednost, čeprav tega ne zapiše s temi besedami. Pisec je le prezrl Krležovo obdobje, ki smo ga imenovali obdobje nacionalno revolucionarnega jugoslovanskega idealizma, ki ga je zlasti prva balkanska vojna 1912/13 tako

zanetila v gojencu madžarske vojaške šole, da je dezertiral v Srbijo in se prijavil kot prostovoljec s prepričanjem in v sveti veri, da bo s porazom Turčije nastopil čas združitve vseh južnoslovanskih narodov v novo, močno federativno državo na Balkanu, s katero bo morala računati odslej tudi Evropa, kajti edino tako bi se rešili južni Slovani, da bi evropske velesile več ne kockale z njimi. To idejo je zastopala tudi revija *Balkanska federacija*, ki je izhajala na Dunaju l. 1924—25.

Čisto jasno, da jim takšna združitev jugoslovanskih narodov ni mogla biti po volji. Ivan Cankar je takšno južnoslovansko federacijo med prvimi napovedal v svojem predavanju *Slovenci in Jugoslovani* leta 1913, ki ga je napisal tudi iz navdušenja zaradi zmage pri Kumanovem. Turki so bili končno premagani in kaj zdaj? Da bi ne prišlo do združitve in zaradi spora z razdelitvijo Makedonije, je tudi zaradi tega zahrbtno in brez napovedi nenadoma napadla bolgarska vojska svojega dotlejšnjega srbskega zaveznika v boju zoper Turke. Prišlo je do zgodovinske bitke na Bregalnici, v kateri je srbska vojska, čeprav šibkejša, premagala bolgarsko, in — z Bregalnico je bila (po Krleži) ubita tudi južnoslovanska ideja, v katero je mladi gojenec madžarske častniške šole gotovo še bolj goreče veroval kakor Cankar. O usodni Bregalnici zaradi tega večkrat govori Krleža v romanu *Zastave*, ko pripoveduje, kako je zadela glavnega junaka romana Kamila Emeričkega, ene izmed podob takratne »jugoslovanstvujoče« mladine. Vsega tega ruski uvodničar ne omenja, hoté ali nehoté, vedé ali nevedé, čeprav je to za Krležovo biografijo enako pomembno kakor za Kamila Emeričkega.

S tem, da so mladeža idealista srbski vojaški krogi osumili vohunstva za Avstro-Ogrsko, za državo, ki jo je moral v svojem mladostnem anarhoidno-individualnem jugoslovanskem navdušenju sovražiti kot smrtnega sovražnika ne le hrvaškega naroda, marveč vseh južnih Slovanov, se je v mladem, petofijevsko revolucionarnem jugoslovanskem zanesenjaku moralo vse prelomiti in zrušiti: osramočenega so ga kot dezerterja izročili avstrijski policiji v Zemunu in le naključje je bilo, da ga v Skopju niso kot vohuna takoj ustrelili. Ali si je mogoče predstavljati večji udarec, kakor je bil ta za dvajsetletnega Krležo, kateremu se je v hipu razblinil ves dotlejšnji južnoslovanski romantični idealizem v nič? Moral je pasti v hude depresije, o čemer dovolj pričajo pesmi iz tistih in še poznejših časov. Ali je kaj čudnega, da je iskal tolažbo in pomiritev pri filozofu pesimizma Schopenhauerju, ko so ga vtaknili v prvi svetovni vojni v avstrijsko uniformo in poslali na bojišče v Galicijo? O vsem tem ruski uvodničar ne piše nič, saj se tudi pri nas do dandanašnjega dne o tem, za mladeža Krležo tako usodnem doživetju in hudem udarcu, ni veliko pisalo. Tudi sam ga omenja bolj mimogrede. Južnoslovanski revolucionarni anarhoidni idealizem v njem je bil ubit že pred Principovim atentatom, čeprav še doslej ne vemo, kako je atentat odmeval v Krleži. Optimistično prav gotovo ne, saj je prvi dve leti avstro-ogrsko vojska zmagovala in zasedla Srbijo. Ostanki njene vojske so se umaknili čez albanske gore v tujino. V takšnem razpoloženju je morala nastati tudi mračna pesem *Pietà*, ki prenese evangelijski motiv v krvavo vojno stvarnost:

»Mi smo se klali, mati moja draga,
i srce tvoje sedam puta zaklano krvari.
Mi smo se klali kô pijani barbari,
za stvarnost crne tvrdoglave stvari.

A sve je Laž, Laž grozna, ni crna ni bijela.
Laž barikade, knjige, riječi i raspela,
i ničega nema ni boga ni vraga.«

Takšen je nihilizem še nekaterih drugih pesmi iz najtežjega pesnikovega duševnega in moralnega obdobja, dokler ne izbruhne v pesmi *Plameni vjetar* v njem vizija svetovnega požara, ki bo v svojih plamenih pogoltnil vse:

Sverazorni će ritam po ulici da ori:
»Gori! Gori!
Kugla nebeska gori!«
I u tom kolu roblja, kraljeva, žena i smeća,
tramvaja, volova, konja, topova, vjetra, karteča,
u ludom ciklonu vatra i krvi, bukti Slobode Sreća,
gdje se božanstvo Laži kô sveto sunce vrti,
hihot će jecati glasan
Njezinog veličanstva
Pobjednice Smrti.

K tem nihilistično-anarhističnim stihom se posredno v mračnem ciklu priključuje še pesem *Hiljadu devet stotina i sedamnaesti katolički uskrs*:

Sve je razoreno
i panorame viču i vuci laju,
i Talijani s pijemonteškom zvijezdom,
i Mađžari s kletvom mađžarskom
i Rusi s laži slavjanskom,
i naši domači od dvadesetipete i žene i sve je to Uskrs
rimokatolički hiljadu devet stotina i sedamnaesti.
I teče krv zbog žene,
a onda je netko donio među panorame
drvenoga Hrista sa crvenom zastavom
i tekle so vučje suze, a ljudi so se klali,
Na Uskrs, na Uskrs.

Februarska revolucija je v Rusiji sicer že izbruhnila, toda Aleksander Blok je svojo poemu *Dvanajst*, ko stopa nazareški tesar z rdečo zastavo pred dvanajstimi rdečearmejci, lahko spesnil šele po Leninovem oktobru, medtem ko je Krleževa pesem nastala že ob veliki noči 1917, ko je »nekdo prinesel med panorame lesenega Kristusa z rdečo zastavo«. Tako valovi Krleževa pesem v tistih časih med plimo in oseko vojne in bližajoče se oktobrske revolucije. Še v reviji *Plamen*, ki sta jo začela z Cesarcem izdajati leta 1919, je še marsikaj stirnerijansko anarhoidnoindividualistično revolucionarnega, dokler ne prebreds Krleža skozi vse vnanje in notranje viharje do oktobrske revolucije, do Lenina in do dialektičnega in historičnega materializma, do revolucionarnega socializma. Ubitemu nemškemu revolucionarju Karlu Liebknechtu leta 1919 že posveti uporniško pesem vere in upanja:

»Jedna je glava opet ko krvavo sjeme pala.
Na jarbolu ladje su opet pribili admirala.
Al' ništa, Sviće. Internacionala.

Internacionala je sicer bila, svitanja pa ni bilo in ga noče biti. Vsaj ne tistega, v katerega veruje pesem in v katerega smo takrat in še pozneje verovali, kakor veruje vernik v boga.

B. Sučkov zaključuje svoj esej, ki je najboljši, kar je doslej izšlo o Krleži v SZ, s sklepnimi razmišljanji o glavnem junaku *Banketa v Blitvi*, o upornem demokratično revolucionarnem in etično-humanističnem pesniku Nielsu Nielsenu:

»Nositelj duha svobodomiselnosti in človeškega dostojanstva v romanu je Niels Nielsen, uporniško zaveden, široko izobražen intelektualce, ki si drzne vreči v obraz krvavemu diktatorju ogorčene besede resnice. V svojem težkem boju z oblastjo Barutanskega najde tudi privrženca in somišljenike, v tem številu celo v osebi samega Krleže, ki je, ne oziraje se na mrčnost, prikazano v romanu-alegoriji, utrdil idejo boja, svobode, neodvisnosti, človeške osebnosti, videč v njej jamstvo za razbitje vseh oblik totalitarizma.

Miroslav Krleža je zapleten pisatelj. K oznaki njegovega umetniškega dela se ne sme pristopati z enostranskimi ocenami. Glavno v njegovem delu je zvestoba idejam revolucije, po katerih je — potem ko je preobrazil uporniška občutja mladosti — eden izmed največjih socialističnih pisateljev našega časa.«

B. Sučkov tudi poudarja v svoji spremni besedi, da je Krleža že »dolgo pred Ionescom, vendar z načelno drugim odnosom k bistvu problema spregovoril v svojem romanu (*Banket v Blitvi*) o nosorogastih bedastočah ljudi, ki pripadajo k raznim družbenim slojem in razredom . . .«

Tudi v Krleževih delih, zlasti v nekaterih pesmih, iz katerih zveni mrčnost, zveni ta mrčnost kot upor in protest. Ob njegovem Nielsu Nielsenu in njemu sorodnih upornikov-intelektualcev (Horvat, Leon Glembaj itd.) se javlja vprašanje, kdaj bo že vsestransko ovrednoten in objektivno prikazan tudi delež intelektualcev v revolucionarnih gibanjih in revolucijah, delež, ki nikakor ni majhen, kar dokazuje med številnimi drugimi tudi Krležovo delo. Krleža ni le velik umetnik besede, marveč je kot mislec tudi eden izmed najgloblje mislečih intelektualcev, ki je po svojem prenikavem, ustvarjalnem in dejavnem intelektu z vsem svojim delom globoko posegal v nasprotja življenja in družbe in kljub vsem nasprotjem poganjal posredno in neposredno kolo družbenega, narodnega in človeškega življenja naprej. Ob njegovem predvojnem delu so se usmerjali in vzgajali veliki deli novih rodov za socializem in revolucijo, v boju zoper zaostalost in provincialno omejenost, zoper politično frazo in laž. Krleža se je zavedal svojega pisateljskega poslanstva in dolžnosti svoje humanistično progresivne kritičnosti in človečnosti, hkrati pa tudi terjal tisto svobodo za umetnost, ki je pri tako zavzetem in usmerjenem ustvarjanju nujno potrebna, če hoče svoje naloge in dolžnosti izpolnjevati z mirno vestjo in v polni meri.

