

ДИМИТАР ДИМИТРОВ

ЈАЗЛИТЕ НА КРЛЕЖИНАТА ЕСТЕТИЧКА МИСЛА

Естетичкото дело на Мирослав Крлежа претставува една од најпротивречните варијации на теоријата на активистичката уметност.

Свеста дека влијанието посредувано со уметност претпоставува да се збиднала самата уметност, кај овој автор се изразува на непосреден начин: „Тенденциозната уметност — вели Крлежа во *Дијалектичкиот антибарбарус* (1939) има смисла само тогаш кога е тенденциозна уметност, то ест кога е уметност која е тенденциозна.“¹

Со овој начелен став Крлежа ја избегнува замката естетското да го дедуцира од идејното; тој не ги идентификува прогресивното идејно и вредното уметничко, не проповеда воопшто корелација помеѓу тие два поима, смета дека талентот не е функција на идејната позиција, туку е независна величина. При претпоставка на иста тенденција, а на различни степени на надареност, еднакво се можни и вредно уметничко дело и не-дело. „Поетите, пишувајќи со тенденција создаваат голема социјалнотенденциозна книжевност која никој и не ја порекнува, а антипоетите пишувајќи исто така со тенденција создаваат антипоезија. Тенденцијата можеби е иста во двата случаја, но уметничкиот, то ест поетскиот резултат никако.“²

Поетскиот резултат, според тоа, може да се разгледува во вонидеолошки параметри, во биолошки и метафизички детерминанти, во човековиот порив да биде, да трае, и во неизбежноста да умре. Во *Предговорот кон „Подравските мотиви“ од Крсто Хегедушиќ* (1933) е афирмирана, така, една естетика која зрачи со иднина:

„Убавините траат со векови, и во нив се одразува низ векови човечкото и земното во нас, и токму оваа тенденција на тоа човечко во нас, да се надживее и да се потврди преку грбот, да им се спротистави на законите на настанување во времето и во смртта, тоа е

¹ Književnost 3/1982, стр. 320.

² Ibid, стр. 313—314.

родител на секоја жива замисла. (...) Да нема во нас човечка свест за смртта, немаше да ја има ни уметноста, а зошто човекот се плаши од смртта, тоа е прашање исто така човечко како и она зошто човекот живее.“³

Овде, во светлината на *Подравските мотиви* на Крсто Хеге-душиќ, толкувањето на уметноста се одвива во чист монистички склоп, втемелен во метафизичката судбина на човекот поставен во просторот помеѓу битието и небиднината, па нема место за никакви дополнителни мотиви — идеолошки, морални и сл. Дури и зборот тенденција, кој инаку неизбежно имплицира идеолошка конотација, во овој контекст поприма специфично, „изместено“ значење, како синоним на нагон, на онтичка глад, која не може да се задоволи поинаку освен со естетско обликување.

Но, М. Крлежа не ја развива оваа најлогична импликација од начелното отфрлање на дедуцирањето на уметничкото од идејното во кохерентен теориски систем, каде уметноста би се толкувала на ниво на рационално рефлектирана уметничка самосвест; автономниот естетски мотив кај него, како функција на интуитивно домислување на уметноста од страна на еден уметник, останува семе неисползувано за нови плодови, се употребува како паралелен елемент во една дуалистичка структура, во којашто, покрај уметноста, е вткаена уште една аксиоматска цел — акцијата. На таквиот телеолошки фон свеста за уметноста се збиднува во посредна, негативна функција — да ѝ парира на грубата политичка прагматика што се практикувала со формулата „социјална литература“, но не и да ја негира самата таа формула.

Така, Крлежа го доживува парадоксот на активистичката уметност до коска: револуционерниот прилог на уметноста ја претпоставува уметноста. Според тоа не може релацијата уметност — тенденција да се замислува како еднонасочна релација средство — цел: дури и при една таква механичка градација во која уметноста има смисла во својство на средство, уметноста мора да биде.

Тенденцијата, пак, сама по себе не го конституира уметничкото битие; таа него го претпоставува. Произволното дедуцирање на уметничкото од тенденциозното претставува само гол превод на идеолошките категории во естетски категории, при што уметноста се сведува на празен збор, на ништо, а тоа од своја страна ја прави ништожна и самата тенденција. Во резултатот се добива привид на уметност и привид на тенденција.

Насетувајќи ја оваа дијалектика, Крлежа жестоко, со многу сарказам и цинизам, ја критикува „социјалната литература“, како составка на една поширока балканска и провинцијална традиција на некултивирана свест, која многу нешта гледа околу уметноста, ама она главното го превидува. Главното го прават добрите книжевни дела. „Сето она останато околу тоа не е ништо друго освен

³ Мирослав Крлежа, *Есеји*, Зора, Загреб, 1963, т. III, стр. 303.

