

Pregledni rad
UDK 821.163.42:070.447.2

Irena DELJA (Cetinje)

Fakultet za crnogorski jezik i književnost – Cetinje

irena.delja@fcjk.me

UMJETNOST IZMEĐU TENDENCIJE I AUTONOMIJE: POLEMIKA KRLEŽE I HERMANA U KONTEKSTU KNJIŽEVNE LJEVICE

Polemika između Miroslava Krleže i Bogomira Hermana, započeta 1933. godine tekstovima „Predgovor *Podravskim motivima*“ i „Quo vadis, Krleža?“, jedan je od ključnih izraza sukoba na književnoj ljevici međuratne Jugoslavije. U njenome središtu nalaze se pitanja o funkciji umjetnosti u ideološkom kontekstu, odnosu između stvaralačke slobode i političke odgovornosti te ulozi pisca unutar kolektiva. Krleža afirmiše autonomiju umjetničkog izraza, dok Herman zastupa ideju umjetnosti kao sredstva revolucionarne borbe. Ova suprotstavljena stanovišta pokrenula su široku intelektualnu raspravu i izazvala intervencije tadašnjih političkih aktera. U radu se analiziraju ključni aspekti ove polemike, recepcija i posljedice u kontekstu sukoba na književnoj ljevici te se preispituje savremeni značaj ovih pitanja u razumijevanju odnosa umjetnosti i ideologije.

Ključne riječi: Krleža, Herman, Predgovor *Podravskim motivima*, *Quo vadis, Krleža*, sukob na književnoj ljevici

Uvod

Boljševička revolucija 1917. godine u Rusiji pokrenula je duboke društvene i političke promjene koje su dovele do radikalne transformacije kulturnih, umjetničkih i društvenih normi. U tom kontekstu mnogi ruski književnici revolucije dali su doprinos rušenju starih društvenih struktura i ponudili nove književne forme koje su trebale pomoći oslobođenju umjetnosti od prethodnih pristupa. Izbijanje građanskog rata, a potom i Lenjinova smrt 1924. godine, prekinuli su mnoge progresivne tendencije, stvarajući prostor za centralizaciju moći i kontrolu nad umjetničkim izrazom. Umjesto proklamovane slobode, dolaskom Staljina na vlast uspostavljen je autoritarni sistem upravljanja, zasnovan na nadzoru, represiji i djelovanju tajne policije, čime je sovjetska

država transformisana u mehanizam straha i kontrole. Staljinističku političku doktrinu pratila je snažna propagandna mašinerija koja je književnost, kao i ostale umjetničke prakse, instrumentalizovala u cilju stvaranja tzv. novih društvenih odnosa, u skladu s ideologijom režima.

Vođeni socijalističkom mišlju i marksističkom filozofijom, ali često i strahom od represije, brojni pisci prihvatili su postati dio sovjetskog državnog aparata unutar kojeg je književnost služila za širenje poruka Komunističke partije. Glavni cilj Partije bilo je pružanje otpora onome što su komunističke vođe proglasile „buržoaskom kulturom“ te stvaranje nove – proleterske. Marksistički književni kritičar i teoretičar Teri Iglton (2018: 49) u studiji *Marksizam i književna kritika* objašnjava da je namjera umjetnosti bila da razvije „karakteristično proletersku umjetnost kojom bi se ideje i emocije radničke klase organizovale i usmjerile ka kolektivnim, a ne individualnim ciljevima“. Sinteza umjetnosti i revolucije postala je uslov literarnog stvaralaštva. Proleterski kulturni zanos kanalan je kroz organizacije poput Proletkulta, nezavisnog kulturnog pokreta bliskog Partiji, i RAPP-a – Ruske asocijacije proleterskih pisaca, koje su promovisale književnost kao klasno oružje i negirale autonomiju umjetničkog izraza.

Ilustrativan primjer instrumentalizacije književnosti za potrebe ideologije nalazi se u apelu koji je 1931. godine Centralni komitet Saveza željezničara uputio književnicima, pozivajući ih da svoje stvaralaštvo stave u službu socijalističkog transporta. U tom se dokumentu od pisaca traži:

„Žigošite jetkim stihovima, oštrom prozom i satiričkim komedijama sve što smeta ili ugrožava transport. Veličajte u stihovima, dramama i pripovijestima ono što je najbolje u socijalističkoj utakmici. Ne štedite sa vašim oštrim oružjem ni rad sindikalnih organizacija, ako otkazuju u kulturnim i socijalnim pitanjima, koja se tiču dobrobiti željezničkih radnika“ (Lasić, 1970: 31).

Tako je književnost morala obavljati ono što nije njena funkcija – bespogovorno se morala držati partijske linije i na taj način potvrđivati svoju tendencioznost.

Teoretičar i historičar književnosti Stanko Lasić (1970: 33) u knjizi *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952* socijalistički realizam vidi kao temeljnu sintezu umjetnosti i revolucije, „sintezu u kojoj je staljinistička vizija revolucije dobila svoju punu potvrdu i svoj najjasniji izraz“. Nakon što je komunističku internacionalu pretvorio u svoje oruđe, Staljin je preko ispostava Kominterne počeo diktirati mišljenje lijevo opredijeljenim piscima van SSSR-a. Lijevi svjetski književni pokret trebao je imati jasnu i beskompromisnu viziju proleterske književnosti koja treba da stvori „borbeno, tendenciozno i utilitar-

no djelo: dobra knjiga vrijedi koliko i dobar top!“ (Lasić, 1970: 65). pisci su se zato sve više okretali agitatorskom radu i isticali klasno porijeklo i klasnu ulogu književnosti.

U prelomnim godinama međuratnog perioda u kojima su bujale raznolike ultralijeve i ultradesne ideologije, u Evropi se od pisaca zahtijevalo jasno opredjeljenje – ili lijevo ili desno. A ako se odluče za lijevo, komunisti i komunistički opredijeljeni književnici zahtijevali su da se književnost podredi interesima Partije. Partija se izdizala kao vrhovni autoritet u borbi potlačenih za bolji i pravedniji svijet te kao medijum svjetske revolucije. Time su Staljinova gledišta postala osnovna načela cenzure i recenzije umjetničkih djela. Za te je potrebe, piše Iglton (2018: 49), Staljin oformio Savez sovjetskih pisaca, koji je bio pod njegovim direktnim nadzorom: „članstvo u tom savezu bio je preduslov da bi se bilo što moglo objaviti“.