VII.

Pojma lepote in resnice ne samo da nista pojma, ki se enačita z dobrim, ne samo da ne predstavljata enega bistva z dobrim, temveč se celo ne ujemata z njim.

L. N. Tolstoj

Lepota je predstavitev neskončnega v končnem. In poglobljena značilnost umetniškega dela je nezavedna neskončnost.

F. W. J. Schelling

Krležo niso ironično imenovali futurista v začetku njegove literarne poti le zaradi *Legend*, marveč prav tako zaradi njegovih prvih pesmi, ki jih je izdal v treh drobnih broširanih zvezkih v isti velikosti, kakor ga je imela revija *Plamen*, ki sta jo začela z Avgustom Cesarcem izdajati že v prvih mesecih leta 1919. *Pjesme I., II. in III.* so izšle na enako slabem časniškem papirju, kakor so tiskali *Plamen*, ki ga je kraljevska oblast po nekaj mesecih prepovedala kot nevarno komunistično revijo, čeprav je bila še v marsičem bolj anarhistična kakor marksistično komunistična. Marksistično, politično in znanstveno smer revolucionarnega socializma je zastopala šele naslednja revija *Književna republika*, ki je izhajala pod Krleževim uredništvom od leta 1923 do leta 1927, ko je oblast tudi to revijo prepovedala.

Plamen je skušal združiti v sebi vse takratne napredne in levičarske jugoslovanske literarne sile v skupno literarno-revolucionarno in posredno tudi politično glasilo. Tako sta v njem sodelovala vsak s po enim prispevkom Fran Albreht in Anton Podbevšek, ki sta stala takrat na levi slovenski literarni fronti, vendar jo je zastopal predvsem Fran Albreht s takratno svojo viharšiško poezijo, ki jo je leta 1920 zbral v knjigo *Pesmi življenja*, medtem ko je bil Anton Podbevšek s svojimi pesmimi, ki jih je izdal leta 1925 v knjigi z naslovom *Človek z bombami*, bolj literarno »revolucionaren« in pravzaprav celo apolitičen. Tako je viharil samo v takratni književnosti, leta 1922 pa se je skušal preusmeriti v nekakšno proletkultsko smer, ko je začel izdajati v obliki časnika *Rdečega pilota*. Izšli pa sta le dve številki in z njima je izdihnila tudi njegova proletkultska smer. Z *Rdečim pilotom* je skušal ustvariti slovensko različico *Plamena*, vendar izšli dve številki po ideji in vsebini nista zajeli takšne širine in globine in tudi ne toliko različnih sodelavcev, kakor jih je imel *Plamen*, ki sodi med pomemben jugoslovanski literarno in politično revolucionaren podvig, ki ga je literarna zgodovina doslej še premalo preučila, ocenila in zadostno označila, saj pomeni zlasti zaradi uredništva in pogostega sodelovanja Miroslava Krleže in Augusta Cesarca prelomno poglavje v srbohrvaški literaturi in v prvem povojnem literarno in politično revolucionarnem jugoslovanskem gibanju sploh.

Krleževi esiji pričajo med drugim, kako ni iskal s posrednim ali neposrednim soočanjem le primerno mesto svojemu delu samo v hrvaški ali jugoslovanski književnosti, marveč se je ves čas čutil državljana sodobne svetovne književnosti in svetovljana. Zato se je tudi toliko bil zoper raznovrstni provincializem v književnosti in umetnosti, hkrati pa zoper domače

politično provincialno samoljubje, kar je ena izmed glavnih značilnosti njegove pripovedne epopeje *Zastave*. Zato so *Zastave* sinteza vsega, kar je vse življenje čutil v sebi kot pesnik, pisatelj, hkrati pa kot Hrvat in Jugoslovčan, nič manj pa kot Evropejec in svetovljan. O tem Krleževem svetovljanstvu ne pričata le njegovo leposlovje in esejistika, marveč še številni članki in zapiski z drugih področij, od filozofije in sociologije tja do politike v višjem smislu. Po vsem tem je naš največji enciklopedist in univerzalist, kar bo povsem jasno in neovrgljivo, ko bo vse njegovo delo, objavljeno in neobjavljeno, dostopno javnosti, umetnostni in znanstveni raziskavi.

Čeprav sem v začetku zapisal, da so *Zastave* roman, ki zajema hrvaško-srbsko-madžarsko-jugoslovansko in posredno tudi turško problematiko v letih od prve in druge balkanske vojne, prve svetovne vojne in ustanovitve kraljevine SHS, je v resnici delo veliko več kot to, kajti tako, kakor prikazuje različna socialna, nacionalna in politična nasprotja, spopade in nesporazume, tako zdaj posredno, zdaj neposredno prikazuje tudi družbo samo z vsemi njenimi nacionalnimi in socialnimi nasprotji. Ta pa niso zgolj omejena na to področje, marveč so zdaj bolj, zdaj manj tesno povezana vsaj s srednjo Evropo sploh, v marsičem pa tudi z Evropo samo, saj balkanski problem je bil in je ne le evropsko, marveč tudi svetovno vprašanje.

Če sta Marx in Engels s pridom prebirala nekatera Balzacova dela tudi s sociološkega in političnega stališča in trdila, da sta v njih našla marsikaj več in jasneje kakor v nekaterih takrat pisanih ekonomskih, socioloških in političnih razpravah, velja enako za *Zastave* in za našo nacionalno, sociološko in politično raziskovalnost, in to ne le za preteklost, za dobo, ki jo roman zajema in obsega, marveč je najti v *Zastavah* marsikaj, kar iz svojega časa kljub naši osvobodilni borbi in revoluciji še zmeraj sega tudi v naš čas in njegovo problematiko. Tako je vprašanje Makedonije, Kosova in Albanije, kakršno je bilo in kakršno je, navzoče tudi v tem delu.

Zato *Zastave* nikakor niso le kakšen zgodovinski roman, čeprav so to tudi, marveč so po različni problematiki tudi sodoben roman, ki bo še dolgo aktualen, dokler različni, tudi boleči problemi našega časa kljub revoluciji ne bodo rešeni. Zato bi moral *Zastave* prebrati in se poglobiti v različno in številno njihovo problematiko vsak naš prizadevnejši politik, sociolog in zgodovinar, saj bi ga *Zastave* posredno opozorile na marsikaj, kar je in kar bi že zdavnaj moralo biti, a žal še zmeraj ni.

Za afirmacijo v Evropi so potrebni dobri prevodi. Pred tem pa seveda mora biti tu kakšna založba, ki se za delo zanima. Takšna založba je bila pred leti Stiasny-Verlag v Gradcu, ki pa ni vzdržala, čeprav je izdala nekaj del in lep napovedni katalog Krleževih del, ki jih je nameravala izdati.⁴ Ujel sem nekaj drobnih podatkov iz kritik o nemških prevodih Krleževih del, ki jih je pred leti navedel zdaj tudi že pokojni pesnik Gustav Krklec v svojem

⁴ V izdaji Matvejevičevih »Razgovorov z Miroslavom Krležo (Naprijed 1969) je na koncu priložena bibliografija prevodov njegovih posameznih del v razne tuje jezike, ki je sorazmerno precej obširna. O prevodih v francoščino, nemščino, ruščino, poljščino itd. bi bila potrebna posebna razprava, zlasti pa o kritikah, ki so o njih izšle. Pokazale bi, kakšen je odmev posameznih Krleževih del v nejugoslovanskem literarnem svetu.

Kakor sem naknadno ugotovil, je bil največkrat preveden v kakšen tuj jezik roman »Vrnitev Filipa Latinovicza.« Po podatkih v bibliografiji, ki je na koncu izdaje tega romana (Oslobođenje Sarajevo 1980), sem ugotovil, da je to Krležovo delo največkrat prevedeno. V ruščini npr. je izšlo 1969. leta, medtem ko je po omenjenih podatkih izšel roman »Na robu pameti« v ruščini že 1958. leta.

zapisu v zagrebškem *Telegramu* 20. januarja 1964. Že Jean Cassou je davno poudaril, da so Robert Musil, Italo Svevo in Miroslav Krleža »trije največji pesniki Kakanije«. V ozadju pa so še Heimito Doderer, Herman Broch (*Vergilova smrt*, roman, ki ga imamo tudi v slovenščini), in Joseph Roth (*Radetzkymarsch*, ki je pravkar izšel v slovenskem prevodu). Ob Krleži pa bi morali med avstrijskimi pisatelji omenjati še Karla Krausa (1874—1936), ki je zaradi svojih političnih, literarnih in družbenih kritik, zlasti pa zaradi svoje kritične in včasih kar groteskne mamutske drame iz časov Franca Jožefa I. iz prve svetovne vojne — *Zadnji dnevi človeštva* še zmeraj nepopularen, čeprav ga zanikati ne morejo, saj sodi Kraus med največje avstrijske pisatelje, ki se je v avstrijsko literarno-politično vzdušje zapisal tudi s svojo več desetletij izhajajočo revijo *Bakla* (*Die Fackel*, 1899—1936). Sodila je med berilo, ki ga je vneto prebiral tudi Ivan Cankar in še marsikdo iz takratne slovenske napredne inteligence (Lojz Kraigher, Karl Dobida itd., kar vem iz prvega vira).

Kraus je bil pravi strah dunajskih literarnih in novinarskih krogov, saj s svojo kritiko ni prizanesel nikomur. Izbor njegovih pesmi priča, da je bil tudi subtilen lirik, v vsem svojem pisanju pa morda eden največjih avstrijskih stilistov nemškega jezika. Med njegovimi pesmimi izstopa tudi lirčno baladna pesem *Slovenska lajna* (*Slovenischer Leierkasten*), ki žal še doslej ni našla slovenskega prevajalca, čeprav bi to že zdavnaj zaslužila že zaradi tega, ker »poje o otožnosti in trpljenju našega ljudstva, ko vsa sonca zahajajo v solzni dolini«. Baje jo je napisal pod vtisom, ko je nekoč slišal v Trstu slovenskega lajnarja, ki je igral otožno pesem svojega ljudstva.⁵

Krleža je dobro poznal Krausovo delo in dvakrat celo pisal o njem. Nedvomno je čutil za Krausovo bojevitost in nekompromisno kritičnost neko človeško in literarno sorodnost. Krležev ciklus *Hrvatski bog Mars* z dramo *V logoru* je pisan v sorodnem ogorčenem in protestnem zvenu kakor Krausova obsežna drama *Poslednji dnevi človeštva*. Delo je edinstven primer protivojne dramatike v svetovni književnosti sploh. Za svoj čas, pa tudi za današnjega, so po vsem, kar se v tej, na devet večerov razdeljeni drami dogaja realističnega, faktografskega, groteskno-fantastičnega in celo vizionarnega, imeli prav nekateri, ki so trdili, da je to *Nebožanska komedija* novejšega časa, le da nima treh poglavij kakor Dantejeva *Božanska komedija*,

⁵ Kot dokaz navajam le drugo in zadnjo kitico:

Das ist die wehe Wunde,
des guten Volkes Leid.
Erkennungsmal der Herzen
in angstgebundener Zeit.
O armer Schall der Schmerzen
um eine Heimatstunde!

