

VJEKOSLAV BLAZSETIN
(Pečuh, Mađarska)

**Književnoteorijski smeč u krležologiji:
Krležine pokretne i nepokretne slike Istvána Lukácsa**

Ove je godine 130. obljetnica Krležina rođenja, a tom se slavlju priključuje i mađarska slavistika (kroatistika) s monografijom Stjepana Lukača (István Lukács) *Krležine pokretne i nepokretne slike*. Knjiga je objavljena u Mariboru 2. ožujka 2023. godine kao e-knjiga, kao 151. izdanje Mednarodne knjižne zbirke „Zora” u nakladništvu Univerzitetne založbe Univerze v Mariboru. Čim računalo učita i otvori PDF, na ekranu se pojavljuje naslovnica romana sa slikom Dezsőa Orbána *Veliki akt (Nagy akt)* koja u neku ruku sintetizira dosadašnji interes i pravac mađarske krležologije – pronalaženje i prepoznavanje mađarskih interkulturnih i intertekstualnih veza pri analizi Krležinih djela te otkrivanje biografskih detalja iz Krležina života u Mađarskoj koje potom nerijetko upotrebljava kao ključ pri analizi njegovih djela. Osim toga, slika se izravno povezuje sa sintagmom „nepokretne slike” te tako tvori cjelinu koja upućuje na intermedijalni potencijal Krležinih djela, što je temeljna hipoteza Lukačeve knjige. Lukač povezuje Krležu, pokretne i nepokretne slike, tj. književnost, film i slikarstvo usredotočujući se pritom na odnos književnosti i filma kao dvaju zasebnih semiotičkih sustava koji potencijalno utječu jedan na drugi, pri čemu Lukača zanima mogući utjecaj nijemog filma na Krležino (u prvom redu) dramsko stvaralaštvo.

Monografija se sastoji od autorovih uvodnih napomena i 12 poglavlja „koja su posvećena određenim temama i znanstvenim problemima i za koje se misli da su i neposredno povezana s filmom, stoje i zasebno, mogu se interpretirati i kao samostalni radovi” (str. 9). Strukturno, poglavlja su podijeljena u dvije skupine: *Tekstovi, pretekstovi, nepokretne slike* (prva dva poglavlja) i *Pokretne slike* (preostalih deset poglavlja).

Prvo poglavlje pod naslovom *Tekstovi i pretekstovi u mađarskim intertekstualnim relacijama (infinitivi, ‘Zastave’ i ‘Margita hoće živjeti’)* sažima autorove hipoteze koje je iznio u svojim prijašnjim znanstvenim člancima – Adyjevi infinitivi utječu na Krležin lirski i epski jezik, Adyjev roman u stihu *Margita hoće živjeti* kao pretekst *Zastava* – te se temelje na smionim interpretacijama. Prema prvoj hipotezi utjecaj mađarskog pjesnika na Krležin književni jezik može se uočiti na jezičnoj razini, na razini gramatike. Kako bi potkrijepio svoju tvrdnju, Lukač uspoređuje Adyjevu pjesmu *Sírni, sírni, sírni* i Krležinu pjesmu *Tužaljka nad crkvom* odnosno Krležin prijevod Adyjeve pjesme (što ide u prilog postavljenoj hipotezi) koristeći se i Krležinim

esejom *Izlet u Mađarsku 1947* za koji piše da „bismo [ga] mogli interpretirati i kao prethodnu studiju za *Zastave*” (str. 15) te citira pasus iz eseja za koji smatra da mu stilističku okosnicu čine infinitivi. Nadalje, donosi i primjer iz *Zastava* za koji tvrdi da se nizanjem infinitiva postiže otuđivanje glavnog lika, njegova desubjektivizacija. Pritom je važno napomenuti da autor ne razlikuje infinitive koji čine jednu sintaktičku cjelinu s modalnim glagolima (*valja izvršiti, treba voltizirati*) i samostalne infinitive (*klečati, ležati*). Prema drugoj hipotezi Adyjeva utjecaj na Krležine *Zastave* može se uočiti u tom što su likovi Adyjeva romana u stihu slični likovima Krležinih *Zastava*. Lukač uspoređuje lik Margite iz Adyjeva romana s likom Ane Borongay, tvrdeći: „Ne smijemo smetnuti s uma jednu bizarnu »sitnicu« Krležinih *Zastava*: glavna junakinja Ana Borongay (židovskog porijekla) je pravim imenom Margita.” (str. 23). Uz navedeno autor podsjeća i na povijesno-politički kontekst Krležinih godina u Budimpešti te navodi poznate javne osobe koje Ady u svojem romanu u stihu apostrofira, a koje bi se – u slučaju da se *Zastavama* prilazi s idejom da je roman s ključem – mogle povezati s likovima iz Krležinih *Zastava*.