она останатото околу тоа, то ест сето она околу една книжевност, она придружното, она споредното, важни или неважни податоци, години, датуми, спомени, допишувања, мислења, докази, караници, интриги, глупост, неразбирање, а во нашиот случај не само дијалектика, туку дури и троцкизам... Меѓутоа парадоксот околу нашата современа „напредна книжевност“ е во тоа што во последно време околу неа се има насобрано толку од таа дијалектика и од тој троцкизам што книжевноста просто исчезна под овие зачудувачки количини дијалектичка памет (...).⁴

Тоа исчезнување на уметноста Крлежа го наоѓа кај многу проповедници на програмата на „социјалната уметност“; тука се О. Прица, Ј. Поповиќ, М. Гилас, Е. Кардел, А. Хумо, В. Вучковиќ, Р. Зоговиќ, С. Крупиќ, Т. Павлов, М. Николиќ, М. Давичо, П. Перовиќ, Б. Пал, Ѓ. Јовановиќ, В. Глигориќ, Б. Херман, Ѓ. Тилјак, чии тези ги разнесува, со редок полемички дар, во прав и пепел, докажувајќи дека од гледна точка на творештвото тие претставуваат аналфabetизам, идеолошки дедукции, вон судот на вкусот, за објективната стварност како предмет на уметноста, за социјалната функција односно примената на уметноста, при која *квалитетот* на делото бил *ирелевантен* (В. Вучковиќ).⁵ Таквиот *марксизам*, изведува Крлежа, уметничкото творештво го заменува со *тенденциозна работа, манифактура, недорастеност, закржлавеност* на мислата, *некултура на вкусот, недостиг на секоја смисла за стил, банално фразерство*,⁶ додека вистинската белетристика *нашите дијаманти*, во својот антиестетски далтонизам, ја негираат заради *идеалистичка и естетска догматика* во неа,⁷ т.е. заради ларпурлартизам.⁸

Истото исчезнување на уметноста Крлежа го констатира во скудната белетристика на Р. Зоговиќ, пишувана со амбиција да служи за образец на левотенденциозната книжевност, а остварена на скандалозно ниско ниво на писменост. Белетристичкото левичарење од таков тип за Крлежа е рамно на варварство.

Со тоа усредоточување на вниманието врз самата уметност, што се спроведува во противстав спрема хетерономната естетска мисла, Крлежа имплицитно ја проблематизира и самата стратешка визија на протагонистите на „социјалната уметност“. Рамнодушността во однос на естетската вредност на уметничките дела, приклонувањето кон тенденциозни дела без оглед на нивниот квалитет, револуционерното движење го доведува до работ на варварската перспектива. Карактерот на средството се пренесува во карактерот на целта: ниското ниво на уметничкото дело, кое се фаворизира заради тенденцијата, ја компромитира револуцијата.

⁴ Мирослав Крлежа, *Дијалектички антибарбарус*, Књижевност 3/1982, стр. 342.

⁵ *Ibid.*, стр. 316.

⁶ *Ibid.*, стр. 322.

⁷ *Ibid.*, стр. 339.

⁸ *Ibid.*, стр. 300.

Од тие причини Крлежа ја руши програмата на „социјалната уметност“ и бара предефинирање на релацијата уметност — тенденција. Притоа тој се движи на различни скалила на духот: многу порадикален е во негацијата отколку во непосредната афирмација. Критикувајќи ја хетерономијата на „социјалната уметност“, тој врши величествена апологија на уметноста; излагајќи го својот епистемолошки клуч за една нова позиција, тој паѓа на пониски гранки.

Критикуван веќе како заговорник на ларпурлартизмот во врска со *Предговорот на „Подравските мотиви“ од Крсто Хегедушиќ*, под опсесија дека на истата опасност се излага и со *Дијалектичкиот антибарбарус*, Крлежа на повеќе места во ова дело се брани од таквите можни напади, и во таков контекст го објаснува методот на својата естетика. Од тоа објаснување произлегува дека се работи во основа за ист поглед на светот меѓу него и неговите опоненти, но дека неговото толкување е вистинито, а нивното е погрешно — примитивно, вулгарно, неуко. Така се збиднува истовремено драматично разијдување и схоластичко разликување при формално исти филозофски параметри: марксизам, дијалектички материјализам, социјална уметност, тенденција. Крлежа — кој во полемички контекст на сите споменати категории им придава пејоративно значење, служејќи се било со наводници, било со потсмешливи синтагми (на пример, дијалектичка памет), било со кованици (на пример, дијаматисти) — во означувањето на својата позиција останува на истите тие категории.

„Сме го прифатиле материјалистичко-дијалектичкиот метод — вели тој — за подлога на тенденциозното уметничко творење, бидејќи единствен идеал ни е токму таа тенденција, со сите наши скромни средства да ги проповедаме и шириме оние погледи и оние убедувања за кои мислиме врз основа на нашето искуство дека се совпаѓаат со вистинската состојба на фактите: во нас, околу нас, под нас.“⁹

Ако во критиката на дијаматистите вредносното тежиште се поместува кон уметноста, во оваа декларативна теза се афирмира истата дијаматска градација при која на уметноста ѝ се доделува скромното место на *средство*; смислата на уметничкото творештво се определува согласно со дијаматската гносеолошко-прагматичка ортодоксија, а тоа е *проповед и ширење на вистината за фактите; се претпоставува* поимот на светот на дијаматската онтологија (*фактите* се синоним за стварност); стварноста се дефинира дијаматски како предмет на уметничкото творештво; уметничкото творештво се стеснува на дијаматската и соцреалистичка редуција на *тенденциозно уметничко творештво*.