— — —
Was ich zum ersten Male
schon hundertmal gehört,
hat die entschlafnen Wonnen
zu Qualen aufgestört.
O Hingang aller Sonnen
in einem Tränentale.

Slowenischer Leierkasten
(Karl Kraus: Auswahl aus den Werk.
Fischer Bücherei, Februar 1961, str. 227—228)

marveč samo eno, in to je pekel z vsemi vojnimi grozovitostmi, z vso lažnivostjo in v nebo vpijočimi krivicami ter zločini.

Prvič je pisal Krleža o Karlu Krausu leta 1930, ko je objavil v *Hrvatski reviji* esej *Karl Kraus o vojnih stvarih* (Karl Kraus o ratnim stvarima), drugi esej *V spomin Karla Krausa* pa je po njegovi smrti objavil leta 1938 v zaplenjeni knjigi člankov in esejev *Eppur si muove*. Krausovo veliko dramatsko delo je v marsičem celo faktografsko sestavljeno na osnovi takratnih novinarskih poročil, ki niso bila le neresnična, marveč so bila še slaboumno napisana in naravnost lažniva.

Zato je Krleža upravičeno zapisal:

»Kraus je iz citatov vojnega tiska zlepil knjigo z osemsto stranmi in tako postavil iz citatov spomenik, ki bo ta tisk preživel vse čase, dokler bo v kulturno-zgodovinskih kronikah tekla beseda o zadnjem mednarodnem pokolu«.

Krleža daje Krausu, s katerim se čuti vrstnika in istomišljenika, kot bojevniku zoper vojno in laž, priznanje, ki velja tudi za vse, kar je sam napisal o vojni in zoper njo.

Pri obeh esejih — o Proustu in Krausu — je čutiti, kakor da kljub razločkom piše posredno tudi o sebi.

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)

Kača iz obsidiana

(Nadaljevanje)



Pavle
Zidar

Drugega dne po prejemu pisemca je zarana odšla na avtobusno postajo, očetu je zvečer rekla, da gre k prijateljici v Vipavo.

Jutro je bilo posejano z roso in žarki ranega sonca so se mavrično razlamljali v vodenih bunčicah. Kot kristali so sijale v najrazličnejših legah.

Vonji žerkega steblovja trnovitega mlečka, ki ga je oče našel za osliča, so mlahavo viseli z ostrgač in

pritajeno toplo dehteli, kot toplo živalsko podtrebušje, na katerega se že obešajo obadi.

V beli bluzi s kratkimi rokavi ter v nabranem krilu s potovalko v roki je bredla proti postaji po kolovozu, prek katerega so se stikali vršiči robidnic; v globokih rovih grmov so peli kosi, sladko in krvavo; v njihovem brlizgu-



Bratko
Kreft

Meditacije o Krleži

(Nadaljevanje in konec)

VIII.

Ustvarjanje kot osnovni princip vsake umetnosti je organsko svojstvo človeške narave in ima pravico, da se razvija s tem samim, kar predstavlja neogibno potrebo človeškega duha. Prav tako je neločljiv del človeka, kakor so njegov um, njegova moralna svojstva.

F. M. Dostojevski

H Krleževemu umetniškemu delu se enakopravno priključuje številna njegova esejistika, ki zajema različna področja, vendar je najmočnejša tam, kjer obravnava pisatelje ali pesnike, prav tako pa posamične zastopnike likovne umetnosti in glasbe iz preteklosti in sedanjosti, ki so mu blizu, ali pa tako daleč, da jim nasprotuje (npr. Kanadski). Izbor ne enih ne drugih v glavnem ni naključen ali zgolj priložnosten, marveč je v tesni zvezi s Krleževim razvojem samim, z njegovimi nazori in doživljanji nekaterih drugih pisateljev, ki so mu ali blizu ali tako daleč, da ga vznemirjajo, hkrati pa privlačujejo, kar velja npr. za hrvaškega pesnika A. G. Matoša ali za Dostojevskega, ki mu je sicer še iz mladosti tuj, a mu prizna njegov pomen. V eseju *Eppur si muove*, ki je bil 1. 8. 1919 zaplenjen, in revija, v kateri je izšel, *Plamen*, prepovedana, pravi v novejši dopolnitvi med drugim:

»... Kdo v evropski poeziji ni že sanjaril o barikadah kot edinem garantu, da bi premagali vojno blaznost? Dostojevski in Puškin, Chopin in Mickiewicz, Cyprian Norwid in Slowacki, Mazzini in Tommaseo, Gribojedov in Gercen, Gogolj in Belinski, Černiševski in Lermontov in Vukelić in Kranjčević in Svetozar Miletić in Cankar in Kočić... Od dekabristov pa prek Karamazova in malega Aljoše, kateri naj (po pisateljevem načrtu K. B.) vendar in vsemu navkljub pogine na barikadah, pa vse do Ševirjova, ki se s pištolo bije v carski operi do poslednjega naboja, do celih evropskih rodov Ševirjovih, se je rodila in brezkompromisno rojevala v Rusiji vera v zmago človeka, človečnosti in človeštva...«.

Krleža, čeprav tesno in nedeljivo povezan s hrvaštvom in njegovim ljudstvom, je hkrati svetovljan, ki se čuti v svetu enak z enakimi, kjerkoli in

kadarkoli se je kdo bil ali se bije za iste humanistične smotre. V njem ni nobenega provincialnega ali malomeščanskega manjvrednostnega občutka pred tako imenovanim in večkrat našopirjenim velikim svetom. Zanj ni ne malega ne velikega sveta, zanj je le vesoljni svet, ki ga je na vseh koncih in krajih treba spraviti v pravi tir, ker je zdaj iztirjen. Vsaj tako ga doživlja Krleža pesnik, pisatelj in mislec.

Iz vrste literarnih portretov, ki jih je Krleža portretiral s svojo literarno opisno paleto in čopičem, vsekakor izstopa njegova podoba Marcela Prousta. Že iz prvih vrstic, s katerimi povzema Krleža Proustovo pripovedovanje in stil, je čutiti, kako ga je prevzel čar Proustovega pripovedovanja in slikanja, ki ga nato na dolgo in široko opisuje, preden preide, da ga označi:

»Proust analizira freudovsko in bergsonovsko cel sklop življenja, od detinstva do potešene in tihe zrelosti gledanja, ki se oblikuje v zdravih možganih postopoma in vedno jasneje, do popolne rekonstrukcije izginule stvarnosti v jaki in nenavadni intenzivni osvetlitvi spominjanja, ko se vsi dogodki vračajo na svoje mesto v svetlem, višjem skladu in v umetniški konfiguraciji... Gospod Swann je človek, ki je preobremenjen s snobovsko hiperkulturo zahoda, ki pa v svojem materialnem in duhovnem bogastvu živi od nepretrganih lepih in dragocenih spominov in analogij«.

Tako oriše Krleža z nekaj značilnimi potezami glavnega junaka romana, ki je skozi dolgo vrsto knjig miren in počasen pripovedovalec svojega lastnega življenja in doživetij ter z opisom ljudi, s katerimi se srečuje in ki zdaj posredno zdaj neposredno bolj ali manj zadevajo njegovo notranje in zunanje življenje.

»V risanju interierov in kabinetnega, sobnega življenja je Proust lirik zahodnjaške civilizacije, ki je ta kult sobe in življenja v zaprtih prostorih iztanjšala do znane umetno-obrtne udobnosti«.

Proust sam je živel zaradi svoje bolezni nekaj časa zaprt v svoji sobi in večinoma pisal leže. Krleža nato opisuje razliko med sobami, v katerih žive Gogoljevi junaki, kjer so

»vsa ogledala zasmradile muhe, urniki polomljeni in umazani, a na komodi se svetijo porcelanasta jajca kot poseben nakit, Proustovo razpadanje resničnosti v sanje, kjer razpada zavest človeka intelektualca in Evropeca v kakšen glasbeni motiv pozabljenega kvarteta, v vizijo sobe, v poltemi tapeciranih alko-venov, ni tisti azijski Gogoljev bidermajer, v katerem dobivajo vsi posamezni kosi pohištva in predmetov sivo, pesimistično obupno osvetljava brezupja in kaosa ruskega leposlovja«.

Boljše in bolj na kratko ni mogel Krleža označiti proustovskega sobnega okolja. Rekel bi celo, da se skriva v Krleževem opisu celo tiha simpatija za tega drobnorisarja in opisovalca, ki se mu nikoli nikamor ne mudi, kakor da zanj ura sploh ne teče.