Sterilni i ideološki rigidni okviri u koje je umjetnost bila zatvorena podstakli su među komunistima i lijevo orijentisanim intelektualcima izvan Sovjetskog Saveza pitanje o ulozi i smislu umjetničkog stvaralaštva u revolucionarnom kontekstu. U Jugoslaviji se to pitanje posebno zaoštava tokom međuratnog perioda kroz tzv. sukob na književnoj ljevici. Moskovski procesi, odnosno čistke neistomišljenika sprovedene tridesetih godina XX vijeka, doveli su do razbijanja idealizovane slike Sovjetskoga Saveza kod dijela komunističkih intelektualaca. Među prvim koji su se distancirali od tadašnje socijalne literature bio je Miroslav Krleža. Iako u početku inspirisan idejama Oktobarske revolucije, Krleža je rano prepoznao manjkavosti staljinističkog sistema, budući da je kao pisac podjednako držao i do etičkih i do estetskih principa. Bio je razočaran zbog nekritičkog odnosa ljevice prema Sovjetskom Savezu i činjenice da mnogi bezrezervno slijede direktive Partije. Zalagao se za angažovanu umjetnost, ali i za očuvanje njene individualne autonomije, kako bi se oslobodila ideoloških kalupa – bilo lijevih bilo desnih. S obzirom na to, Partija je svakog pisca koji je odstupao od zadatih propagandnih modela smatrala nepoželjnim i ideološki problematičnim. Tenzija između umjetničke slobode i ideološke kontrole postaje središnje pitanje jugoslovenske književne ljevice, koje će svoj vrhunac dostići upravo u polemičkom angažmanu Miroslava Krleže – slučaju koji će biti analiziran u nastavku rada.

Estetika naspram ideologije: Krležin Predgovor i pitanje umjetničke autonomije

Jedan od prvih značajnijih autorskih odgovora na ideološke pritiske o ulozi umjetnosti u međuratnom periodu predstavlja Predgovor koji je Miroslav Krleža 1933. godine napisao uz zbirku crteža *Podravski motivi* slikara Krsta Hegedušića. U tom tekstu Krleža artikuliše temeljnu dilemu: će se završava estetska autonomija, a će započinje socijalna angažovanost umjetnosti. Time otvara prostor za promišljanje o poziciji umjetničkog stvaralaštva unutar sve jače ideologizovanog kulturnog okruženja. Samo djelo – zbirka od tridesetak crteža objavljena u Zagrebu – prikazuje socijalnu zapuštenost i egzistencijalnu nemoć stanovnika podravskog sela, noseći u sebi tihu, ali jasnu osudu društvenih nepravdi. Krleža upravo tu vizuelnu naraciju koristi kao povod za vlastitu refleksiju o odnosu umjetnosti i ideologije, pri čemu posredno problematizuje rigidne programske zahtjeve socijalno angažovane literature.

Lasić (1970: 100) Krležin Predgovor tematski razlaže na četiri cjeline: prvi dio bavi se pitanjem što je ljepota; drugi polemizira sa socijalnom literaturom; treći donosi ocjene savremenog hrvatskog slikarstva i književnosti; dok se četvrti bavi Hegedušićevim umjetničkim postupkom. U Predgovoru Krleža (1973: 200) priznaje da je „tendencija u umjetnosti stara koliko i umjetnost sama“, ali se istovremeno protivi njenom svođenju na strogo ideološke, ljevičarske obrasce, koji se, prema njegovim riječima, pretvaraju „u programe, u zastave, u dogme, u stožere, u smjerove, u sekte i u vjerovanja“. U skladu s tim, Krleža (1973: 208) tvrdi da stvaralački čin ne proizlazi iz racionalnog plana, već iz spontanog prepuštanja unutrašnjim, životnim impulsima. Na toj osnovi odbacuje pokušaje da se estetski doživljaj normativno usmjeri, ističući da su „racionalne rezolucije i direktive (...) savršeno suvišne kod estetskog doživljavanja, koje je neprozirno i tamno kao noćno more“. Kritikujući praksu ideološkog nametanja estetskih normi, Krleža (1973: 211) piše:

„Titrajući se frazama dijalektičkoga materijalizma, pod maskom fiktivnog artističkog ljevičarstva, mistificira se javnost i pišući o stvarima o kojima oni koji pišu obično najosnovnijega pojma nemaju, ta pera samo kompromituju svijetle i pozitivne umjetničke osnove i zamisli, koje su nam suviše drage, a da bi dopustili da ih iznakaze nespremljene ruke“.

Iako oštar prema onima koji, kako kaže, kompromituju umjetničke osnove frazama o dijalektičkom materijalizmu, Krleža ne odbacuje samu socijalnu tematiku u umjetnosti. On se protivi svođenju umjetnosti na puko sredstvo političke propagande. Krleža (1973: 210–211) kritikuje „žalosno i nematerijalističko tumačenje“ socijalne tendencije, ali ne negira njenu umjet-

ničku vrijednost ukoliko proističe iz autentičnog stvaralačkog impulsa, a ne iz dogmatski nametnutih ideoloških okvira. U tom duhu, Krleža (1973: 211) se zalaže za očuvanje autonomije umjetničkog izraza i njegove estetske vrijednosti, nasuprot njegovom podređivanju ideološkim okvirima, naglašavajući da je pri otkrivanju ljepote „uloga temperamenta važnija od programa, pitanje živaca bitnije od estetskog sistema, a pojava talenta nesumnjivo dublja od tendenciozne dogme“. Zato Lasić (1970: 98) Krležin Predgovor tumači kao „odbranu Individualnog“.

Spoj izražajne snage i autentičnosti na kojem je insistirao Krleža prepoznaje u djelu Krsta Hegedušića – u crtežima *Podravske motive* vidi estetsku vrijednost, a u slikaru temperament i stvaralačku energiju. Međutim, da bi se ova dimenzija Hegedušićeve umjetnosti u potpunosti razumjela, neophodno je sagledati je unutar šireg kolektivnog konteksta u kojem je nastajala. Hegedušić je bio istaknuti član umjetničkog kolektiva Zemlja, koji se od 1929. godine pozicionirao kao platforma mladih hrvatskih umjetnika s jasnim programom spajanja socijalne angažovanosti i likovnog izraza. Kako pokazuje Vesna Vuković (2019: 15) u analizi autopoetičkih tekstova zemljaša, Hegedušićeva teorijska razmatranja, posebno ona iz njegova teksta „Problem umjetnosti kolektiva“, predstavljaju pokušaj artikulisanja vizije umjetnosti „četvrtog staleža“ – umjetnosti koja bi bila ideološki angažovana, ali i jasno komunikativna u formi. Tu se vidi da Hegedušić ne zagovara formalnu autonomiju, već naglašava da se oblik umjetničkog izraza mora povezati s publikom kojoj je namijenjen – konkretno, s potlačenim i neobrazovanim društvenim slojevima. Drugim riječima, forma i sadržaj socijalne umjetnosti nijesu odvojeni entiteti, već međusobno uslovljeni aspekti jednog dubljeg političko-estetskog projekta. Takvu viziju umjetnosti dodatno nadopunjuju i interpretacije istoričara umjetnosti Petra Preloga, koji u analizama Hegedušićevih radova akcenat stavlja na pitanje nacionalnog identiteta. Tumačeći crteže kroz prizmu Krležina Predgovora, Prelog (2012: 207) ističe da taj tekst afirmiše potrebu za oblikovanjem autentičnog nacionalnog likovnog izraza. Tu interpretaciju potkrepljuje Krležinom tvrdnjom da autentičnost Hegedušićeva izraza „nosi bitnu karakteristiku nečeg našeg, lokalnog, domaćeg (...) no ipak tako tipičnog, kao što je tipično sve što nosi ukrasni pridjev *našeg* i *domaćeg* (Krleža, 1973: 224). Prelog to vidi kao potvrdu Hegedušićeve slikarske vještine u oblikovanju autentičnog nacionalnog izraza.