Произлегува дека Крлежа луцидно ги воочува погубните последици од еден поглед на светот во подрачјето на уметничкото творештво, но не е свесен за фундаменталните дефекти на самиот тој

⁹ Ibid., стр. 359.

поглед; смета дека се работи за негова лоша примена, а верува дека на изворот е добро поставен. Затоа на О. Прица, Р. Зоговиќ, Ј. Поповиќ и на другите автори што ги критикува им ја спротиставува Горкиевата теорија — формална инаугурација на социјалистичкиот режим.

„За Горки (на последниот московски конгрес) да се твори поетски значи во севкупноста на стварните податоци да се открие основната смисла, да се дејствува: сликовито, надополнувајќи го со длабока смисла на митска романтика, зашто уметничкото и поетското творење за Марксим Горки, да чуеме, да чуеме, славен собир, е *mythos!* Според Горки непроценливата вредност на митската романтика се состои токму во тоа што таа многу придонесува за будење на револуционерниот однос спрема стварноста, то ест оној однос кој практички менува . . . а тоа е најпосле и цел на уметничкото творење кое се спроведува со социјалистичка тенденција, да го разбуди во луѓето оној револуционерен однос спрема стварноста кој нужно и логично ќе ги доведе до заклучокот дека филозофите светот го сознавале, а ние треба да го промениме . . .“¹⁰

Идентификувајќи се така воодушевено со Горки, Крлежа од позиција на апологија на уметноста поминува на спротивна позиција на нејзина негација, каде хетерономно му се пропишува на уметничкото творештво една надворешна телеологија: да побудува на акција. Начелно, тука ништо не менуваат поимите мит и романтика, дури и да се апстрахира од нивната первертирана примена во функција на социјалната апологетика, дури и да се сфатат во нивното најчисто можно значење: во секој случај може да се работи само за стилистичко нијансирање, за формални разлики, кои ги голта несоодветно дефинираната вокација на уметничкото творештво. Тука млекото се истура, уметничката самосвест се разлива, и Крлежа со Горки им останува поблизок на авторите со кои полемизира отколку на себеси од тој полемички контекст и од *Предговорот кон „Подравските мотиви“ од Крсто Хегедушиќ*.

Под истата самоодбранбена опсесивност Крлежа во *Дијалектичкиот антибарбарус* извршува извесна ревизија на прочуениот *Предговор*, кој наеднаш го поставува во нови, изменети параметри — исто така во духот на дијаматската — социјалистичката догматика.

„Никогаш значи, со ниеден свој единствен збор, во ниеден свој напис, а, пак, најмалку во *Предговорот кон „Подравските мотиви“ од Крсто Хегедушиќ* — не сум ги исклучил можностите за тенденциозна примена на уметнички преработени податоци, зашто целиот тој предговор го имам напишано со таа цел да популаризирам еден уметник кој своите сликарски способности мошне успешно ги применува во рамките на нашето младо, социјално тенденци-

¹⁰ Ibid., стр. 394.

озно сликарство, а најпосле и затоа што и самиот пишувам во слична смисла.“¹¹

Наведените места предизвикуваат недоумица, не ѝ обезбедуваат стабилен теориски фундамент на Крлежината одбрана на уметноста, која посредно, во негативен контекст веќементно се спроведува. Но, на противречен начин, останувањето во рамките на дијаматската и соцреалистичка платформа, нејзината декларативна афирмација, истовремено ја компромитира и „социјалната уметност“: по разорната критика на една теориска конкретизација на „социјалната уметност“, неубедлива е начелната афирмација на истата таа „социјална уметност“; по деструирањето на основните категории (објективна стварност, вистинитост, исправност, тенденција, акција, дијалектика, тенденциозна уметност), тешко е тие на еден воопштен начин да се воскреснат па да се мислат сега позитивно. „Па тоа е тоа!“ — останува впечаток. Тоа што се брани е тоа што се напаѓа.

Овој впечаток обилно го поткрепуваат повоените естетски прилози на Крлежа, во кои автономните мотиви ги снаоѓа натамошно притеснување, под притисок на непосредната идеолошко-прагматична посредуваност на теориската свест за уметноста. Сега веќе ја нема опозицијата Крлежа — Прица., Зоговиќ и другите, таа напнатост меѓу два пола од која никне уметничката самосвест; во новите текстови разликата е стопена во едно прекутно, помирено единство, што формално се манифестира во искажување во множинска форма — ние и наше наместо јас и мое.

Укинувањето на јас и мое во ние и наше можело да се збидне или така што Крлежиното становиште да се промовирало во *наше* становиште, или така што *нивното* становиште да се претпостави како *наше* становиште. Формално исто, во едниот или во другиот случај Крлежиното становиште — *наше*то становиште воопшто не е исто.