U drugom poglavlju Lukač vodi čitatelja kroz zanimljivu potragu za iskonom Krležinih *Zastava* oslanjajući se na Anaksimandrov pojam *apeiron*, koji se spominje i u samom romanu, a povezan je s likom Ane Borongay. Lukač ističe sljedeće: „U Krležinim *Zastavama* iz Kamilove perspektive ili motrišta neprijeporno je središnja ličnost Ana Borongay koju on više puta zove svojom fiksnom idejom” (str. 25). Potom tvrdi da Ana Borongay mora imati veze s aperionskom jezgrom romana te navodi razne citate iz *Zastava* s pomoću kojih potkrepljuje svoju hipotezu. Zatim svoju interpretaciju ponovno povezuje s povijesno-političkim kontekstom Budimpešte te se usredotočuje na likove čija se fiktivnost ili nefiktivnost – prvotno prema stajalištu mađarske krležologije – može različito tumačiti, ističe likove Anu Borongay i Otokara Erdélyija. Lukač sažima prijašnje hipoteze o tome da su *Zastave* roman s ključem, navodi Csuku (prevoditelja romana) koji je prvi pretpostavio takvo čitanje i povezao lik Ane Borongay s mađarskom pjesnikinjom Annom Lesznai odnosno spominje i Krležinu reakciju na Csukinu interpretaciju *Zastava*. Autor dosjetljivom interpretacijom donekle zaobilazi Csukinu hipotezu, tvrdeći: „vjerujemo Krleži: model Ane Borongay iz Krležinih *Zastava* nije bila Anna Lesznai, nego *Veliki akt* slikara Dezsóa Orbána” (str. 33). Dakle, Lukač tvrdi da je Ana Borongay kao lik modelirana prema slici Dezsóa Orbána *Veliki akt*, čiji je pak model bila Anna Lesznai te zaključuje: „Tako će glavni lik *Zastava* Kamilo Emerički naspram svoje velike ljubavi Ane Borongay zauzeti istu poziciju kao Miroslav Krleža naspram slike Dezsóa Orbána *Veliki akt*. Za jednoga Ana, a za drugoga *Veliki akt* predstavlja onu pravu apeionsku jezgru” (str. 33). Tim je intermedijalnost sakrila biografizam i nagovijestila put k novom mediju – filmu.

Poglavlje *Krleža i film* Lukač započinje iznošenjem teorijskih rasprava o odnosu kazališta i filma pozivajući se na razne autore (Žmegač, Benjamin, Lukács). Usredotočuje se na Žmegačevu analizu Krležinih dnevnika te ističe

kako je već Žmegač „ukazao na neke filmične elemente” (str. 38) u Krležinim zapisima. Nesvjesni utjecaj filma kao semiotičkog sustava na Krležin književni jezik uspoređuje s Krležinim dnevničkim zapisom u kojem pisac tvrdi da su mu se mađarski jezik i mađarska kultura uselili u glavu. Lukač to povezuje i s Kamilom, za kojeg tvrdi da je „*de facto* multilingvalan” (str. 39). Zatim, analizirajući razne novinarske razgovore s Krležom u kojima se tematizira film, zaključuje da je Krleža svoje prve filmske doživljaje trebao imati u Budimpešti dok je bio pitomac Ludoviceuma. Autor potom ističe važnost vremena i prostora pri analizi filma pozivajući se na Deluzea, a istodobno upozorava čitatelje i na Krležine proturječne izjave u razgovorima o filmu te prikazuje Krležin stav prema filmu. Zatim na temelju tih novinarskih razgovora zaključuje da je žanrovska granica Krležinih ranih drama (ekspresionističkih drama) vrlo labava i da je slična scenariju.