Krleža (1973: 223) na kraju Predgovora poručuje da Hegedušićeve grafike treba posmatrati kao „praktičnu primjenu teze o socijalnoj tendenciji u našem slikarstvu“. Ipak, ako Hegedušićeva djela zaista potvrđuju umjetnički domet socijalne tendencije, postavlja se pitanje u kojoj je mjeri Krležina kritika socijalne umjetnosti primjenjiva na njegovo stvaralaštvo. Ili je, pak,

Krleža Hegedušićeve crteže iskoristio da se suprotstavi rigidnoj ideologizaciji umjetnosti, a ne socijalnoj tematici kao takvoj? Ovu dilemu primjećuje i istoričar književnosti Vasilije Kalezić (1982: 106), koji ističe da Krleža „nije bio u svemu korektan“ kada je Predgovor Hegedušićevim crtežima iskoristio kao povod za kritiku socijalne literature. Kalezić sugerise da je upravo Hegedušić bio najbolji dokaz da socijalna umjetnost može zadržati estetsku vrijednost, što implicira da je Krležin stav, možda, bio preoštara ili nedovoljno usklađen s primjerom koji je sam izabrao, jer je Hegedušić, kao jedan od ključnih zagovarača socijalne umjetnosti, istovremeno predstavljao i njen najjači argument protiv takve kritike.

Predgovor je tako iz književne refleksije prerastao u inicijalnu tačku ideoloških sukoba koji će obilježiti književni prostor tadašnje Jugoslavije. Kako Lasić (1970: 100) kaže, riječ je o „osnovnom tekstu čitava sukoba na književnoj ljevici“ čime se potvrđuje njegova ključna uloga ne samo za razumijevanje odnosa umjetnosti i ideologije, već i u širem kontekstu književno-političkih polemika međuratnoga perioda.

Recepcija Predgovora: Hermanova kritika i ideološki razlaz

Krležin „Predgovor *Podravskim motivima*“ osporio je Bogomir Herman, autor polemičkog teksta „Quo vadis, Krleža?“ koji će postati prvi javni i frontalni napad na Krležinu književnu i svjetonazorsku poziciju. Objavljen 1933. godine u četvrtom broju zagrebačkoga časopisa *Kultura*, članak potpisan inicijalima A. B. C. izazvao je značajnu pažnju, a ubrzo se otkrilo da se iza pseudonima krije upravo Herman.

Već u uvodnim pasusima teksta Herman (2023a) postavlja temeljnu tezu polemike: optužbu da je Krleža ideološki skrenuo udesno. Oslanjajući se na marksistički metod, on uzroke toga „skretanja“ vidi u dva ključna faktora: Krležinom individualističkom i pesimističkom pogledu na svijet te u promijenjenim odnosima klasnih snaga unutar tadašnjeg društva (2023a: 160). Prema njegovom tumačenju, Krleža ne uspijeva izvesti dosljedne zaključke o klasnoj funkciji umjetnosti jer, kako navodi, ostaje zarobljen unutar subjektivne perspektive i time izmiče dometu materijalističke kritike.

U nastavku teksta Herman pažnju usmjerava na dvije temeljne kontradikcije koje, prema njegovom mišljenju, obilježavaju Krležin pristup umjetnosti. Prva se odnosi na napetost između priznavanja klasne funkcije umjetnosti i istovremenog negiranja njene stvarne društvene učinkovitosti. Herman (2023a: 162) parafrazira Krležinu tvrdnju da su „ljepote kroz istoriju bile instrumentalizovane“ te korišćene kao „tegleća stoka“ u interesu vladajućih klasa. Istovremeno, Krleža tvrdi da su „estetike propovijedane već stoljeći-

ma bez rezultata“, što, prema Hermanu, ukazuje na poricanje njihove stvarne društvene djelotvornosti. U tom spoju – između priznanja klasne funkcije i negiranja njenog učinka – Herman vidi prvu ključnu kontradikciju. Taj stav dodatno osnažuje citatom iz Predgovora, đe Krleža odbacuje „racionalne direktive“ kao neprikladne u umjetnosti, budući da se estetski doživljaj temelji na nesvjesnim porivima, a ne na racionalnim kategorijama. Herman to tumači kao otklon od materijalističkog pogleda i približavanje esteticizmu lišenom društvene svrhe. Druga kontradikcija, prema Hermanu, odnosi se na Krležino isticanje individualnog doživljaja kao temelja umjetničkog izraza. Iako ne poriče važnost individualnog impulsa, Herman postavlja pitanje: ako su umjetnička djela plod individualnog stvaranja, kako to da su kroz istoriju gotovo uvijek stavljana u službu interesa određenih klasa? Krleža, smatra Herman, podiže individualno na apsolut, zanemarujući njegov širi klasni kontekst. Nasuprot Krležinom poimanju postojanja kao apstraktnog i umjetnosti kao njegove estetske sublimacije, Herman (2023a: 163–164) zastupa eksplicitno marksistički pogled: individuum nije izolovana jedinica, već biće određeno biološki, društveno i klasno.

Dodatno problematizujući Krležinu poziciju, Herman (2023a: 167) mu zamjera ono što naziva „aristokratskom indiferentnošću prema konkretnim događajima i problemima prostora i vremena“, optužujući ga da zauzima reakcionaran položaj iako deklarativno odbacuje larpurlartizam. Po njegovom mišljenju, Krležina misao počiva na egzistencijalnom pesimizmu: život je besmislen, a umjetnost postaje način da pojedinac estetski nadživi strah od smrti. Time se, smatra Herman, umjetnost svodi na izolovanu ljepotu bez društvene funkcije, čime se Krleža, i pored vlastitih negacija, objektivno približava larpurlartizmu. Nasuprot tome Herman zastupa materijalističko-dijalektičko poimanje umjetnosti, prema kojem je stvaralački impuls izraz volje za životom, društvene borbe i uvjerenja u mogućnost promjene. Iz te perspektive, socijalna literatura za Hermana predstavlja autentičan odgovor na epohu i njen istorijski trenutak. Umjetnost, prema takvom shvatanju, ne funkcioniše kao bijeg od stvarnosti, već kao sredstvo njenog razotkrivanja i preoblikovanja. U poređenju s tim, Krležin umjetnički stav, oslobođen vjere u društveni napredak, Herman tumači kao ideološki povučen i estetski izolovan.