Крлежа е најмногу со себе од *Дијалектичкиот антибарбарус* во една нова конфронтација, која се спроведува, од теориска гледна точка, со неочекувани разместувања. Додека на домашните вулгаризатори во *Антибарбарусот* им се спротиставува идентификувајќи се со Горкиевата интерпретација на социјалистичкиот реализам, во прочуениот *Љубљански говор* автономните мотиви Крлежа ги афирмира во контекстот на критиката на советскиот социјалистички реализам, а при претпоставена согласност на нашата страна. При тоа, во своите основни параметри, новиот фронт претставува реприза на фронтот од *Дијалектичкиот антибарбарус*. И тука Крлежа ја брани уметноста од грубата прагматика, од тенденцијата која му се чини индиферентна во однос на естетската вредност на уметничките дела. И тука се применува истата аргументација, истите полемички постапки, насочени кон тоа да се докаже дека спротивната страна е заинтересирана единствено за уметноста како пропагандно средство

¹¹ *Ib:d.*, стр. 338.

и дека не е компетентна за вкусот. И тука, по сила на иманентната логика, се повторува идентичен однос на двете страни: од хетерономната телеологија на советскиот социјалистички реализам произлегува негација на уметноста заради уметност како декадентна и реакционерна, додека Крлежа негацијата на таа негација го води во одбрана на уметноста.

Со начелни и со искусвени аргументи Крлежа докажува — во конвергенција со Сартровата аргументација — дека идејниот неутрализам на естетизмот не претпоставува сам по себе десна позиција; напротив, тој е реакција на десната политика на граѓанската класа, тој произлегува од неприфаќањето на буржоаската прагматика, што, во дадените историски околности, претставува револуционерен чин и истовремено победа на артистичкиот принцип. Аналогно на тоа, ларпурлартизмот задржува повисока позиција и во однос на социјалистичкиот реализам што го проповеда Москва.

Се работи за тоа — според Крлежа — што и во едниот и во другиот случај се спроведува *вулгарна теорија*¹², при која „единствена цел на уметноста е да биде пропагандистичко средство“¹³ на *политичко тело*¹⁴ кое никако нема право да претендира на артикулација на волјата и интересот на напредниот дел од човештвото.

Во објаснувањето на Крлежа, како што гледаме, се испреплетуваат идеолошки и естетски мотиви. На идеолошката критика се надоврзува критика на уметничката практика, се повлекуваат корелации помеѓу едното и другото, па проблематичната политика се сврзува со лошата уметничка практика, отпорот на таквата политика — со автентичната уметничка практика, додека од сообразувањето со најисправната политика, убедува Крлежа, може да се очекуваат авангардни, највисоки уметнички резултати.

Естетиката на ждановизмот „признава една единствена мисла, а тоа е практично-политичката корист за политичките цели на ЦК СКП (б)“.¹⁵ Таквата стратегија имплицира *наративна герасимовштина*¹⁶ во уметничкото творештво, која Крлежа ја илустрира со скулптурата на Вера Мухина *Бараме мир!*, една структура лажна како сознајно, така и уметнички. „Не се работи овде — вели Крлежа — за бојадисан гипс на една ‚агит-скулптура‘, туку за декоративна панорама на една агит-пропаганда, во која учествуваат освен мадам Мухина, Фадеев, Тихонов, Полевој и цела легија декани и ректори на сталинистичките технички факултети за „инженери на душите“.“¹⁷

¹² Мирослав Крлежа, *Говор на Конгресу књижевника у Љубљани, Есеји*, т. VI, стр. 43.

¹³ Ibid., стр. 50.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., стр. 37.

¹⁶ Ibid., стр. 31.

¹⁷ Ibid., стр. 25.

Наспроти оваа „декретирана сталинистичка аберација на вкусот и на естетиката“,¹⁸ што Крлежа ја наоѓа во служба на една социјална практика на политички процеси и убиства, уметноста заради уметност тој ја брани на иманентно естетски начин. Иако оваа одбрана тече во конвергенција со идеолошкото одобрување, таа претставува највисока точка на автономната уметничка свест во Крлежините повоени естетски прилози, бидејќи се врши со зборови примерени на уметничкото битие, што во други контексти веќе не е случај. Во тие неколку страници Крлежа сигурно го превладува становиштата на социјалниот детерминизам, на гносеологизмот и активизмот, изведувајќи во перспектива на тезата дека „во уметноста дејствуваат магнетите на формата честопати многу поинтензивно од оние сили кои се од социјално-економска природа“,¹⁹ за да го изрече натам уовгој висок естетски суд:

„Западноевропското ‚безидејно сликарство‘, од десните апологети на граѓанскат класа денунцирано како ‚безидејно‘, го фиксира бескрајното богатство на светлината, тоа ја прослави убавината и шармот на девојчинскиот и женскиот акт, тоа по неоелинистичкиот период во сликарството (Дугенто и Треченто) поново ги откри безбројно големите можности на палетата (разбирајќи ги рамките и манирите на мртвиот академизам), со еден збор: тоа се позабави со сиот космос на деталите и нијансите на светлината и обликот, на мотиви многу важни и вистинити за интензитетот на човечкото реалистичко доживување на стварноста, без оглед на општествените форми (. . .)“²⁰