U četvrtom poglavlju Lukač je usredotočen na Krležine kritike koje su upućene Vojnoviću, na Vojnovićevu recepciju u Budimpešti te na pozitivnu recepciju drame *Gospođa sa suncokretom*. Autor Krležinu negativnu kritiku u *Hrvatskoj književnoj laži* uspoređuje s kritikom Dezsőa Kosztolányija, koji također negativno ocjenjuje mađarsku suvremenu književnu zbilju. Pišući o recepciji *Gospođe sa suncokretom*, ističe podatak prema kojemu je redatelj Mihály Kertész imao mogućnosti gledati predstavu u Budimpešti te da je to moglo utjecati na to da se Kertész prihvatio filmske adaptacije Vojnovićeve drame.

Poglavlje *Film u Zagrebu, Pečuhu i Budimpešti za vrijeme Krležina školovanja* odnosi se na povijest filma u Austro-Ugarskoj Monarhiji. Poglavlje je hvalevrijedno jer hrvatskoj čitateljskoj publici pruža uvid u mađarsku povijest filma. Autor citira mađarske znanstvenike koji se bave proučavanjem filma u to doba te ih prevodi na hrvatski jezik. Pritom kulturno-povijesni kontekst tih godina služi kao temelj za Lukačevu hipotezu prema kojoj je nijemi film utjecao na Krležin stil pisanja.

U sljedećem poglavlju Lukač nabraja znanstvenike koji su, čitajući Krležina djela, prepoznali – ponajprije u njegovim ekspresionističkim dramama – utjecaj filma (Bach, Feller, Kudrjavcev, Senker, Maraković i Medve) te polemizira ili se slaže s njihovim stajalištima.

U sedmom poglavlju Lukač daje uvid u rane mađarske teorijske radove o filmu. Ističe tekst Györgya Lukácsa na njemačkom jeziku o estetici filma. Tom radu Lukač posvećuje posebnu pozornost, kako ističe, iz tri razloga: „radi [se] o eseju koji je nastao u razdoblju trajnijeg boravka (školovanja) Krleže u Mađarskoj, drugi da je to jedan od prvih filmoloških tekstova iz najranije dobi umjetničkoga nijemog filma u Mađarskoj, a treće što je vrijeme pokazalo da su ovdje iznesene teze po pitanjima odnosa filma i drame, kina i kazališta apsolutno točne i poklapaju se s Krležinim tada još nedeklariranim stavovima o autonomiji dramske umjetnosti koja se zapravo iskazuje preko Krležine često vehementne odanosti prema tom žanru” (str. 66). Zatim ističe još trojicu mađarskih teoretičara, Artúra Bárdosa, Ivána Hevesyja i Bélu Balázsa, koji također pišu o teoriji i estetici filma te iznosi njihova stajališta. Na kraju samog

poglavlja Lukač donosi i Adyjev osvrt na film kao novu umjetnost te ističe da je tekst iznimno važan jer Krleža ima „iznimno osjetljiv odnos prema tom mađarskom liričaru” (str. 72).

Osmo poglavlje usredotočeno je na primjedbe Josipa Bacha, koji u svojem tekstu ističe nadarenost i kompetentnost Krležinih tekstova, ali tvrdi da je njihova kazališna izvedba nemoguća. Lukač u cijelosti prenosi tekst *Najsmioniji dramski pjesnik* jer Bach u njemu aludira na to da bi se Krležine ekspresionističke drame mogle izvesti u mediju filma te navodi i nekoliko filmova u kojima dominiraju scene s mnogo ljudi, a to ide u prilog postavljenoj hipotezi prema kojoj je na Krležu mogao utjecati nijemi film.

U poglavlju *Srodnost nijemih filmova i 'Legendi'* Lukač daje „pregled onih nijemofilmskih produkcija koje su po svojim tematikama, motivima, fabulom ili glavnim likovima bliske Krležinim dramama” (str. 84). U podnaslovima spaja Krležine dramske tekstove s nijemim filmovima s kojima oni dijele motive (*Legenda – Isus, Maskerata – Don Quixote, Saloma – Saloma, Kristofor Kolumbo – Kristofor Kolumbo*) te ih razrađuje.