U skladu s prethodno iznesenim stavovima, Herman (2023a: 167) brani pojam umjetničke „tendencije“, za koji smatra da ga Krleža nepravedno svodi na prazne slogane, ideološke parole i proizvoljne konstrukcije „zlobnih danguba i ignoranata“. Nasuprot tome, ističe da autentična umjetnička tendencija ne isključuje estetsku vrijednost, već je upravo ukorjenjuje u konkretne društvene, objektivne i psihološke tokove epohe. Prava tendencija, prema njegovom tumačenju, podrazumijeva otkrivanje razvojnih pravaca koji su „organ-

ski imanentni historijskoj epohi“, čime umjetnosti daje i smisao i djelatnost u savremenom kontekstu.

Herman (2023a: 171) priznaje da socijalna literatura i materijalistička kritika nijesu bile bez grešaka, ali Krležin napad na njih ocjenjuje kao prečeran i ideološki štetan, nazivajući ga „apsurdnim“ i „reakcionarnim“. Te su greške, prema njegovom mišljenju, stvarne i zaslužuju kritiku, ali se ne mogu odbaciti „u ime mutnih stvaralačkih nagona“, već isključivo na osnovu „tačnog materijalističko-dijalektičkog ocjenjivanja stvarnosti u vezi sa njenom socijalnom svrshodnošću“. I pored zastranjivanja i pojedinačnih slabosti, Herman (2023a: 172) smatra da su socijalna literatura i njen kritički aparat „mnogo bliže saznanju razvojnih linija naše epohe i više osjećaju stvarnost naših dana no Krleža“.

U završnom dijelu teksta, Herman (2023a: 173) izražava razočaranje i ošjećaj propuštene prilike. Smatra da je pojava socijalne literature, odmah nakon Krleže i Cesarca, predstavljala „najvažniji događaj na našem književnom polju“. Upravo zato mu se čini posebno tragičnim što Krleža ne pokazuje „ni trunku shvatanja perspektiva budućnosti“ i što se čitav taj proces odvija „mimo njega“, iako je, kako navodi, upravo Krleža „trebao biti njegov glavni nosilac i interpretator“.

Ipak, Hermanov tekst ne završava potpunim raskidom s Krležom. Naprotiv, iskazuje zahvalnost i priznanje za njegov prethodni doprinos: „I kada ustajemo protiv njegovog današnjeg stava, ne zaboravljamo što je Krležino pero učinilo na našem književnom polju“, piše Herman (2023a: 173), ostavljajući prostora za nijansiran pogled na polemički sukob. Ova ambivalentnost nije iznenađujuća ako se uzme u obzir da je Herman i u ranijim tekstovima govorio o Krleži s uvažavanjem. U članku „Za ispravnost i jasnoću“ (2023b: 133), objavljenom 1932. Krležinu socijalnu kritiku opisuje kao „dragocjen pijonerski posao“, čime potvrđuje da njegova kasnija polemika ne proizlazi iz lične netrpeljivosti, već iz ideološke nesaglasnosti s Krležinim tadašnjim stavovima. Završna rečenica „Quo vadis, Krleža?“ dodatno potvrđuje ovu složenost odnosa: „Prožeti ljubavlju prema životu i vjerom u život, mi produžujemo svoj put: sa Krležom ili bez Krleže, a ako ureba i protiv njega“ (Herman, 2023a: 175). U toj rečenici sabran je čitav tonalit et polemike – Herman istovremeno raskida s Krležinim tadašnjim pozicijama, ali ne i s njegovom književnom veličinom.

Književni frontovi: reakcije, odbrane i ideološka preispitivanja

Hermanov tekst „Quo vadis, Krleža?“ stavio je redakciju časopisa *Kultura* pred ozbiljan izazov – kako odgovoriti na buru koju je izazvao u lijevim intelektualnim krugovima. Kao reakcija u narednom broju objavljeno je „Pismo redakciji“, potpisano od strane „Grupe čitalaca socijalne literature“, koje se može tumačiti kao pokušaj uspostavljanja ravnoteže između lojalnosti Krleži i odanosti ideji socijalne književnosti. U tekstu se Hermanov članak ocjenjuje kao „nepravilan“ i „štetan“, ali se istovremeno priznaje da sadrži niz „opravdanih kritičkih primjedbi“, naročito na pojedine aspekte Krležinog pogleda na svijet (Kalezić, 1982: 112). Odbacuje se, međutim, optužba da Krleža „skreće udesno“, a Predgovor se brani kao pokušaj dosljedne primjene dijalektičkog materijalizma u umjetničkoj kritici. Umjesto ideološke osude, potpisnici pisma su, kako navodi Kalezić, očekivali „drugarske primjedbe i upozorenja“. Pismo tako djeluje kao pokušaj ublažavanja sukoba i očuvanja Krležinog ugleda unutar naprednih krugova, ali i kao signal potrebe za reafirmacijom socijalne literature, na koju se Krleža osvrnuo s dozom kritike (Kalezić, 1982: 113).

Iako se u uvodu „Pisma redakciji“ potpisnici predstavljaju kao „obični čitaoci“ kojima je socijalna literatura „namijenjena“, uz napomenu da se „ne razumiju u sve finese visokog stila“, ton i struktura samog teksta ostavlja sasvim drugačiji utisak. Kako primjećuje Kalezić (1982: 113), riječ je o narativu koji više odgovara kompetentnim i ideološki profilisanim akterima nego prosečnim recipijentima književnosti. Time se dodatno dovodi u pitanje njihova navodna pozicija „običnih čitalaca“, a sumnja u spontano i nezavisno porijeklo pisma dodatno raste. Nerealno je, kako ističe Kalezić, očekivati da bi takva grupa u kratkom roku mogla artikulirati tekst tako visoke retoričke i ideološke složenosti.