Ова високо место, меѓутоа, уметноста заради уметноста го има во релација спрема буржоаската десна политика и спрема сталинизмот; кога е во прашање најисправната политика, т.е. политиката на *нашата Партија*, естетската дистанца губи секаква смисла. Така, додека се држи настрана од туѓи политики, естетизмот заслужува пофалби од Крлежа, но естетизмот при *наша политика*, тоа е — тоа е сè она што е естетизмот за сталинистичките филозофи, и Крлежа му ја изрекува истата анатема што му ја изрекуваат тие. Со неговата мисла завладува идеолошка мотивација од типот „Кој не е со нас, е против нас“, која потиснува и теориска логика и суд на вкусот, условувајќи надмено и грубо обраќање и политички квалификации: *господа лирици*,²¹ *контрареволуција*,²² *имитација*,²³ *лартурлартистичка наркоза*,²⁴ *десна контаминација*.²⁵

¹⁸ Ibid., стр. 26.

¹⁹ Ibid., стр. 33.

²⁰ Ibid., стр. 32.

²¹ Ibid., стр. 1.

²² Ibid., стр. 13.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., стр. 15.

²⁵ Ibid., стр. 127.

Ваквото обраќање претставува симптом за сериозни искуше- нија на Крлежината мисла. Додека во *Дијалектичкиот антибарбарус* социјалистичкиот реализам тој го застапува на начелен начин, сега кон тоа допишува цела позитивна програма и со тоа се префрла на позицијата што ја критикува во *Дијалектичкиот антибарбарус* и во *Љубљанскиот говор*; сега тој зборува како Зоговиќ или како Жданов — со јазикот на идеолошката хетерономија.

Пледоајето за *социјалистички реализам*²⁶ и за *историско-мате- ријалистички метод*²⁷ во Крлежината конкретизација гради модел на југословенски социјалистички реализам. Во него како стратешка цел се поставува афирмацијата на југословенската позиција, а Ју- гославија се дефинира како поприште на проникнувањето на мина- тото и иднината, на начин кој прави да се јават контурите на *двае- сет и вториот век*.²⁸

Испредначеноста на Југославија со два века пред времето сама по себе претставува исклучителна шанса за уметничкото творештво, која депласира секаква дилема за ангажман, или за пасивност, за активно вклучување, или за естетска неутралност. Со избор на *пу- ризмот*, уметноста се определува за страната на минатото, каде до- живува судбина на имитација на европските обрасци, веќе застаре- ни; со избор на стварноста — иднината, таа си обезбедува залог за авангардност и оригиналност.

Дотука, со ова типично социјалистичко-реалистичко дедуци- рање, (напредна стварност — автентична уметност) сè уште се по- мислува на уметноста како умтност, макар да е тоа во сенката на една повисока, социјално-политичка стратегија; принципот на акти- визмот како да е од полза за уметноста. Но во повоените поцеловити естетски искажувања на Крлежа превладува еден друг механизам на убедување — и во тоа исто така се пројавува логиката на соци- јалистичкиот реализам: убедување при кое една политичка линија оп- тички толку надвишува сè друго, што каква год специфична опсе- сија, вклучително и уметничката, која би претендирала на некоја автохтона целесообразност, се чини ништожна.

Се работи, се разбира, за линијата на *нашата партија*, која се бори за свој пат, за своја вистина, **за свој модел** во изградбата на социјалистичкото општество. Согласно со Лениновиот принцип за партијноста на уметноста, кој Крлежа го евоцира како аксиом,²⁹ во партијската линија е имплициран и позивот на уметниците. Притоа, колку и да сака да држи дистанца спрема *вулгарната тенденција*,

²⁶ Ibid., стр. 24.

²⁷ Ibid., стр. 21.

²⁸ Ibid., стр. 13—14.

²⁹ „Нема меѓу нас никој, кој умее да мисли логично, кој не би бил склон ленинската парола за партијноста на книжевното творештво' да ја прифати како најосновна директива за сопствената книжевна работа од едноставната причина, зашто таа парола е жива формула на живата пролетерска стварност', значи на живото пролетерско книжевно творештво." (Стр. 131—132.)