Krleža, ki je v svojem pripovedništvu prav tako velikokrat drobnorisan, odkrije Proustovo sorodnost pripovedovanja z Rusom Gončarovom in njegovim romanom *Oblomov*:

»Tako nastane pri njem gončarovsko razvlečen tempo, lepota oblomovščine, prozorne in jasne, kot pravilo piscev sedemnajstega in osemnajstega stoletja, ki jih je Proust nenavadno zelo cenil in pogosto opozarjal na tisto nedosegljivo razumsko bistrost izraza starih racionalistov. Te metode, uporabljene na slikarske impresionistične motive, pa uporabljanje bogate impresionistične palete, ta descartesovski »bon sens« v analizi in razglabljanju izgubljene in davno preživljene sreče, pomeni latinski potencial, zgrajen na stoletnih osnovah humanizma in prenesen v sodobno današnjost meščanske družbe.«

Mislim, da bolje in jedrnateje, hkrati pa tudi bolj strnjeno ni mogel označiti Krleža Proustove umetnosti in metode, kakor jo je. Ne le iz zgornjega, marveč iz vsega eseja je čutiti, kako zelo občuduje to Proustovo ustvarjalno mirnost in kljub prizadetosti tudi vzvišenost, kar je vse čisto drugega kova kakor Krleževa umetnost, ki je eruptivna, dinamična in dramatično napeta tudi v njegovem pripovedništvu že od časov sem, ko je 1920. leta objavil svoj prvi kratek roman, *Tri kavalira gospodjice Melanije*, o katerem pravi v podnaslovu, da je »staromodna povest iz časov, ko je umirala hrvatska Moderna«, kar ima seveda svoj ironični prizvok: mladi Krleža je s svojimi prvimi deli nastopil kot nasprotje hrvaške Moderne in tako rekoč kot njen »pesniški« likvidator. Hrvaška Moderna daleč ni dosegla takšnih umetniških vrhov kakor slovenska in je bolj životarila kakor živela (kljub Matošu, Nazoru in Wiesneru). Zato pomenijo že prvi Krleževi literarni nastopi v hrvaški javnosti pravi izbruh, ki se je pojavil iznenada kot gejzir.

Razumljivo je, da je označil Krleža v svojem eseju o pesniku Ljubi Wiesneru kot glavnem zastopniku hrvaške Moderne, da

»pomeni (Ljubo Wiesner) pri nas zapozneli zanos za pretekli čas (od trubadurja do salona ob koncu osemnajstega stoletja) in zanos za tiste romantike po Lamartinu in Hugoju, ki so se pod glasnim imenom parnasovcev, dekadentov, simbolistov, satanistov in nihilistov puntali proti niansi cezure in metrike tistega lirskega bremena, ki je ležalo na njih stoletja.«

Kljub temu daje Krleža Wiesneru priznanje, ki mu gre:

»Kljub temu, da pri nas ni bilo lirskih stoletij, je treba priznati Ljubi Wiesneru njegov talent in mu določiti dostojno mesto.«

IX.

*Resnicoljubnost in politika stanujeta
redkokdaj pod isto streho.*

Stefan Zweig

Krleža je napisal več člankov, ki jih lahko štejemo med politično literaturo. Tako je bila knjiga *Eppur si muove*, ki je izšla leta 1938, zaplenjena samo zaradi uvodnega političnega esejja, ki ima isto ime in je prvič izšel v *Plamenu* leta 1919. Najobsežnejša Krleževa politična študija so *Teze za diskusijo v letu 1935*. Napisal jih je kot eden izmed članov partijskega iniciativnega odbora, vendar stvar ni bila dana v diskusijo. Razprava je zelo obširna in je danes zanimiv političen zgodovinski dokument. Krleža sam pravi o njej:

»Kot eden izmed članov iniciativnega odbora se je pisec teh vrstic dotaknil s temi tezami politične in kulturne problematike ustvarjanja Enotne delavske partije in Ljudske fronte pri nas konec 1935. leta. Teze je predložil kot material za diskusijo, pro foro interno. Te teze, kot gradivo za diskusijo, so bile vzete z dnevnega reda. Do ustvaritve Ljudske fronte in Enotne delavske partije je prišlo veliko pozneje pod zelo zapletenimi okolnostmi, ker so socialdemokrati odklonili, da sodelujejo pri tem podvigu. Te teze, napisane pred osemnajstimi leti, objavljam kot gradivo za kroniko tistih davnih dni, ko se je zaključevalo prvo, zelo mučno obdobje našega gibanja, ki se je prebijalo skoz težke, krvave žrtve pod šestojanuarskim terorjem, prebijalo prav tako prek nevarnih, frakcionaških bojov do svoje nove organizacijske oblike. Španija, leto dni kasneje, in mednarodna kriza, ki se je pojavila z vsemi svojimi pošastmi, akutnimi simptomi razpada neke civilizacije, je postavljala gibanje pred popolnoma nove naloge. (Prva objava: M. K. Pripombe k tezam za neko diskusijo iz leta 1935, Nova misao, 1935, št. 7, str. 81)

Zakaj njegove teze niso prišle v diskusijo, ni povedano. Obsegajo nad sto tiskanih strani (ponovno so objavljene v knjigi *Deset krvavih godina*, Zora 1971, str. 481—606.) Danes so pomemben zgodovinski dokument ne samo prodorne Krleževe analize takratnih domačih in mednarodnih družbenih in političnih razmer, marveč so dokaj objektivna podoba časa, kakršen je bil tik, preden je nastopil nacizem svojo zmagoslavno pot. Vse kaže, da na konferenci teze niso bile prebrane zaradi ostre kritike in nekaterih nekoliko pesimističnih pogledov, ki so prišli do veljave tudi v sklepnem poglavju z naslovom *O vsem*:

»Socializem je teorija o pogojih zmage delavskega razreda, okrog sebe pa vidi delavske razrede v nesorazmerno bolj razvitih visokoindustrializiranih zahodnoevropskih državah, kako danes, pred Hitlerjevo nevarnostjo, ne vodijo politike katastrofe, marveč politiko kompromisa. V našem južnoslovenskem položaju, kjer je finančni kapital zaprl banke in ukratil pravici razpolaganje z lastnim imetjem državljana in ruši po tem brez vsakega drugega

razloga razen svojega lastnega superprofita, najosnovnejši temelj meščanskega prava ter sakrosantne baze meščanske družbe, kjer strukturalna kriza uničuje kmečko gospodarstvo kot zajedalec, v akutni vojni nevarnosti in odprti državni politični krizi, mi pa, v smislu te platforme, spet nismo znali rešiti tistih osnovnih vprašanj, ki jih nismo znali rešiti niti pred sedemnajstimi leti».

Popolnoma neraziskani pa so Krleževi številni vojaško-strokovni članki, ki so izhajali (večkrat zaplenjeni) v glavnem pod psevdonimom in v različnih časnikih med prvo svetovno vojno. Zaradi njih je imel po ustanovitvi monarhije SHS precej sitnosti, ker so mu zaradi članka o generalu Konradu von Hötzendorfu nekateri novi režimovci očitali, da je napisalo Konradu panegirik. Zaradi vseh Krleževih vojaških strokovnih člankov, v katerih je zgolj vojaško strokovnjaško razčlenjeval položaje na bojiščih, so ga obdolžili avstrofilstva, medtem ko zdaj (v državi SHS) objavlja svoje protimilitaristične povesti in članke (npr. *Hrvatski bog Mars*). Krleža je bil prisiljen ostro in z dokazi odgovoriti, da so obtožbe navadno obrekovanje in laži. V knjigi *Moj obračun z njimi* je objavil odgovor in obrambo z naslovom *Panegirik a la minute* baronu Konradu in o stvareh, ki so s tem *Panegirikom a la minute* v neločeni zvezi. V njem je Krleža dokazal, da je članek pisan zgolj vojaško strokovno in celo kritično. Isto velja za vrsto drugih njegovih člankov, ki so vsi strogo strokovnjaški, saj je bil kot gojenec višje vojaške šole Ludoviceum vojaško strokovno šolan pisec, ki je vprašanja o dogodkih na raznih bojiščih analiziral zgolj strokovno — podobno, kakor je tudi Friedrich Engels napisal vrsto vojaško-strokovnih člankov, ki so zanimiv in pomemben del v njegovem zbranem delu. Da bi Krleža svoje dokazal, je hkrati v odgovoru in obrambi objavil v knjigi *Moj obračun z njimi* v celoti članek o vojaških sposobnostih generala Konrada tako, da se je mogel vsakdo prepričati, da je resnica na Krleževi strani in da so ga obrekovalci hoteli v novi državi, v kateri je pristopil k levici in tam delal, denuncirati, osramotiti in spraviti v slab glas ne samo pred oficialno jugoslovansko oblastno javnostjo, marveč še bolj pred revolucionarno levico, kateri je aktivno pripadal. Krleža je imel takrat že glas pomembnega pisatelja, zlasti pesnika in člankarja. Zato ga je bilo treba obrekovati in denuncirati, kar se seveda ni zgodilo ne prvič ne zadnjič. Ko bodo njegovo strokovnjaško pisani članki o vojnih in vojaških vprašanjih izšli v njegovih zbranih spisih, se bo mogel vsakdo prepričati, da tisto, kar je ob članku o Konradu napisal v svojo obrambo, velja za vse članke, zaradi katerih je večkrat imel tudi težave s cenzuro.

Italijanski intermezzo. Tu bi dostavil še naslednje: leta 1942 je tudi pri nas znani italijanski slavist Luigi Salvini pripravil antologijo hrvaške lirike v italijanskem prevodu. Ker je pesnika Krležo cenil, je uvrstil v izbor tudi nekaj njegovih pesmi. Ko so za to zvedele ustaške oblasti in nekateri ustaški književniki, so zoper to protestirali in terjali »da sme iziti izbor le brez Krleže«. Salvini pa se ni hotel vdati in trdil v svoj zagovor, da brez Krleže ni hrvaške lirike. Če torej mora Krležo izpustiti, pač knjige ne bo objavil, ker čuti kot literarni zgodovinar odgovornost pred zgodovino. Boj je šel tako daleč, da si je Salvini priboril sprejem celo pri Mussoliniju in ga pridobil, da

je knjiga lahko izšla tudi z nekaj Krleževimi pesmimi. Čeprav je Salvini nosil fašistični znak v zavihu, pravi fašist ni bil. Bil je globoko veren katolik in literarni navdušenec tudi za slovensko literaturo, saj je izdal v svojem svobodnem prevodu kar obsežen izbor iz slovenske lirike pod naslovom *Sempreverde e Rosmarin*. Pozabiti se tudi ne sme, da je pri okupacijski oblasti interveniral za marsikaterega slovenskega književnika (Župančiča, Juša Kozaka in tudi zame itd.). Od Župančičeve Dume je bil ves očaran in jo je postavljaj med evropske vrhove te zvrsti. Po svoboditvi je takoj navezal stike z našo ambasado in bil tudi povabljen v Beograd. Žal je hitro umrl od raka na pljučih, preden je mogel uresničiti še nekaj novih načrtov v zvezi z jugoslovanskimi književnostmi.