Sumnje u autentičnost „Pisma redakciji“ dodatno su potkrijepljene svjedočenjem historičara Vasa Bogdanova, iznesenim u brošuri „Politička i moralna strana lijeve hajke na Krležu“. U tom tekstu Bogdanov pokušava rasvijetliti pozadinske okolnosti koje su prethodile objavljivanju pisma potpisanog sa „Grupom čitalaca socijalne literature“, tvrdeći da je radi smirivanja krize formiran tzv. Odbor četvorice koji su činili: predstavnik redakcije *Kulture*; jedan radnik (kao predstavnik čitalačke publike), sâm Bogdanov (kao protivnik Hermanove pozicije) i August Cesarec, koji je, navodno, zauzimao „neutralnu“ poziciju (Kalezić, 1990: 55). Bogdanov piše da je zagovarao otvoreno distanciranje od Hermanove kritike, ali da je naišao na otpor redakcije, nakon čega se Cesarec povukao iz rada odbora. Međutim, ovu verziju događaja osporava sâm Cesarec, tvrdeći da je upravo Bogdanov bio taj koji je napustio rad

odbora na samom početku, dok su ostala trojica nastavila zajednički rad i formulaciju teksta koji će kasnije biti objavljen kao „Pismo redakciji“. Oslanjajući se na sopstvena istraživanja, Kalezić (1990: 56) staje na stranu Cesarca, ocjenjujući ga kao vjerodostojnijeg i politički dosljednijeg aktera. S obzirom na Cesarčevu bliskost s Krležom i status pouzdanog partijskog intelektualca, Kalezić zaključuje da je upravo njemu povjeren zadatak izmirenja stavova unutar lijevih redova, u skladu s partijskim interesima.

Niz svjedočenja savremenika koje je Kalezić prikupio u knjizi *Ljevica u sukobu sa Krležom* dodatno osvjetljava rad Odbora četvorice i atmosferu koja se razvila nakon objavljivanja članka „Quo vadis, Krleža?“, otkrivajući složene odnose i unutrašnje tenzije unutar tadašnje lijeve kulturne scene. Tako Sreten Marić, tadašnji član redakcije *Kulture*, prenosi Kaleziću (1990: 57) konkretne detalje o odjeku koji je tekst izazvao i o polemičkom pritisku pod kojim se redakcija našla. Potvrđuje da je tekst izazvao pravu buru, te da su u redakciji svi s nestrpljenjem očekivali Krležin odgovor, koji, međutim, nije odmah uslijedio. Štoviše, pojedini članovi su ga, prema Mariću, i lično nagovarali da se uključi u raspravu, ali je Krleža ostao uzdržan – vjerovatno, kako Marić pretpostavlja, „zato što je čekao da ga neko drugi brani“. Govoreći o radu Odbora četvorice, Marić iznosi uvjerenje da je glavni urednik *Kulture*, slikar Đuro Tiljak, uprkos ličnom neraspoloženju, dobio tekst „Pisma redakciji“ i postupio po nalogu „nekoga višeg“. Tiljakova „mrzovolja“ tom prilikom, prišuća se Marić, pokazuje da ključne odluke nijesu donošene unutar uredništva, već izvan njega, čime se dodatno potvrđuje politički pritisak i partijska kontrola nad uređivačkom politikom časopisa. Takođe, Marić je, želeći da se i sam uključi u raspravu, pripremio tekst u kojem kritički preispituje Hegeđušićev pristup i zamjera Krleži što ga, prema njegovom mišljenju, estetski neargumentovano podržava. Tekst, međutim, nije objavljen zbog eskalacije polemike.

U raspravu se aktivno uključio i književni kritičar Niko Milićević. Kao tadašnji komunista, odlučno je reagovao na idejne poruke sadržane u Krležinom Predgovoru. Iste, 1933. godine objavio je dva članka: „Krleža o umjetnosti“ u socijalističkom časopisu *Pregled*, te proširenu verziju istog teksta pod naslovom „M. Krleža i socijalna literatura“ u omladinskom listu *Snaga* (Kalezić, 1990: 58). U oba teksta Milićević se fokusirao na estetske i ideološke implikacije Krležinih stavova izloženih u Predgovoru. Iako svoje kritike iznosi s velikom dozom oštine, istovremeno priznaje da Krležu vidi kao „najmarkantniju ličnost u hrvatskom kulturnom životu posljednjih decenija“. Ipak, odlučno ga isključuje iz kruga marksističkih mislilaca, tvrdeći da „čovjek koji ovako piše, nije i ne može da bude marksist“. U razgovoru s Kalezićem (1990: 60), Milićević naglašava da nije postupao po partijskoj direktivi,

već da su njegovi tekstovi bili lični odgovor na nedoumice koje je primijetio među đacima. Kao nastavnik, svjedočio je da su mladi „listom krležijanci“, ali ih je Predgovor duboko zbunio: „Bili su pometeni i iznevjereni“. Kako sâm ističe, cilj mu je bio da ih zaštititi od uticaja Krležinog individualizma.

S druge strane, dodatni uvid u složenost Hermanove pozicije donosi svjedočenje Siniše Paunovića, dugogodišnjeg saradnika i urednika kulturne rubrike beogradske *Politike*. Na osnovu više pretpostavki, Kalezić (1990: 62) zaključuje da Hermanu nije bilo dovoljno da Krležu kritikuje unutar lijevog intelektualnog kruga – njegov cilj, čini se, bio je da članak objavi i u građanskoj štampi, kako bi polemika dobila širi društveni odjek. Paunović potvrđuje da je Herman zaista poslao tekst redakciji *Politike*. Prema njegovim riječima, članak je najprije pročitao urednik kulturnih stranica Živko Milićević, ali je objavljivanje zaustavio direktor lista Vladislav Ribnikar. Paunović se prišuća još jednog detalja: „Nisam baš sasvim siguran, ali mi je ostalo u podsvesti kao da je čak bio složen, pa posle slog bačen“. Ovaj slučaj otkriva ne samo širinu Hermanove namjere već i granice tadašnjeg javnog diskursa u kojem ni kritika s ljevice nije uvijek mogla bez prepreka biti javno izrečena.

Polemička atmosfera koja se razvila nakon objavljivanja Hermanova članka nije jenjavala, naprotiv, dodatno se intenzivirala pokretanjem beogradskog časopisa *Danas* 1934. godine, čiji je glavni urednik bio upravo Krleža. Na njegovim stranicama Krleža se obračunavao s kritičarima, ne štedeći ni pojedince ni redakcije koje su stale iza Hermanova napada. Najistaknutiji izraz njegova polemičkog stava predstavlja članak „Najnovija anatema moje malenkosti“, u kojem se otvoreno suprotstavlja ideološkom pozicioniranju časopisa *Kultura*, posebno targetirajući Đura Tiljka i krug saradnika koji su podržali objavljivanje Hermanova teksta. Krleža ih označava kao „nazoviljevičare“ i optužuje ih za selektivno čitanje i svjesno izvrtnje njegovih stavova: „Slikar Đuro Tiljak i *Kultura* idu ‘lijevo’ i tvrde da ‘mogu’ i bez mene lijevo, čemu se ja uostalom i ne protivim, jer koliko je meni poznato ja s tom i takvom *Kulturom* nisam nikada išao ni lijevo ni desno“ (Krleža, 1934: 107). U tom tonu *Kulturu* naziva „ćoravom“, aludirajući na ideološku zaslijepljenost i zatvorenost njenih aktera, koji, prema njegovom mišljenju, ne razumiju ni umjetnost ni duh vremena. Krleža (1934: 110) sumira vlastitu poziciju između suprotstavljenih ideoloških linija koje ga odbacuju: „Niko me neće! Hrvati me se odriču jer sam Hrvat, jer sam marksist, a marksisti neće sa mnom, jer sam pesimist, malograđanin i rodoljub“.