паролаштвото, пропагандизмот на сталинистичката филозофија, по силата на една внатрешна логика на нештата, на Крлежа овде му се наметнува истиот стил и јазик, толку туѓ на уметничкото ткиво: покрај зборот *директива*, што го употребува при потсекавањето на Ленин, тој се служи уште со зборовите *должност, задача, треба, има да*.³⁰

Со тие зборови уметноста се насочува кон референции, кон актуелната социјално-политичка практика: во 1949 година *должноста на нашата книжевност* се дефинира така што од неа се бара „да го следи овој револуционерен ритам на нашето преобразување, во кој плански се превладуваат векови во најкраток временски рок“, „да се објасни нашата стварност, во коминформистички релации“.³¹ Три години подоцна, *Говорот на Конгресот на писателите во Љубљана* почнува со објаснување на тие коминформистички релации, а завршува со цел регистар од задачи:

„Нашата социјалистичка книжевност треба да го брани јужнословенскиот социјалистички статус кво, зашто со тоа го брани нашиот социјализам, а според тоа, логично, и нашиот народен и културен опстанок. Нашата социјалистичка книжевност треба, како уметничка пропаганда пред странство (...).“³²

„Книжевното и уметничкото толкување на историско-материјалистичката концепција на одделните елементи на нашата културна свест претставува денес основно прашање.“³³

„(...) Ние стоиме пред разновидни и необично испреплетени културни задачи на еден политички остварен план кој не претставува повеќе никаква хипотеза ниту културнополитичка програма, туку економска, социјална стварност, определена со државната политика.“³⁴

„Паролата за сопствена социјалистичка книжевност и уметност не треба да остане парола; таа треба да се оствари на сите сектори на социјалистичката културна дејност, а особено на книжевноста и на нашата книжевна критика (...). Би требало да се посвети внимание (...). Треба да се отвори дискусија(...).“³⁵

„Би требало нашата книжевност да ја следи масата на нашето интелектуално превирање во најшироките амплитуди на севкупната партитура, да се утврди веќе еднаш што во таа инструментација звучи шупливо, реакционерно (...).“³⁶

³⁰ Сите овие четири зборови се наведени дури само на една страница, на последната страница од излагањето на Вториот конгрес на писателите на Југославија (1949), *Eseji*, т. VI, стр. 140.

³¹ Мирослав Крлежа, *Eseji*, т. VI, стр. 140.

³² *Ibid.*, стр. 51.

³³ *Ibid.*, стр. 52.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, стр. 52—53.

³⁶ *Ibid.*, стр. 54.

„Нашата книжевност според тоа не треба да биде западно-европска имитација (...) зашто конечно треба да проговори со свој сопствен глас.“³⁷

„Да се собере целата политичка, културна и интелектуална свест за својата сопствена појава во просторот и времето (...), да се соберат сите потребни елементи во синтеза која нема да биде култ на романтички фрази, туку вистински поетски приказ на фактите, да се даде на таа огромна маса импозантна творечка материја програматски рамки, да се објасни и протолкува целата трагичност на нашите сопствени расколи и заемни негации, тоа би требало да биде наша основна мисија.“³⁸

По уште други три години, незадоволен од приемот на *Љубљанскиот реферат* меѓу уметниците, Крлежа, убедувајќи, внесува натамошна градација во хетерономизацијата на својата мисла; во излагањето на Пленумот на Сојузот на писателите во 1954 година тој инаугурира екстремна панидеологистичка платформа: „Судбина на човекот е политиката, што не учи историско-материјалистичката дијагноза. (...) Политиката постои како една мошне важна компонента во човечкиот, во општествениот, па значи и во артистичкиот живот (...).“³⁹

Проповедајќи ја „политичката компонента како битна творечка компонента во уметноста“,⁴⁰ Крлежа политичките критериуми ги применува непосредно на уметноста, па разликува *лева* и *десна естетика*,⁴¹ при што за десно поминува *дезангажманот*,⁴² *естетскиот неутрализам*,⁴³ противниците на *историско-материјалистичкиот метод*,⁴⁴ *апстрактната уметност*,⁴⁵ *модернизмот*,⁴⁶ т.е. сè она што не се вклучува во програмските задачи кои ги пропишува Крлежа на линија на политиката на *нашата Партија*.

Повторувајќи го искушението на Троцки сè да стави меѓу два фронта: за револуцијата, или против неа, кое *регирањето* односно *пасивноста*⁴⁷ ги хипостазира во основни критериуми на естетскиот суд, Крлежа ја критикува нашата уметност поради недоволната мера на соработка со револуцијата, поради „нејзината пасивност и дезинтересман спрема цел комплекс од основни актуелни прашања“, поради „нереагирањето) на актуелните проблеми“.⁴⁸

³⁷ Ibid., стр. 55.

³⁸ Ibid., стр. 56.

³⁹ Ibid., стр. 115.

⁴⁰ Ibid., стр. 125.

⁴¹ Ibid. На стр. 70 и 71 во наводници, стр. 99 и 125 без наводници.

⁴² Ibid., стр. 12.

⁴³ Ibid., стр. 20.

⁴⁴ Ibid., стр. 21.

⁴⁵ Ibid., стр. 125 и на други места.

⁴⁶ Ibid., стр. 99 и др.

⁴⁷ Ibid., стр. 12.

⁴⁸ Ibid., стр. 12, 13.