U desetom poglavlju, *Krležine atipične didaskalije kao »kinotekst«*, Lukač skreće pozornost na Krležine didaskalije koje odudaraju od uobičajenih didaskalija u dramskim tekstovima, pritom se poziva i na prijašnje autore koji su istaknuli njihovu atipičnost (Gašparović, Gavella, Lešić i Žmegač). Analizirajući Krležine didaskalije, Lukač prema uzoru na stilsku figuru ekfrazu uvodi figuru *kinotekst*, koju svrstava među figure diskursa i definira ovako: „Jezični opis bilo izmišljenog bilo postojećeg vizualno pokretnog umjetničkog prizora ili niza scena u književnom djelu, primjenjivanjem svih ovih tehničkih instrumenata koji se neposredno povezuju s novim optičkim medijem (filmom), a kojih prije nastanka sedme umjetnosti nije bilo. Bitna je transparentna prepoznatljivost i prisutnost svih onih tehnika i instrumenata koji su svojstveni isključivo filmu. Najmanja jedinica kao kinotekst u književnom djelu je ona koja se u potpunosti može identificirati i interpretirati kao filmski kadar i koja je smišljena i kao filmski kadar ili koju je inspirirao (ili mogao inspirirati svjesno ili podsvjesno) stvarni filmski prizor, scena ili kadar” (str. 101). Zatim slijedi najintragantniji dio monografije u kojemu Lukač u praksi primjenjuje pojam kinoteksta i didaskaliju Druge slike *Legenda* te uvodnu didaskaliju *Hrvatske rapsodije* lomi na kadrove, prepisuje didaskaliju u kadrove kako bi prikazao mogućnost utjecaja filma na Krležin način pisanja. Važno je dodati da Lukač svojoj raščlambi didaskalija dodaje da je ona „dijelom i subjektivna” (str. 113).

U poglavlju *»Sirene bioskopa« – 'Titanic, L'Inferno'* Lukač analizira značenje Krležine sintagme „sirene bioskopa” iz *Kraljeva*. Sintagmu povezuje s Krležinim dnevničkim zapisom u kojemu spominje Lančani most (ponovno poveznica s Mađarskom) te s pomoću kulturno-povijesne kontekstualizacije ističe kako se početak projekcije nijemih filmova označavao glasom sirene odnosno upozorava i na to da je Krleža za vrijeme svojeg školovanja u Mađarskoj imao mogućnost gledati film o potonuću Titanica. Autor, slično kao što

to čini u drugom poglavlju tragajući za iskonom („neznatnom sitnicom”) lika Ane Borongay odnosno romana *Zastave*, zaključuje sljedeće: „U Krležinu *Kraljevu* (1915) u dijalogu između Stelle i Margit, najvjerojatnije se priziva konkretan filmski doživljaj, potonuće *Titanica*, koji će se kasnije (1916–17) u Krležinu dnevničkom zapisu »prefigurirati« u osobni doživljaj u Pešti na Clarkovu lančanom mostu, a iste godine, dakle 1917., sve skupa će opet »prefigurirati« u *Kristofora Kolumba*, dramu koja nam predstavlja očajnu plovidbu preko oceana u Novi svijet” (str. 127).

U dvanaestom poglavlju Lukač problematizira mjesto *Simfonija* u Krležinu stvaralaštvu tvrdeći da „*Legende* i *Simfonije* čine jedan sklop, jednu cjelinu koja je prema autorovim ambicijama bila zamišljena za scensku izvedbu – bez obzira na realne mogućnosti ostvarenja te autorove nakane” (str. 129). Lukač, kako bi dokazao izvedbeni potencijal *Simfonija*, uzima konkretni primjer: djelo *Pan*. Tvrđi da se može povući paralela između nijemog filma i strukture djela te, kao što je to činio s dramom *Kraljevo*, prepisuje tekst u potencijalne kadrove kako bi dokazao da se i u slučaju *Simfonija* može prepoznati kinotekst.

Za sam kraj, bit će onih koji će skeptično čitati usporedbu dvaju semiotičkih sustava koji se temelje na različitim načelima, a sigurno će biti i onih koji će se složiti sa Stjepanom Lukačem. Jedno je sigurno: Lukač je napravio književnoteorijski *smeč* u krležologiji i pripremio teren za rasprave, slaganja i neslaganja, diskusije te potencijalna nova čitanja. Upravo zato svatko bi trebao barem „proskrolati” monografiju koja je dostupna u slobodnom pristupu na sljedećoj poveznici: www.press.um.si/index.php/ump/catalog/book/763.