Na istoj liniji odbrane Krleže – i teorijski i ideološki – jasno su se istakli Milivoj Magdić, Savić Marković Štedimlija, Vaso Bogdanov i Marko Ristić, čije će se reakcije pokazati ključnim za razumijevanje intelektualnih tokova unutar tadašnje lijeve književne scene. Magdić u svojim tekstovima naglašava

„vanrednu važnost ovog Krležinog eseja“, dok Štedimlija odlučno odbacuje sve dotadašnje kritike upućene Krleži, nazivajući *Kulturu* „organom kartela ortodoksne ljevičarske socijalne literature“ (Kalezić, 1982: 118). U tom duhu Štedimlija tvrdi da je Krležin tekst uzdrmao pozicije onih koji su socijalnu literaturu pretvorili u sopstvenu ideološku profesiju: „Ovim Krležinim napisom dovodi se u pitanje njihovo zaposlenje, dira se u njihovu profesiju ideologa i političkih propagatora, proroka i mučenika“.

Posebno mjesto u odbrani Krleže zauzima Vaso Bogdanov koji dosljedno podržava njegove stavove, prepoznajući u Krležinom djelu duboko ukorijenjen klasni senzibilitet. Posebno je bio nezadovoljan reakcijom *Kulture*, smatrajući da se njome samo „polovično likvidira abeceovština“ (Lasić, 1970: 121). U više navrata odbacivao je Hermanovu tvrdnju da je Krležino djelo prožeto „opštim apsurdom“, tumačeći njegov pesimizam ne kao egzistencijalnu nevjericu, već kao konkretnu umjetničku reakciju na apsurd kapitalističkog poretka. U članku „Besmisao pod maskom dijalektike“ objavljenom u *Danasu*, Bogdanov ističe da glavna prijetnja marksističkoj književnosti više ne dolazi s desnice – jer je ta borba, kako piše, već „dobijena“ – već od onih koji se, pozivajući se na dijalektički materijalizam, zapravo udaljavaju od njegovih temeljnih načela. Ovakve, kako kaže, „nazovidijalektičko-materijalističke“ pozicije, prema njemu, predstavljaju dublju i opasniju prijetnju revolucionarnoj književnosti. Iako odlučan u odbrani Krleže, Bogdanov, kako primjećuje Lasić (1970: 122), ne napušta temeljne postulate socijalne literature. Naprotiv, njegova se interpretacija zadržava unutar iste paradigme koju je Krleža u Predgovoru nastojao razgraditi. Upravo zato njegova odbrana ostaje ograničena: brani Krležu, ali iz pozicije koju je sam Krleža uveo u pitanje.

Posebnu dimenziju u odbrani Krleže donosi Marko Ristić, koji se, za razliku od Bogdanova, ne oslanja isključivo na vrijednosti socijalne literature, već nastoji dublje teorijski utemeljiti specifičnost Krležinog umjetničkog izraza. U članku „Jedan novi primjer nerazumijevanja dijalektike“, takođe objavljenom u *Danasu*, Ristić kritikuje Hermanovo shvatanje umjetnosti kao nužno klasne, ističući da je takav pogled opasan jer prihvata degradaciju ljepote kroz klasno prisvajanje – bilo da dolazi s desnice ili s ljevice (Lasić, 1970: 113). Ristić tako povlači jasnu granicu između autentičnog umjetničkog stvaranja i propagandne upotrebe literature, braneći autonomiju poezije naspram političke instrumentalizacije. On prihvata Krležinu misao da je umjetnost subjektivni, moralni i individualni čin, ali mu zamjera što nije dovoljno problematizovao istorijske trenutke u kojima je umjetnost bila stavljena u službu nazadnih društvenih snaga. Ipak, ostaje dosljedan u tezi da je istinski revolucionarna samo ona poezija koja odbacuje utilitarnost i nastaje iz unutrašnje moralne nužnosti stvaraoaca – ona koja se, po svojoj genezi, podudara sa stvarnim mo-

ralom, a po posljedicama s moralom kolektivnih naprednih snaga. Prema Lasiću (1970: 122–123), Ristić je jedini lucidno uočio unutrašnju dijalektiku Krležinog pesimizma i u njemu prepoznao potencijalni optimizam – vjeru da umjetnost, čak i kada svjedoči o porazu, može ostati moralno istinita i društveno subverzivna. Na taj način, Ristić ne samo da brani Krležu već i precizno definiše granicu između revolucionarnog izraza i partijskog dogmatizma, ukazujući na dublju svrsishodnost Krležinog stvaralaštva.

U svijetlu svih reakcija koje je izazvala Hermanova kritika, jasno se može uočiti da je njegov tekst imao snažan odjek unutar lijevih intelektualnih krugova. Ipak, dok su u tadašnjem trenutku polemička preispitivanja dolazila s različitih strana, kasniji prikazi toga sukoba u književnoistorijskim i teorijskim analizama uglavnom su nudili jednosmjernu interpretaciju. U njima se Herman najčešće prikazuje kao rigidni ideološki kritičar i tek „osrednji publicista“, koji navodno nije razumio suštinske domete Krležinog stvaralaštva (Gužvica, 2023: 214). Tako, na primjer, Lasić (1970: 104) Hermanovu kritiku ocjenjuje kao „posve deplasiranu“. Takva tumačenja, međutim, rijetko su zalazila u dublju analizu Hermanove pozicije i političkog konteksta iz kojeg je ona proizašla.

Upravo iz toga razloga, u novijim studijama raste interes za kritičko preispitivanje dotadašnjih pristupa i kontekstualizaciju Hermanove pozicije. Značajan doprinos toj promjeni perspektive predstavlja nedavno objavljena knjiga *Herman – Quo vadimus* (2023), čiji naslov – u odnosu na originalno pitanje Quo vadis, Krleža? – uvodi refleksivni zaokret: umjesto da pita kuda ide Krleža, sada se postavlja pitanje će smo mi (i kultura kojoj pripadamo) možda zalutali. U knjizi je posebno značajan rad Stefana Gužvice „Bogomir Herman: Kritička misao radničkog intelektualca“, koji otvara prostor za novo čitanje i Hermana i samog sukoba. Gužvica ukazuje na to da je Herman često prikazivan kao dogmatični protivnik Krleže, dok je njegova šira politička i intelektualna biografija ostajala zanemarena. Cilj mu je, kako piše, da pokaže da je Herman bio „mnogo više od epizodnog antagoniste u jednom sukobu sa Krležom“ (Gužvica, 2023: 214). S istorijske distance, navodi Gužvica, moguće je sagledati neke od marksističkih primjedbi koje je Herman uputio Krleži bez potrebe da se time umanjí vrijednost Krležinog djela „ili da mu se na bilo koji način negira značaj, kako za jugoslovenski tako i za svjetski kulturni kontekst“. U tom svijetlu, zaključuje i da Hermanova kritika, uprkos žestini, ne stoji nužno nasuprot Krleži, već u mnogim elementima ostaje „krležijanska“.