Со таквиот непримерен аршин, Крлежината мисла педесеттите години дефинитивно се губи, не сфаќа дека контроверзата реализам — модернизам се збиднува во функција на десталинизацијата, на автономијата на уметничкото творештво; во конвергенција со естетски најконзервативните и најпрагматичните пристапи, автономната тенденција во уметничкото творештво, достоина на највредните мотиви од *Предговорот кон „Подравските мотиви“ на Крсто Хегедушиќ* и од *Дијалектичкиот аотибарбарус*, Крлежа ја омаловажува како „нервозно одушевување за некои книжевни помодни обрасци кои владееле со западноевропскиот вкус околу Fin de siècle“, како мода зад која стои провинциски комплекс, па ѝ се потсмева така што синтагмата *модерно дело* ја видеоизменува во *модерно одело*,⁵⁰ афирмира нов поим на модерно во кој внесува конотација на *политичка современост*, а самата таа современост ја прогласува за *единствена основа на опортунитетот* на уметничките дела.⁵¹

Така наслушувачот на гласот на музите до војната, јунакот од борбата за одбрана на храмот на уметноста, се приклонува по војната кон онаа страна која во таа борба је беше деградирал до карикатура. Трагична инволуција, со меланхоличен навев, која сведочи за непостојаноста на човечките работи.

*
* *
*

Така парадоксална, Крлежината естетска мисла допушта кој што бара тоа да најде во неа.

На пример, Милан Ѓурчинов ја гледа како божје провидение: „со својата едноставност, хуманизам и ведрина (Крлежа) ги разградува сите прегледи и граници, правејќи на таков начин сè околу себе повидливо, поразбирливо, понеопходно и до најситни детали понеосредно и повистинско“. Затоа, заклучува вернички, „да речеме, да објавиме: бевме, станувавме, сè уште сме — *крлежијанци*“. (Милан Ѓурчинов, *Мојата крлежиана*, Разгледи 1—2/1982.).

Владо Маѓаревиќ, само привидно критички, ја афирмира мислата на Крлежа во непроблематичен вид, во суштина во социјалистичко-реалистичка опција, истакнувајќи го како *типично крлежијанско Потенцирањето на Политичките Погледи*: „Крлежа никогаш не бил против изворната, идејно-моралната и социјално-политичката тенденција ‚односно идејноста‘, денес би рекле ангажираноста во книжевноста, (против) оваа иманентна, внатрешна суштина на книжевното творештво.“ (Владо Маѓаревиќ, *Крлежина критичка и политичка мисао*, Наше теме 1—2/1982, стр. 60, 69.).

Данко Грлиќ, човечки благородно и теориски разбирливо, но затоа нужно еднострано, ги истакнува автономните естетски мотиви

⁴⁹ Ibid., стр. 12.

⁵⁰ Ibid., стр. 97.

⁵¹ Ibid., стр. 127.

во Крлежините текстови, кои ги толкува во духот на својот пристап на уметноста: „Целото Крлежино дело — како неговата белетристика, така и неговите уметнички вдахновени есеи и критики — претставува една од најсреќните и најсилни реализации, во европски размери, токму на тој напор на уметноста да ѝ се пристапи уметнички, без однапред создадени конструкции и научни анализи, кои секогаш поедноставуваат, а со тоа го навредуваат, унакажуваат и игнорираат тој интимен човечки, незапирлив и жив порив по уметничкото.“ (Данко Грлиќ, *За уметност*, Школска Књига, Загреб, 1983, стр. 206—207.).

Слично, Предраг Матвејевиќ варира еден утописки Крлежа, но во облик на разговор, во облик кој не е погоден за строга теориска употреба: темите, ставовите, текот на мислата се сугерирани со Матвејевиќевите прашања: не се самостојно избрани, напишани и потпишани, така што се добива еден Матвејевиќев Крлежа. (Предраг Матвејевиќ, *Разговори с Мирославом Крлежом*, Идеје, Београд, 1974.).

Исто, во форма на разговор со уредниците на *Theoria*, Милан Кангрга на најсуштествен начин ја определува Крлежината мисла, но онаква каква што таа реално е: „Строго земено Крлежа (како и многу други, всушност сите наши предвоени дијаматовци, а меѓу марксистите тешко би можело да се најдат и решително поинакви) не беше марксистички „поткован“, така што да биде на ниво на тогашната европска рецепција на Маркс, а особено на пример со оглед на делата на Лукач, Корш, Маркузе, Блох, „франкфуртовците“ и др., а исто и со оглед на објавувањето на раните филозофски трудови на Маркс триесеттите години“. (*Разговор са Миланом Кангргом*, *Theoria*, 1—2/1982, стр. 99.). При ваквото промислување на Крлежа во европски релации, посебно со оглед на критиката на социјалистичкиот реализам, би можело уште само да се додаде Карел Тајге, кој исто така на овој план ги надвишувал Крлежините дострели.