S. Lasić poroča v svoji zadnji knjigi (str. 299) še važen podatek o slavistu Salviniju, od katerega vem, kako je cenil Krležo in Župančiča. Lasić sicer »črni« Salvinija kot »fašista« (*«camicia nera»*), ker ga seveda ni poznal, poroča pa v svoji knjigi, da je imel Salvini leta 1941 pred »ustaškim glavešinama« predavanje. Citiram v originalu: »Usred Zagreba reкао je (Salvini) da živi tu najveći hrvatski književnik, a zove se Miroslav Krleža«. Italijanski slavist je imel pogum, da je govoril o Krleži kot največjem živečem hrvaškem književniku sredi ustaško-fašističnega Zagreba, kar nikakor ni bilo majhno dejanje, saj dokazuje, da slavist Salvini ni podlegel ustaško-fašistični gonji zoper Krležo, kar mu je v čast, čeprav je sicer nosil fašistično značko. Toda to je nosil tudi Pirandello, ki je bil prav tako član stranke. Salvinijevo delo na področju jugoslavike je nadaljeval slavist Bruno Meriggi, ki je izdal v italijanščini obsežen pregled jugoslovanskih književnosti. Nadaljnjih načrtov ni mogel uresničiti, ker ga je prerano vzela smrt (krvni rak). V knjigi *Le Letterature della Jugoslavia* (Sansoni *Academia Firenze* 1971, str. 265—272) je posvetil Krleži posebno poglavje s tako natančnim pregledom njegovih del, kakor doslej še nihče v tujini. Med drugim pravi: »V hrvaški književnosti dvajsetega stoletja prevladuje Krleževa osebnost: dramatik, pripovednik, pesnik, esejist, je v sodobnosti eden izmed glavnih zastopnikov literarnega in kulturnega življenja, ne samo hrvaškega, marveč jugoslovanskega. Mnogostranski in viharški je uspel na različnih umetniških področjih in dosegel najvišje vrhove«. (265). Meriggi je v svoji vestnosti na kratko označil vsa najvažnejša Krleževa dela od pesmi tja do esejev. Mislim, da je to doslej najboljši in najpopolnejši ter hkrati edini takšen pregled Krleževega dela v kakšnem tujem jeziku.

Knjigo *Djetinstvo i drugi zapisi* (Zora 1972), katere prvi del je izšel pod naslovom *Djetinstvo u Agramu godine 1902/3* v reviji *Republika* 1952, št. 12, začenja Krleža, kakor priča naslov prve objave, z otroško dobo. Krleža, ki je bil rojen 1893. leta, je bil torej v letih 1902/3 star devet oziroma deset let. Tako to v resnici ni bilo več detinstvo, marveč že otroštvo ali vsaj začetek otroštva. O letih pred tem Krleža ni v svojih spominih objavil skoraj

nič, prepričan pa sem, da je še marsikaj v neobjavljeni zupušćini. Zakaj opisa svojega detinstva ni v celoti objavil v svojih spominih, lahko samo ugibljemo, ćprav domnevamo, da je imel za to kakšen notranji vzrok, kakšno zavoro, ki je za življenja ni mogel ćisto premagati. Zato tudi ni hotel misliti nanjo, kaj šele, da bi kaj objavil o svoji detinski dobi, ćprav se je moral pri svojem nenavadnem spominu, ki ga ni zapustil do smrti, dobro spominjati tudi na precej zgodnja leta.

Će pred vojno so bili mnogi preprićani, da je iz mešćansko-uradniškega rodu. Nekateri so to sklepali tudi po osnovi nekaterih del, ki so, kakor ciklus o Glembajevih, tipićna snov iz hrvaško-agramskega burćoaznega življenja. Tudi pisec spremne besede k izboru Krlećevih del v ruććini piše, da se je »Krleća rodil leta 1893 v burćoazni drućini, kar mu je omogoćilo, da se je lahko dobro izšolal in izobrazil«. O svojih zasebnih stvareh Krleća ni rad govoril, ćprav je pri dobri volji povedal tudi kakšno anekdotićno veselo dogodivšćino. Najveć, kar smo vedeli, je bilo, da je bil silno navezan na svojo mater, ćprav tudi o tem ni veliko govoril. Velikokrat sem bil tudi »zasebno« v njegovi drućbi, kjer se je po literarnih pogovorih reklo to in ono, toda nikoli nić o drućini, iz katere je izšel. Ta snov je bila med nami tabu. Preprićani pa smo bili, da iz »burćoazne drućine«, kakor misli B. Sućkov, ni. Sam je bil po naturi nekoliko bohemski znaćaj, ki ni veliko dal na mešćanske vnanjosti.

V nedavno izšli knjigi Stanka Lasića, *Krleća, Kronologija života i rada*, ki sem jo ĵe omenil, pa se je stvar konćno pojasnila, ker objavlja Lasić izpis iz matiće knjige s podatki o Krlećevem rojstvu in njegovih starših. Rojen je bil 7. julija 1893. leta oćetu Miroslavu Krleći, ki je bil zagrebški mestni nadstraćnik, in materi Ivani Droć. Njegov boter je bil dr. Milan Jovanović, mestni tajnik (»perovodja«), eden izmed šefov zagrebške policije. Mati Krlećevega oćeta je bila iz bogate varaćdinske drućine Mekovec, ki je imela v Varaćdinu in okolici veliko zemlje. Kako, da je Krlećev oće, ki se je ućil krznarstva, preden je šel odslućit vojaški rok, stopil po odslućenju vojske v policijsko slućbo kot višji straćnik, še ni pojasnjeno. Prića le, da si je moral ĵe pri vojakih prislućiti neki, ćprav mogoće najnićji, podćastniški ćin, ker sicer ne bi bil sprejet takoj za nadstraćarja. Kaj je bil vzrok, da je sin Krlećeve babice, ki je bila iz bogate drućine Mekovec v Varaćdinu, stopil v to slućbo, doslej še ni ugotovljeno, res pa je tudi, da je takrat pomenila slućba zagrebškega nadstraćarja vsaj za varaćdinsko-provincialno malo-mešćansko pojmovanje vendarle nekaj dostojnega in celo imenitnega, kar je bilo videti tudi po uniformi, saj je bila ĵe uniforma podćastnika v avstro-ogrski miselnosti nekaj posebnega, nekaj »nad«, ćprav ji je vsaj pri delu prebivalstva zaradi politićnih razmer in vedno većji oblastni vlogi policije ugled sproti upadal pri nićjem prebivalstvu, zlasti pa pri delavskem razredu, katerega demonstracije in zborovanja je policija vedno bolj razganjala. Kdo ve, će ni bil ta spremenjeni odnos do policijske slućbe tudi vzrok, da je stari Krleća hitro slekel svojo uniformo in postal rajši trćni nadzornik, kar je bil dokonćni njegov poklic, saj je kot upokojeni trćni nadzornik leta 1952, star 95 let, tudi umrl. Ker ni namen teh meditacij podrobneje se ukvarjati z drućavljsko biografijo Miroslava Krleće, naj tu zadošćajo le ti podatki, ćprav niso samo formalno biografsko, marveć tudi psihološko in socialno-sociološko zanimivi. Po teh je pisatelj Krleća izšel iz malomešćanskih vrst v prvem kolenu, po oćetu in materi pa je bil mlad ukoreninjen v varaćdinskem

kmečko-ljudskem rodu in okolju. Odtod tudi njegova navezanost in ljubezen do kajkavščine, ki jo kaj rad vpleta v svoja dela, čeprav jo tu in tam »agramersko« pobarva. Vsekakor sta kajkavsko narečje prinesla s seboj oče in mati tudi v Zagreb in otrok Krleža ga je dobro znal vse življenje in je rad v njem med pogovorom tudi »ekstemporiral«.

Najbolj pa je svoje znanje kajkavščine, ki si jo je spopolnil tudi iz številne kajkavske književnosti, dokazal in umetniško manifestiral v *Baladah Petrice Kerempuha*. Toda to bi bila le formalno-jezikovna oznaka, v resnici pa gre za veliko več in tudi za globlje: ne le da je dvignil svojo ljubljeno kajkavščino do doslej najvišje umetniške višine, marveč je tudi skoznjo in iz duha kajkavskega ljudstva, h kateremu so pripadali njegovi predniki po očetu in materi, ustvaril *Balade Petrice Kerempuha* in ponekod po svojem kajkavskem posluhu še ljudsko kajkavščino dooblikoval po stvariteljskem pesniško-ljudskem in kajkavsko-jezikovnem posluhu in navdihu.

Med značilne primere, kako je Krleža dojemal ljudsko-kmečko psiho, sodi tudi črtica-reportaža *Domobranca Gebeš in Benčina govorita o Leninu*, ki je prvič izšla v *Književni republiki* (1924, št. 2), v ponatisu pa v *Knjigi studija i putopisa* leta 1939 (Biblioteka nezavisnih pisaca). Bolni vojak Gebeš, tipični človek iz ljudstva, ki se je vrnil iz ruske revolucije v Avstro-Ogrsko, kjer so ga spet mobilizirali, pripoveduje svoje čudovite misli o Leninu, ki ga je slišal govoriti, in modruje o revoluciji sploh. Krleža vidi v njem utelešenje duha Matije Gubca in tragični položaj hrvaškega ljudskega človeka. Kot njegovo nasprotje prikazuje reakcionarnega vodnika Benčino, ki v svoji podčastniškiaturi prav tako konča tragično. Krleževa črtica-reportaža sodi vsekakor med bisere njegove kratke proze.

Nič manj kakor ljudsko-kmečki svet in njegove ljudi pa je poznal malo-meščanski svet, ki ga je prikazal v svojih novelah, klasično predvsem v že omenjeni noveli *Veliki mojster podležev*, ilegalno komunistično gibanje in njegovo dramo pa v novelah *In extremis* in *Smrt Toma Bakrana*, delavsko-proletarski svet v drami *Galicija*, bohemo v *Vrnitvi Filipa Latinovicza*, meščanstvo pa zlasti v svojem ciklu o Glembočevih *Na robu pameti*, *Banket v Blitvi* in v *Zastavah*. Avstro-ogrski razkrojeni vojaško-častniški svet je prikazal v ciklu *Hrvatski bog Mars* in drami *V taborišču*, čeprav je hotel najprej v njej prikazati le tragiko avstro-ogrskega hrvaštva, saj je sprva imenoval svojo dramo *Kroatenlager*, na koncu pa jo je umno predelal v splošno človeško dramo sredi vojnega vrveža in med propadajočo in nagnito oficirsko družbo, ki pa je sama glavni del gnijoče družbe in stare monarhije.