Partijska intervencija i pokušaji kontrole sukoba

Sukob koji je započeo kao književna polemika ubrzo je prerastao u ideološku konfrontaciju šireg značaja. Rasprava se više nije odnosila isključivo na umjetničke kriterijume ili estetske razlike – ona je postajala politički problem, izazivajući ozbiljne podjele unutar lijevog fronta. Hermanov tekst shvaćen je ne samo kao osporavanje Krležinih estetičkih uvida iz Predgovora već i kao otvoreni napad na njegovo ukupno ideološko pozicioniranje prema Partiji i njenoj političkoj orijentaciji (Kalezić, 1990: 65). Među mladim komunistima i intelektualcima koji su se tek priključivali pokretu zavlдалo je izraženo neraspoloženje prema Krleži, što je bio rezultat njegova sve vidljivijeg distanciranja od zvanične partijske linije. Takva atmosfera ubrzo se prelila u radničke organizacije, sindikate i šire slojeve naprednog pokreta pa se direktno morala umiješati i Komunistička partija Jugoslavije.

Najjasniji izraz partijske reakcije nalazi se u pismu koje je Centralni komitet KPJ 1933. godine uputio zagrebačkom Mjesnom komitetu (Očak, 1982: 203). U njemu se izražava zabrinutost zbog činjenice da „grupa intelektualaca b/ez/ čvrstog i stalnog rukovodstva i kontrole Partije danas rukovodi cjelokupnim ideološkim radom po vaspitanju novog pokoljenja“, uz ocjenu da takvo „nenormalno stanje“ mora biti likvidirano. U istom dokumentu izložene su konkretne mjere za uspostavljanje strožeg partijskog nadzora nad ideološkim radom intelektualaca. Kao prvi korak predviđeno je reaktiviranje starih partijskih kadrova i simpatizera iz redova intelektualaca, njihovo uključivanje u partijske ćelije i direktno uključivanje u organizacionu strukturu. Naglašava se potreba da se sporovi i nesuglasice među partijskim intelektualcima rješavaju isključivo unutar frakcije, uz obavezu sprovođenja svih odluka Mjesnog komiteta. Uz to, preporučuje se pažljiva raspodjela zadataka kako bi se izbjegli konflikti koje Partija označava kao „malograđanske“ i vođene ličnim ambicijama. Dodatno se insistira na oblikovanju cijelog lijevog pokreta među intelektualcima na temeljima proleterske literature i umjetnosti, „s ciljem da se ojača kritika socijal-fašističkih i nacional-sponzoraških tendencija i podstakne privlačenje što šireg sloja pisaca i umjetnika pod partijski uticaj“. Na kraju, posebno se naglašava potreba da se „rad ovih intelektualnih grupa poveže sa radničkim i seljačkim slojevima i da se ideološki uticaj prenese iz uskih krugova u široke narodne mase“.

Međutim, reakcija Centralnog komiteta nije proizvela željene rezultate. Sukob je tražio direktniju intervenciju – s Krležom se moralo razgovarati. Njegova uloga nije bila značajna samo u književnom smislu; on je, u očima mnogih, predstavljao potencijalni idejni autoritet unutar lijevog kulturnog kruga, što je dodatno pojačavalo težinu njegova distanciranja od zvanične partijske linije. Važan uvid u tok tih pokušaja Kaleziću je dao Srđa Prica, pravnik i no-

vinar koji je bio neposredno uključen u komunikaciju s partijskim i naprednim strukturama. Prema njegovom svjedočenju, prvo je razmatrana mogućnost da se u dijalog s Krležom uključi njegov blizak prijatelj August Cesarec. Međutim, Cesarec je, kako navodi Prica, odbio tu ulogu, smatrajući da bi time ugrozio vlastitu nepristrasnost i kompromitovao lične odnose (Kalezić, 1990: 65). Umjesto njega, Partija je odlučila da pošalje radnika, Franja Kralja, dok je zadatak da razgovara s redakcijom *Kulture* povjeren upravo Prici. Izvještaj koji je Kralj podnio Partiji nije donio očekivane rezultate. Krleža je odbacio svaku mogućnost da se njegov rad podvede pod partijsko usmjeravanje. Kad mu je Kralj napomenuo da dolazi „po zadatku“, Krleža je uzvratio: „Vi mi sad dolazite i s revolverom u ruci hoćete da mi oduzmete slobodu izražavanja i da mi određujete što i kako da pišem“. Pokušavajući da spusti tenziju, Kralj je odgovorio: „Druže Krleža, evo, pretresite me – nemam ni škljoce“. Ova epizoda nije samo simbolički ilustrativna već otkriva duboki jaz između Krležinog pojma umjetničke slobode i partijskih zahtjeva za disciplinom i kolektivnom odgovornošću.

S obzirom na to da ovaj pokušaj nije urodio plodom, u ime Partije, na razgovor s Krležom upućen je Srđa Prica. Tokom tog susreta Krleža je, prema Pricinom svjedočenju (Kalezić, 1990: 66), zadržao isti ton: s prezirom je govorio o ljudima oko *Kulture* nazivajući ih „dječurlijom“, „uobraženima“ i „nepismenima“, pripisujući im odgovornost za cijeli sukob. Na pokušaj Price da objasni štetnost daljeg zaoštavanja i potrebu za obustavom polemike u interesu jedinstva lijevog pokreta, Krleža je odgovorio žestokom i iscrpnom kritikom djelovanja Partije i njenih aktivista. Optuživao ih je da „ništa ne vide“, da se bore s vjetrenjačama i slijepo vjeruju u proletersku revoluciju, dok se društvena stvarnost kreće u pravcu fašizacije. U međuvremenu, u rješavanje situacije uključuje se i Josip Broz, tada bivši sekretar Mjesnog komiteta KPJ za Zagreb (Očak, 1982: 203). O detaljima njegove intervencije saznaje se iz izvještaja koji je Broz, kao član Politbiroa CK KPJ, 1934. godine uputio Kominterni pod naslovom „Izvještaj predstavnika zagrebačke organizacije“. U njemu Broz opisuje susret s Krležom, tokom kojeg je pisac detaljno izložio svoje viđenje sukoba. Prema njegovim riječima, odgovornost za polemiku ne leži na njemu, već na njegovim protivnicima: „To su nesposobni i beskarakterni ljudi, koji su danas došli, a za neko će vrijeme otići u reakcionarne redove“. Pritom dovodi u pitanje i njihovu kompetenciju, smatrajući da unose ideološku i estetsku konfuziju u književnost.