Најкомплексни анализи на Крлежината естетска мисла се извршени во двете Ласиќеви книги за Крлежа, кои, меѓутоа, исто така не се имуни на сериозни приговори. Крлежината теорија на синтеза на уметноста и револуцијата, во чија перспектива се врши интерпретација на *Судирот на книжевната левица*, се мисли во оваа книга недоволно критички, во основа од крлежијанско становиште. Не стои опозицијата синтеза на уметноста и револуцијата — социјалистички реализам односно партијна уметност. Синтезата на уметноста и револуцијата е имплицирана со теоријата на активистичката уметност, а социјалистичкиот реализам претставува една нејзина варијација. Во тоа лежи парадоксот на таа теорија. Не се работи за тоа, однапред да се прифатела ирелевантноста на уметничкото како такво во рамките на социјалистичкиот реализам односно на партијната уметност, па синтезата на уметноста и револуцијата да можеше да се издвои како посебен квалитет. Како што видовме, самиот Крлежа

Горкиевият пледоаје исто така го сфаќа како синтеза на уметноста и револуцијата, а Горки е и формален затемелувач на социјалистичкиот реализам.

Од друга страна, Крлежа, што погоре беше покажано, и во *Дијалектичкиот антибарбарус* и во *Љубљанскиот реферат*, начелно експлицитно се изјаснува за социјалистички реализам, а во *Љубљанскиот реферат* и за партијна уметност; па да се рече, со Ласиќ, дека „кога тој (Крлежа) ќе почне да зборува, социјалистичкиот реализам замолчува“ (Станко Ласиќ, *Сукоб на книжевној левици 1928—1952*, Либер, Загреб, 1970, стр. 257) или дека Крлежа ја негира партијната уметност (стр. 280) — значи да се изречат неточни тврдења. Тоа не држи ниту за *Дијалектичкиот антибарбарус*, додека *Љубљанскиот реферат* и по обликот и по духот претставува образец за соцреалистички пристап: од прилозите на советските автори тој се разликува на политичко-тактички план, по тоа што се заговара југословенски, а не советски модел; самиот однос, пак, уметност — акција идентично се поставува, и тоа не може да се избегне додека уметноста се промислува врз база на дијалектичкиот материјализам, што е случај кај Крлежа.

Затоа Ласиќевият *Судир на книжевната левица*, со остра и целосна опозиција помеѓу Крлежината мисла и социјалистичкиот реализам од советски односно од Прицин-Зоговиќев тип, претставува своевидна мистификација, како на самиот судир, така и на Крлежиниот став.

Во *Хронологијата на животот и дејноста на Мирослав Крлежа* (Графички завод Хрватске, Загреб, 1982) Ласиќевите објекции се самостојни и критички; тој ја тематизира Крлежината специфична положба поради неучествувањето во војната, и односот што од тоа произлегол помеѓу него и власта:

„Во сите клучни години од нашиот повоеан развој Крлежа беше на страната на власта (...). Не постои ниеден негов спис со кој светските настани би се коментирале на поинаков или спротивен начин од власта (...). Власта често со него мавташе како со некое драгоцено знаме. А во училиштата, на факултетите, по редакциите на списанијата и весниците за Крлежа главно се зборуваше како за од бога даден гениј кој од мрачното небо паднал во оваа наша баруштина. Се галопираше од една прослава на друга. Каква тажна судбина за писател кој дотогаш се истакнувал со две битни особини: со радикална негација на постојното и со изразито самостојно размислување. Од осамен јавач стана сопатник на власта.“ (Стр. 323.)

Меѓутоа овој општ критички став спрема Крлежа Ласиќ не го применува непосредно на неговите естетски прилози. Тој или не нашол корелација помеѓу тој дворски статус на писателот и неговите теориски ставови, или не собрал сили да го ревидира својот суд од *Судирот на книжевната левица*. Туку, и во *Хронологијата* ја повторува оцената за антисоцреалистичкиот карактер на *Љубљанскиот*

реферат, за кој дури вели: „ќе биде тоа слом на естетиката на социјалистичко-реалистичкиот догматизам“ (стр. 359); говорот, пак, на Вториот конгрес на писателите на Југославија (1949) само го спомнува ставајќи го во рамките на „основната линија на борба против идејниот догматизам“ (стр. 349), додека говорот на Пленумот на Сојузот на писателите на Југославија (1954), кој и Владо Маѓаревиќ го става меѓу *програмските текстови*, но не сфаќајќи ја таа квалификација негативно, воопшто не го споменува.

На наведените конгреси беа спротиставени политиката (на една земја) против политиката (на друга земја), но не (една) естетика против (друга) естетика. Политичкото спротивставување се вршело во рамките на идентична естетика (социјалистички реализам) и идентична филозофија (дијалектички материјализам). Затоа Ласиќевите судови за нив во *Хронологијата* се неосновани.

DIMITAR DIMITROV

KNOTS OF KRLEŽA 'S AESTHETIC THOUGHT

Summary

In the contribution the author criticises Krleža's aesthetic thought. He comes to a conclusion that this thought is ambivalent and includes motifs from divergent systems: the autonomous interpretation of the artistic creation remains in the shade of the heteronomous parameters of the dialectical materialist and socialistic realism, in a Yugoslav variant.

In the end the author gives a survey of the different interpretations of Krleža's aesthetic thought in Yugoslavia, polemizing especially with Stanko Lasić.