Krleževi *Dnevniki* (pet knjig, Oslobođenje Sarajevo 1977), zlasti spomini na mladost, v katerih zapisuje včasih le trenutke, spet drugje pa se razpiše, so zdaj posredno, zdaj neposredno njegova avtobiografija, ponekod pa tudi samo splošni spomini. V njih je precej ironije, ki je včasih strupena, ne prizanaša pa niti sam sebi. Predvsem so dokaz, da je ves čas živel kot človek in pisatelj polno in pozorno navzven in navznoter. V njem ne odmevajo le podrobne vsakdanje stvari, marveč jih piše človek in pisatelj, ki se sicer odziva predvsem na domače stvari, toda nič manj ne odmevajo v njem mednarodni dogodki in zapletljaji. Dnevniki dokazujejo, da ni doživljal le sebe in domače stvari, ne samo Zagreb, hrvaško in jugoslovansko življenje, marveč da je kot državljani sveta ves čas v stiku z vsem svetom in njegovimi najvažnejšimi dogodki. Tako ni mogel nikoli podleči ozkemu okolju, ki je sicer vse življenje pritiskalo nanj, nikoli ni mogel podleči ni-

čemer provincialnemu, saj je provincializem poleg drugih stvari v družbi in času silno sovražil, ker je od časa do časa zelo čutil, kako nasilno in sovražno pritiska nanj. *Dnevnik*i zaslužijo posebno razpravo, celo ponekod psihoanalitično, saj opisuje Krleža npr. velikokrat tudi svoje sanje. Te snovi v teh meditacijah seveda ne morem niti načeti, marveč lahko le ugotavljam, da je tu in da je zanimiv in pomemben del v njegovem opusu in tako tudi v njegovem značaju in psihi. Zanimiv je tudi po jeziku in stilu, ker se je čutil čisto svoboden v izražanju.

X.

Moje življenje je boj.

Voltaire

Mislim, da se doslej še noben jugoslovanski književnik ni toliko ukvarjal s študijem filozofije in posameznih filozofov, kakor se je že mladi Krleža, nič manj intenzivno pa vse življenje, zlasti tedaj, ko je zbiral gradivo in prispevke za enciklopedijo, kar ga je včasih celo napeljalo, da je zaradi njih študiral npr. tudi posameznosti v medicinski vedi. V II. knjigi esejev je zastopan Paracelsus (1493—1541), Poezija v starogrški medicini, Hamlet iz Vesalove anatomije, O nekih naivo-materialističnih elementih v Hipokratovem delu in Variacije na medicinske teme. Največ pozornosti pa je posvetil Klavdiju Galenu, zdravniku in anatomu, ki je bil rojen 131. leta pod Hadrijanom in je ustvaril svoj lastni sistem na osnovi severnoafriške opice. Bil je enciklopedist in po Krleževi oznaki Darwinov predhodnik. Krleža ga omenja tudi v dialogu drame-legende *Aretej*.

Kakor sem že zapisal, je mladega Krležo zelo prevzel filozof Schopenhauer, o katerem je v svoji knjigi *Izlet v Rusijo* (1926) zapisal (str. 34), da je »njegov stari mentor in učitelj«. Pred njim pa je moral vplivati na Krležo anarhist in nasprotnik Hegla Max Stirner (s pravim imenom Kaspar Schmidt, 1806—1856), pisec nekoč zelo popularne knjige o anarhizmu, *Edini in njegova lastnina* (*Der Einzige und sein Eigentum*), leta 1845), oznanjevalec anarhizma in skrajnega individualizma. Član skupine sarajevskih atentatorjev Dimitrije Mirtinović je bil prežet z njegovimi idejami, kakor poroča V. Dedijer v svoji knjigi o sarajevskem atentatu (cit. po nemški izdaji knjige *Die Zeitbombe*, Europa Verlag 1967, str. 405). Krleža je Stirnerja označil leta 1935 v kratkem članku, ki je sicer kritičen do njega, vendar ne skriva čisto svojih mladostnih simpatij zanj, zlasti do njegovega skrajnega individualizma, ki ga je moral privlačevati, ko se je v vojaški šoli navdušil še za pesnika ogrske revolucije 1848 Petöfija, kakor sam priznava. Stirner kot glasnik malomeščanskega anarhizma in skrajnega individualizma je s svojimi idejami vplival že na mladega Wagnerja, v času Moderne pa na Stanislava Przybylskega, Karla Sternheima, Franka Wedekinda in druge, v našem času pa tudi na Sartra in Camusa. (Prim. spremno besedo Hansa G. Helmsa v izdaji Stirnerjeve knjige Carl Hanser Verlag 1969, str. 274.) Vsekakor je Stirner eden glavnih predhodnikov ateističnega eksistencializma. Stirner je spadal k skupini, ki se je sama imenovala *Svobodni* (*Die Freien*). F. Engels jih je skupaj z Edgarjem Bauerjem ironiziral v anonimno objavljeni *Krščanski junaški pesmi* leta 1842, z idejami *Svobodnih* pa obračunavata Marx in

Engels naprej v delu *Sveta družina*.¹ Engels je Stirnerja večkrat omenil v svojih člankih, ki jih je objavljajal v *Nemško-francoskih letopisih*, priložnostno je celo imenoval Stirnerja »prijatelj Stirner«. Ostrejšo kritiko, ki se je poleg Feuerbacha in Bruna Bauerja nanašala tudi na Stirnerja, pa sta objavila Marx in Engels v delu *Nemška ideologija*,² ki je nadaljevanje kritike takratne novejšje nemške filozofije. Teh nekaj podatkov omenjam le zaradi tega, da je bila pot mladega Krleže k Nietzscheju že »tlakovana« s Stirnerjem in njegovim individualizmom. Kljub temu ne smem s tem pretiravati, kajti Krležev mladostni anarhoidni individualizem je bil samorasten, kar zgovorno pričajo nekatere pesmi iz tistega časa. Bil je v njegovem jazu in značaju in je v Stirnerjevem individualizmu mogel najti le potrdilo za to, kar je bilo že samohotno v njem tako, kakor tudi ni bil njegov takratni pesimizem priučen iz Schopenhauerja, marveč vzrok in posledica njegovih doživetij in razočaranj, saj je v ječi v Skopju gledal že smrti v oči — namesto uresničenja svojih južnoslovanskih narodno-revolucionarnih idealov so ga obdolžili vohunstva. Kako pomemben je bil Stirner s svojim malomeščanskim anarhizmom v tistem času, ko sta Marx in Engels postavljala temelje za revolucionarno socialistično gibanje, za dialektični in historični materializem, dokazuje tudi Walter Mehring v svoji Marxovi biografiji, saj omenja Stirnerja kar sedemnajstkrat.³ Zanimivo pa je, da se je mladi narodno-revolucionarni rod, h kateremu sta med balkansko vojno pripadala tako Krleža kakor Avgust Cesarec, ki je bil celo zapleten v atentat na bana Cuvaja in zaradi tega obsojen, bolj naslanjal na Stirnerjev kakor na Bakuninov anarhizem. To izhaja bržkone iz tega, ker so bili Stirnerjevi spisi zanje bolj dostopni kakor Bakuninovi, vendar je to kljub temu še odprto vprašanje. Dejstvo je le, da je mladi Krleža poznal Stirnerjeve ideje in je bržkone ravno prek njega in njegovega individualizma našel pot do Nietzscheja in njegovega individualizma pa tudi nihilizma, čeprav trdi sam Krleža, da mu je Nietzsche tudi olajšal pot do Marxa, kar je videti nekoliko protislovno.

Z Nietzschejem se je srečal že v Ludoviceumu. Leta 1917 je zapisal:

»So knjige, ki se javljajo zares kot božansko grmenje iz jasnega neba. Tako se je tudi meni nekega dne oglašil Nietzsche, ki me je pretresel nerazmerno bolj ko Schopenhauer (1917) ... V Nietzschejevih besedilih (ki sem ga imel zelo skromno, naravnost servilno za svojega genialnega učitelja in kateremu sem veroval vse, prav vse, dobesedno in a prima vista (stoodstotno vse), nisem mogel razumeti »vsega« v niansah, beroč pogosto ta poetska besedila kakor skoz tančico ... (vsega) nisem mogel spremljati v podrobnostih (to se razume), toda v velikem, en bloc, me je vendar dvignil iz provincialnega intelektualnega

¹ V izdaji Marxovih in Engelsovih del D. Rjazanova in V. Adoratskega ima »Nemška ideologija« podnaslov: Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten.

² Prim. spremno besedo H. G. Helmsa k izdaji Stirnerjevega dela »Der Einzige und sein Eigentum und andere Schriften (Carl Hanser Verlag 1970 München, tretja izdaja, str. 266)

³ Walter Mehring: Karl Marx: Geschichte seines Lebens, Sociologische Verlagsanstalt, Leipzig, str. 629.

blata, in prevzetemu od njega, iz njegove višine, so se mi pojasnile mnoge zemeljske stvari, kakor da jih opazujem iz ateističnega balona (1947) ... Marx in Nietzsche sta variacija na isto temo, ker je očitno, da gre za upor proti imanentnemu stanju negativnih dejstev včeraj in danes (1968) ... (Krlježa: Panorama 4, str. 58, 62 in 3, 712).

Svoje pojmovanje razmerja med Nietzschejem in Marxom pa je pojasnil v sestavku, ki nosi (Panorama 4, str. 65) naslov *Učitelj*:

»Kadar se Nietzsche punta proti neumnemu in neodgovornemu meščanskemu laissez faire, z ozirom na eventualno mogočo višjo selekcijo človeške vzgoje, se punta zoper nekaj, kar imenuje Marx: razčlovečenje, zmaličenje človeškega dostojanstva, samoodtujitev človeka od njegovega osnovnega poklica, in v tem smislu je učinkoval Nietzsche na naše pokolenje propedeutično. On nas je duhovno vzgojil, da smo mogli pozneje popolnoma svobodno razumeti Marxa«.