Od Krleže je eksplicitno zatraženo da obustavi dalju javnu polemiku. Iako je bio u otvorenom neslaganju s partijskim pristupom i jasno istakao svoju nezavisnost, pristao je na dogovor – ali pod uslovom da se i druga strana uzdrži od daljih napada i javnog „piskaranja“ (Kalezić, 1990: 67). Time je

primirje naizgled postignuto. Ipak, intervencije emisara Kralja, Price i Broza svjedoče o ozbiljnosti s kojom je Partija doživjela ovu raspravu, nastojeći da je preusmjeri u pravcu očuvanja jedinstva lijevog fronta. Otpor koji su ti pokušaji izazvali, kao i složenost Krležinog stava, ukazuju na duboke teškoće u usklađivanju partijskih očekivanja s individualnim umjetničkim pozicijama.

Pokušaji Partije da utiče na tok i ishod polemike pokazuju koliko je književna produkcija toga vremena bila neodvojiva od šireg političkog i ideološkog konteksta. U trenutku kada u Evropi jača nacifašizam i spaljuju se knjige, a politički otpor postaje sve rizičniji, Partija je smatrala nužnim da interveniše u sukob koji je izbio upravo među njenim članovima i simpatizerima. S obzirom na svoj ilegalni status, organizacionu ranjivost i pojačane napade režima i klerikalnih snaga, procijenjeno je da je ključno spriječiti dalje javno raslojavanje i razilaženje unutar naprednih snaga (Očak, 1982: 205–207).

Zaključak

Polemika između Miroslava Krleže i Bogomira Hermana predstavlja najraniji, a možda i najsnažniji izraz sukoba na književnoj ljevici. Kao takva, označava ključni trenutak u kulturnoj i političkoj istoriji međuratne Jugoslavije, jer je osvijetlila duboke nesuglasice o funkciji umjetnosti u vremenu ideoloških polarizacija. U osnovi ovog sukoba ne nalazimo samo razlike u estetičkim pristupima, već i dublje sporove o odnosu između umjetničke slobode i političke odgovornosti, o ulozi pojedinca unutar kolektiva, te o granicama partijskog uticaja na kreativni izraz. Tako se „Predgovor *Podravskim motivima*“ i „Quo vadis, Krleža?“ čitaju kao dva suprotstavljena, ali podjednako dosljedna stava: prvi insistira na stvaralačkoj autentičnosti i upozorava na opasnosti ideološke instrumentalizacije umjetnosti, dok drugi zastupa mišljenje da umjetnost mora imati jasnu društvenu funkciju i klasnu orijentaciju, utemeljenu na dijalektičkom materijalizmu. Ipak, uprkos dubokim neslaganjima, zajednička im je bila hrabrost da javno iznesu vlastita uvjerenja bez obzira na pritiske i cenzure Partije.

„Quo vadis, Krleža?“ ostao je posljednji publikovani Hermanov tekst, jer se autor nakon njega povukao iz javnog intelektualnog života. Nasuprot njemu, Krleža je nastavio polemički angažman, gradeći dalje put estetičkog i političkog izraza. Oba teksta, kao inicijalna tačka, uokviruju jedan od najznačajnijih književno-ideoloških sukoba međuratne Jugoslavije, čiji će se epilog dogoditi tek 1952. u znatno izmijenjenom političkom i estetskom kontekstu. Ipak, ovaj spor nije okončan samo istorijski. Njegov odjek traje i danas, kao trajni izazov u promišljanju odnosa između umjetnosti i ideologije, stvaralačke slobode i političke odgovornosti, individualnosti i kolektiva.

Citirana literatura

- Gužvica, S. (2023). „Bogomir Herman: Kritička misao radničkog intelektualca“, u: *Herman Quo vadimus*. Zemun: Most Art Jugoslavija, str. 199–232.
- Herman, B. (2023a). „Quo vadis, Krleža?“, u: *Herman Quo vadimus*. Zemun: Most Art Jugoslavija, str. 160–175.
- Herman, B. (2023b). „Za ispravnost i jasnoću“, u: *Herman Quo vadimus*. Zemun: Most Art Jugoslavija, str. 130–138.
- Iglton, T. (2018). *Marksizam i književna kritika*. Cetinje: Fakultet za crnogorski jezik i književnost.
- Kalezić, V. (1990). *Ljevica u sukobu sa Krležom*. Beograd: KIZ TRAG.
- Kalezić, V. (1982). *U Krležinom sazvežđu*. Zagreb: August Cesarec.
- Krleža, M. (1934). „Najnovija anatema moje malenkosti“, *Danas*, br. 1, str. 106–113.
- Krleža, M. (1973). „Predgovor *Podravskim motivima* Krste Hegedušića“, u: *Eseji i putopisi V*. Zagreb: Zora, str. 195–224.
- Lasić, S. (1970). *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber – Izdanja Instituta za znanost o književnosti.
- Očak, I. (1982). *Krleža – Partija*. Zagreb: Spektar.
- Prelog, P. (2012). „Pitanje nacionalnog identiteta u *Podravskim motivima* Krste Hegedušića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 36, str. 203–210. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/95927> (pristupljeno: 12. maja 2025).
- Vuković, V. (2019). „Poetika politike – Zemlja kroz autopoetičke tekstove“, u: Hanaček, I., Kutleša, A. i Vuković, V. (ur.) *Problem umjetnosti kolektiva – Slučaj Zemlja*. Zagreb: BLOK, str. 10–23.

ART BETWEEN TENDENCY AND AUTONOMY: KRLEŽA AND HERMAN POLEMICS IN CONTEXT OF LITERARY LEFT

Polemics between Miroslav Krleža and Dogomir Herman, started in year 1933 in form of articles “Foreword to *Podrav motifs*” and “*Quo vadis, Krleža?*”, is one of the key expressions of conflict within the literary left during period between two World Wars in Yugoslavia. In the center of this conflict one can find questions of function of art in the context of ideology, relationship between creative freedom and political responsibility and political responsibility of the writer within the collective. Autonomy of artistic expression is affirmed by Krleža, while Herman supports the idea of art as mean of revolutionary struggle. These opposed standing points set in motion broad intellectual discussion and provoked intervention of political actors of that era. This paperwork analyses key aspects of this polemics, acceptance and consequences in the context of literary left and questions modern day importance of these questions in understanding relationship between art and ideology.

Key words: *Krleža, Herman, Foreword to Podrav motifs, Quo Vadis, Krleža, conflict on the literary left*