S tem zapisom je Krlježa dovolj pojasnil, kakšno predhodno vlogo je imel Nietzsche pri njegovem razvoju na poti do Marxa. Stvar še opozarja na nekaj več: kako je treba z marksistične strani pazljivo in pozorno pretresati in ocenjevati Nietzscheja in njegovo, velikokrat pesniško oblikovano filozofijo, kako ga je nacizem ponarejal in zlorabljal v svoje namene in kako mu je pri tem pomagala Nietzschejeva sestra Elizabeta Förster-Nietzsche.⁴ Kot lastnica zapuščine svojega brata je v izdajah njegova dela prenašala in celo ponarejala, da bi ga uskladila z nacizmom. Razkrinkali so njeno, lahko bi rekli zločinsko-falzifikatorsko delo šele po padcu nacizma. (Prim. Ivo Frenzel: Nietzsche, ro-ro-ro 1979, Hamburg 1979, str. 132. O tem njenem početju je bilo v zadnjih štiridesetih letih marsikaj napisanega.) Njeno ponarejevalsko delo in nacistično izkoriščanje je zapeljalo marsikoga z marksistične strani, da je enostransko sodil Nietzscheja. Krlježa je v tem primeru pomembna izjema, saj je hkrati tudi kritičen do njega, kakor priča po navedkih iz različnih časov v *Panorami* sestavljeni esej, (Panorama 4, Oslobojenje Sarajevo 1975, str. 58—68, katerega odstavki so bili napisani v različnih časih od 1915 do 1968.)

Kakor priča že večkrat nevedena Krlježeva enciklopedijska *Panorama*, se je Krlježa veliko ukvarjal med okupacijo in ustaško strahovlado leta 1942 s humanistom Erazmom Rotterdamskim, saj je v *Panorami* 3 objavljen kar cel esej (str. 38—64). Študij Erazma mu je moral biti zlasti leta 1942, v uteho, ko so nacistično-fašistične čete prodrle že globoko v SZ in zadajale njeni vojski hude udarce ter se tako slavile pred vsem svetom. Leto 1942 tja do padca Stalingrada in predaje Paulusove armade je bilo za vsakogar, ki je mislil protinacistično in humanistično, najhujše. Zato je tudi s tega stališča razumljivo, da se je v takratnih duševnih stiskah Krlježa zatekal tudi v študij Erazmovih del in njegove humanistične miselnosti. Iz eseja kaj

⁴ Na pristransko tolmačenje Nietzscheja sem posredno opozoril že v začetku svoje študije o Dostojevskem, ki je izšla v Naši Sodobnosti let. IV, 1956, štev. 3—4. Uredništvo mi je tiste stavke najprej črtalo, ko sem pa dokazal, kako je z vso stvarjo, je stavke odprlo, da je izšla študija neokrnjena.

hitro začutiš, kako doživlja Krleža Erazmovo usodo kot v marsičem podobno svoji, ne samo po vnanjem položaju v ustaško-krvniški državi, marveč tudi duhovno humanistično, ko se Erazem brani na levo in desno, da bi si v tesnobi, ki ga obdaja od vseh strani, ohranil svojo svobodo in samostojnost.

»Med životarjenjem v zaroti, farizejev z leve in desne ugotavlja Erazem z resignacijo, da nihče ne postane boljši iz tega pokolenja zlobnežev, in obžaluje, da se je boril za svobodo človeškega duha, ker je namesto te, svobode ljudskega duha zavlada svoboda mesa in neumnosti, raj zemeljski in carstvo potepuhov, banditov, piratov, razbojnikov, kradljivcev, lačne drhali, nesrečnega prismojenega množja in pijanega ljudstva. Vse je laž neke civilizacije, ki nima namena, da živi, in vse predstavlja za Erazma žalosno pokopališče iluzij.« (Panorama 2, 1942, str. 51).

Krležev esej o Erazmu Rotterdamskem je poleg še nekaterih drugih klasičen primer njegove žive dialektično in historično materialistične stvariteljske analize in sklepanja, ki ga edina moreta pripeljati do objektivne resnice. V Erazmu vidi duhovni kompas svojega časa:

»Kot edini kompas trenutka, v momentu nevarne moralne, intelektualne in religiozne evropske krize se je javil Erazem Učenjak sredi neizobražene drhali, med ljudstvom, ki ga še vedno begajo srednjeveške halucinacije, jasno logičen mozeg, lingvist in komparativni filolog v svetu fanatiziranih mas, učenjak v okolju, ki razen surove in živalske primitivne sile ni priznavala nobene druge mere, je Erazem vedel, da je vse minljivo, razen edine, od brona trajnejše, pesniške besede.« (Panorama 2, str. 38, 1942)

Tako je mogel doživljati učenjaka in humanista Erazma samo nekdo, ki je sam humanistični pesnik in mislec.

XI.

Le v takem redu stvari, v katerem ne bo razredov in razrednega nasprotja, bodo družbene evolucije prenehale biti politične revolucije. Do tedaj pa bo na večer pred sleherno splošno družbeno preobrazbo zadnja beseda družbene znanosti vselej:

»Boj ali smrt; krvava vojna ali ničes. Tako neizprosno je postavljeno vprašanje«

Karl Marx: Beda filozofije⁵

⁵ Navedek je vzel Marx iz uvoda, ki ga je napisala utopična socialistka svojemu zgodovinskemu romanu »Jean Ziska« (»Jan Žižka«) George Sandova. Marx ga navaja na koncu v knjigi »Beda filozofije«. Cit. po Marx-Engels: Über Kunst und Literatur I, str. 591, 663. Prim. Karl Marx-Friedrich Engels: Izbrana dela CZ Ljubljana 1976, II. zv. str. 540

Napisal sem že, da je Krležev marksizem, to se pravi tudi filozofski dialektični in historični materializem, nedogmatičen. To zame ne pomeni kakšno odstopanje od bistva dialektičnega in historičnega materializma, marveč ravno nasprotno: razumeti ga kot živo filozofijo, ki po svojih načelih in metodi dialektično sodi in razčlenja vse, kar se dogaja tudi na levi, zlasti politično. Tako imenovani spor na levi, ki je v letih 1939—40 dosegel po svoji ostrini vrhunec in začasni prelom, korenini pri Krleži daleč tja nazaj, čeprav ni zavzemal v začetku nobenih posebnih ostrin ne na eni ne na drugi strani, ker je ostalo pri občasnih diskusijah v partiji in ker so videli v Krleži takrat predvsem le revolucionarnega pesnika in pisatelja in ne kakšnega partijsko političnega ideologa, za kar se tudi sam ni imel. Vendarle je v tem neki razložek, ki sem ga že omenil: njegov naročeni obsežni referat za partijsko konferenco leta 1935 *Teze za diskusijo leta 1935*, ki so bile prvič objavljene »postumno« v beograjski *Novi misli* leta 1953 in ki jih na konferenci 1935 niso prebrali. Zakaj jih niso, ne pove niti Krleža v objavi v knjigi *Deset krvavih let* (Zora, Zagreb 1971, str. 479—606, 666).

V *Dnevniku* 3 (Oslobodjenje, Sarajevo 1977, str. 108, julij 1942) piše:

»Kar se je govorilo v okviru raznih diskusij že okrog 1919. leta, da (jaz) »ne vem — kaj književno hočem«, je imelo določen političen negativen smisel, a ni bilo niti približno točno. Vedno sem, vsaj približno, »vedel — kaj književno hočem, samo, da se, ah, moje »književno hotenje« pogosto ni skladalo z metodo posameznih partijskih kulturnih akcij. Da se uporablja književnost kot propagandistično sredstvo, temu se nisem nikoli upiral, ker taka praktična uporaba umetniškega dela ni nikakršen socialističen izum. Ni niti enega kulturno-historijskega obdobja, da bi umetnost ne bila podjarmljena imperativom družbenega stanja. Nisem bil torej zoper socialistično tendenciozno literaturo, toda nikoli nisem bil za to, da se pod literaturo tihotapi brezvredno blago samo zato, ker se je to imelo za politično koristno...«.

Zadnji javni politični zapletljaj je imel Krleža, ko je leta 1967 podpisal znano deklaracijo o nazivu hrvatskega jezika: »Želelo se je vplivati na poslanec v saboru, kako bi se spremenil člen ustave o imenu jezika. Deklaracijo je podpisalo in sprejelo precejšnje število kulturnih in znanstvenih delavcev SR Hrvatske, med njimi tudi Krleža«. (S. Lasić: Krleža, *Kronologija života i rada*, str. 403). Ker pa so skušali nekateri nacionalistični krogi izkoristiti deklaracijo v svoje namene, je v političnih krogih doživela ostro kritiko in odklonitev. Za Krležo je imel podpis deklaracije to posledico, da je moral izstopiti iz CK KPH, v katerega je bil izvoljen na kongresu dve leti prej. Njegovo osebno mnenje o oficialni oznaki o srbskohrvatskem ali hrvatsko-srbskem jeziku je v tem, da je boljša oznaka hrvaški ali srbski jezik, ker je to v bistvu en jezik, ki mu pravijo na Hrvatskem hrvaški, v Srbiji pa srbski. Po Krleževi izjavi sami je stvar v tej zvezi podpisal le kot amandma.

Svoj nazor o marksizmu je izpovedal večkrat tudi teoretično, čeprav ga je od *Književne republike* dalje stalno tudi posredno izpovedoval in razvijal. Tako je leta 1922 zapisal:

»Marksizem ne pomeni samo besede in klišeja razrednega boja, o kateri socialdemokratsko frazira prvi maj, marveč

pomeni začetek nove sinteze, novega svetovnega nazora (*Weltanschauung*), kakor piše. Op. K.B.), nekega umirjenega pogleda na svet: »Dajte mi neko stalno (fiksno) točko in dvignil bom zemljo!« (Arhimed). »Svet je filozofsko razjasnjen, treba ga je spremeniti« (»*Misere de la Philosophie*«, Marx v tezah o Feuerbachu). Marksizem ne pomeni samo ekonomsko znanstveno sintezo Saint-Simona in Proudhona, marveč tudi heglovsko-feuerbachovski elan in romantiko osemindesetletniškega jakobinizma in idealno perspektivo za naprej in deviško neizživljeno vero v progres. Ta arhimedovsko težka teza ekonomskega razrednega boja je dobila svoj stvarni organizacijski izraz v ustvarjanju treh Internacional, prve, druge in tretje. Kljub temu, da je ta ekonomska teza razrednega boja naravno komplicirana in organsko povezana s sistemi materialistične dialektike, je vendarle lapidarno jasna, kakor kakšen agitacijski lepak, ki ga more razumeti zadnji analfabet na Ivančici, Himalaji ali Uralu.«

To je tipična krleževska definicija marksizma iz leta 1922 (Panorama 3, str. 701), ki jo v naslednjih letih spopolnjuje. Tako piše 1925. leta:

»Najprej je treba biti človek, šele nato v drugi vrsti marksist. To ni idealistično stališče, ki predpostavlja duhovno materialnemu. Vem, da se ljudje najprej rodijo in potem postanejo marksisti in tako po tem ljudje nikakor ne odgovarjajo za svoj duševni ustroj. Ker pa je marksizmu namen samo človek in njegovi človeški problemi, je jasno, da nečlovek ne more biti marksist ali natančneje rečeno: marksist pobudnik in oblikovalec.« (Panorama 3, 1925, str. 702)

Tako je Krleža dovolj jasno opredelil tudi etično stran marksizma. V naslednjem odstavku pa govori o aktualnosti marksizma.

»Eno izmed aktualnih vprašanj, ki ni prenehalo biti privlačivo, ne oziraje se na to, kar se o tem misli, je: zakaj je človek marksist? Kadar se reče, da je Marx nekaj, kar je že davno prevladano, da je marksizem filozofija naših dedov in pradedov, potem je to prav tako neumno, kakor kadar kdo pravi, da sodita Diderot ali Voltaire med staro šaro.« (Panorama 3, 1943, str. 702)

Pri svojih razmišljanjih o marksizmu v praksi pa ni pozabil napisati o tem svoje kritične pripombe, ko pravi:

»Ko postane »marksizem« poklic v meščanskem smislu, se javljajo uradniški nagoni, kar pa je bilo znano že v devetdesetih letih preteklega stoletja, ko so nemški socialdemokratski bataljoni začeli svoj zgodovinski pohod. In odkar je postal marksist »miles gloriosus«, mu je težko, da bi se odrekel svoje vloge, ker ni nihče nagnjen sumiti v smisel svoje kariere.« (Panorama 3, str. 702—703. Odstavek nosi naslov: »Marksizem« Kot kariera.)

Ne vem, če je birokratizacijo marksističnega »poklica« še kdo drug tako udarno in nekompromisno označil kakor zmeraj kritični dialektik Krleža.

XII.

Umetnost je desna roka narave.

F. Schiller

Mislim, da je najbolje doumeti Krležo človeka, književnika in misleca predvsem iz njegovih poezij, ki so spričo uspehov njegove dramatike in romanov v zadnjih letih stopila nekoliko v ozadje (izjema so le *Balade Petrice Kerempuha*), dasi sodijo prav tako med njegove vrhunske stvaritve. Njegova poezija je bila v prvih svojih letih v evropskem smislu avantgardistična ter se začela pozneje samo formalno in navidez »umirjati« v tridesetih letih, čeprav čisto pomirjena ni nikoli, tudi takrat ne, ko jo Krleža namesto viharnega mladostnega svobodnega stiha usklajuje v zmernejše oblike in stil. Zlasti pesmim prvega obdobja (Pesmi I, II in III) so nekateri konservativni kritiki očitali retoričnost in deklamatoričnost, ker jih niso niti formalno niti po stilu in bistvu mogli dojeti. Ne gre za nobeno retoričnost, marveč za *elementaren pesnikov izbruh spričo grozljivega življenja, razmer in ljudi*, ki jih doživlja pesnik dinamično, kot izbruh svojega občutljivega človeškega in pesniškega jaza.

To so včasih obupni kriki razbolelega in nad ljudmi ter življenjem razočaranega človeka, kriki lastne nemoči in trpljenja, ker ne more proti vsemu temu storiti nič drugega, kakor da izbruhne vse kot pesniško lavo iz sebe. V marsikateri pesmi iz tistih časov govori in vpije trpljenje, ki ni zgolj trpljenje jaza, marveč je trpljenje človeka in pesnika, ki doživlja in občuti v sebi usodo človeškega kaosa. Zato ne trpi le sam zase in zaradi samega sebe, marveč zaradi vsega človeškega bitja in nehanja. Mickiewicz je v neki pesmi zapisal, da je pesnik »milion, ker trpi za milijon«. Čeprav zveni to romantično in čeprav je to zapisal romantični pesnik, ali ne velja kljub vsemu današnjemu, včasih vulgarnemu racionalizmu in materializmu in v brezčutno moderno in modno civilizacijo se pogrezajočemu svetu tudi za Krležo, kakor se nam izpoveduje v vseh svojih delih? Nič ni zastarelega v njegovi poeziji, nasprotno, govori morda še bolj prepričljivo v naš čas kakor nekoč. Njegova lirika je tudi dovolj moderna, čeprav je komunikativna, kar danes ni preveč v modi, dasi že počasi zahaja sonce hermetičnega pesnikovanja in njemu sorodnih smeri.

Tudi po svoji strukturi sodi marsikaj iz Krleževe poezije v tisti svet moderne lirike, ki ga tako pristransko prikazuje nemški romanist Hugo Friedrich v svoji, sicer umni knjigi, *Struktura moderne lirike*,⁶ v katero pa je zajel le francoske, angleške, nemške, italijanske in španske primere, nima pa niti enega samega primera iz slovanskih književnosti. Zato bi se moral glasiti naslov knjige *Struktura zahodnoevropske moderne lirike*, kajti že dolgo več ne zastopa svetovne književnosti le evropski zahod. Tudi Krleža bi moral biti v njej zastopan in vsaj posamezne, pesniki iz ruske lirike (npr. Blok, Majakovski, Jesenin, Hlebnikov, Pasternak), iz moderne poljske, jugoslovanske, slovaške in češke lirike, da se omejim nanje. Krleževe

⁶ Hugo Friedrich: *Struktura moderne lirike*, CZ Ljubljana 1972. Avtor knjige nasprotuje v tem oziru tudi sam sebi, saj je v uvodu zapisal: »Presojanje sodobne lirike skoraj vedno greši v tem, da je pozorno samo na vsakokratno deželo in na zadnjih dvajset ali trideset let.« (str. 5)

Simfonije so večje umetniške stvaritve kakor npr. *Štirje kvarteti* Thomasa S. Eliota, čeprav jim nekateri pojo svetovno slavo. Po svoji vsestranski erudiciji pa prekaša Krleža Eliota prav tako kakor še marsikoga iz galerije polpretekla in sodobne svetovne književnosti.

O vlogi, nalogah in dolžnostih pisatelja in njegovega umetniškega ustvarjanja, kakor tudi o medsebojnem odnosu z njim, narodom in družbo, je napisal Krleža vrsto člankov, razprav in polemik, v katerih je branil tudi svobodo in pravice pisateljskega ustvarjanja, če hoče pesnik ali pisatelj svoje naloge in poslanstvo tako izvrševati, kakor mu po njegovi vesti in nadarjenosti gre. Ni mogoče trditi, da bi v številnih Krleževih spisih ne bilo nobenih nasprotij, toda bistvo vseh je vendarle eno: umetnost ne more biti nikomur ne dekla ne hlapec. Umetnost je človekova ustvarjalnost iz njegovega jaza, ki sicer ni zunaj družbe ali vzvišen nad njo, a je vendar v dialektičnem razmerju z njo in v tem smislu samodejaven, hkrati subjekt in objekt stvarstva.

Na kongresu književnikov Jugoslavije v Ljubljani leta 1952 je med drugim, ko je pred tem dovolj jasno in točno opredelil, kaj je umetnost in kaj ne more biti, dodal v boju, ki smo ga bili z Moskvo:

»Naša socialistična književnost mora danes braniti južno-slovenski status quo, ker brani s tem tudi naš narodni in kulturni obstoj. Naša socialistična književnost mora kot umetniška propaganda pred tujino (ki o naši književnosti pojma nima) dokazati z vrsto del, kako smo se mi vedno, odkar smo, borili za svobodo umetniškega ustvarjanja, za sočasnost stilov, za načelo svobodnega izrekanja, mišljenja, po črti svojega neodvisnega moralnega in političnega prepričanja.«

K temu je leta 1969 v pogovoru s Predragom Matvejevićem dostavil:⁷

»Da bi vršil svoje opravilo dobro, mora imeti možnost, da bo do neke mere disident, celo defetist v odnosu do države in institucije, nacije in avtoritete. Izgubljeni sin je, ki se vrača v svoje očetovo ognjišče samo, da bi mogel spet oditi. Negacija je njegova oblika sprejemanja sveta. Samotisti, ki radikalno doume in sprejme prav to resnico, more resnično pomagati pisatelju oziroma umetniku.«

P. S. Namen teh meditacij nikakor ni prikazati Krležo in njegovo delo v celoti, ker je to trenutno, dokler niso izšla vsa njegova dela, nemogoče, težko pa je že ob tem, kar je njegovega dela doslej izšlo. Ni pretiravanje, če po vseh pogrebnih govorih ugotavljamo tudi pri nas, da gre za izjemno osebnost v hrvaško-jugoslovanski književnosti, ki pa jo v celotnem, že objavlje-

⁷ Predrag Matvejević: Razgovori s Miroslavom Krležom, Naprijed Zagreb 1969 str. 22—23

nem delu pri nas »kljub vsemu, kar je bilo ali prevedeno iz njegovega dela ali pisano o njem, v bistvu le premalo poznamo (npr. *Simfonije*, pesmi, eseje itd.). Da bi ga slovenskim bralcem čimbolj in neposredno približal, sem ga zato moral pogosto citirati v izvirniku, hkrati pa sem se tem z dokazi podprl in pojasnjeval svoje meditacije. Za večino je pri nas Krleža znan predvsem le kot avtor *Glembajevih*, *Balad Petrice Kerempuha*, romana *Vrnitev Filipa Latinovicza* in nekaj novel, kar ni niti desetina njegovega dela. Tudi te meditacije so le fragmentarno opozorilo.

Pesmi



Ljerka
Car-Matutinović

TVOJE Povsod so z mano tvoje hitre rôke
ROKE (samo dlani ne stegneš da po njih bi stopala)
 od tvojih rok ki nežno okoli mene
 kot da sem od zmerom
 (samo dlani ne stegneš da po njih bi stopala)
 čutim jih pod modrim nebom
 tvoje rôke ki nenehoma šušte okoli mene
 opogumljajo me
 in se nasmihajo ko hodim
 (samo dlani ne stegneš da po njih bi stopala)
 v mislih mi je neka roka očetova
 (kako je daleč vendar pa tako vsa blizu)
 tvoje budne in potrpežljive rôke
 (samo dlani ne stegneš da po njih bi stopala)