

Patrycjusz Pająk

### ZAGRZEB NADTOTALITARNY

W okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego, a zatem w latach 1941-1945, Miroslav Krleža (1893-1981) – w obliczu rozdzwięku między własnym, lewicowym światopoglądem a autorytarnym ustrojem kraju – przyjmuje postawę, którą Stanko Lasić w swojej klasyfikacji stanowisk zajmowanych przez chorwackich intelektualistów wobec dwóch pozostających w konflikcie totalitaryzmów (faszyzmu i komunizmu) określa mianem pełnej neutralności, oznaczającej milczenie, rezygnację z jawnego wyrażania własnych poglądów, odmowę uczestnictwa w życiu publicznym (literackim i społecznym)<sup>1</sup>. Według Lasicia postawa ta – choć jej przyjęcie wymagało pewnej odwagi – nie stanowi najodważniejszego wariantu antytotolitarnej oporu w sferze kultury, ponieważ naznaczona jest etyczną ambiwalencją: *Krležina šutnja ima, dakle, svoje lice (implicitna negacija totalitarizma; prezirna osuda svih književnih kompromisa), ali i svoje naličje (intelektualna kapitulacija: šutnja o zločinima; umjetnička kapitulacija: književni govor nije iskorišten kao negacija totalitarnoga govora, kao negacija totalitarizma uopće)*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zob. S. Lasić, *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga treća: Miroslav Krleža i Nezavisna Država Hrvatska (10.4.1941-8.5.1945)*, Zagreb 1989, s. 28-66.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 30. Przekład: „Milczenie Krleży ma zatem swój sens (nie wypowiedziana głośno negacja totalitaryzmu; pogardliwy dystans wobec wszystkich literackich kompromisów), ale ma i swoje odwrotne znaczenie (intelektualna kapitulacja: milczenie o zbrodniach; artystyczna kapitulacja: język literacki nie zostaje wykorzystany jako negacja języka totalitarnego, negacja totalitaryzmu w ogóle).” Wszystkie cytaty w przekładzie autora artykułu.

W początkowym etapie ustaszowskich rządów milczenie Krleży wiązać należy z kilkoma czynnikami: z publicznym zakazem, jakim objęty jest jego dorobek literacki, z politycznym ostracyzmem, jaki dotyka samego Krleżę, z poczuciem zagrożenia, jakie grozi mu ze strony reżimu (w tym wypadku milczenie stanowiłoby obronny odruch samozachowawczy, ponieważ każdą wypowiedź pisarza niezgodną z obowiązującą ideologią reżim mógłby potraktować jako polityczną prowokację), wreszcie – z wyczekiwaniem twórcy na rozwój wypadków. W tym czasie, jak zaświadcza biografowie Krleży, jest on przynajmniej raz aresztowany przez policję<sup>3</sup> i kilkakrotnie korzysta z pomocy swego przyjaciela, doktora Đury Vranešicia, który stara się chronić Krleżę przed ewentualnymi represjami politycznymi, umieszczając go w prowadzonym przez siebie sanatorium dla nerwowo chorych.

Stosunek reżimu do pisarza zmienia się jednak dosyć szybko, co badacze tej kwestii wiążą z pierwszymi klęskami Niemców na frontach wschodnim i afrykańskim oraz wzrostem znaczenia jugosłowiańskiej partyzantki komunistycznej. Wydarzenia te skłaniają władze państwa do podjęcia kroków, które zapewniłyby im szersze poparcie społeczne i tym samym umocniły w kraju ich pozycję już nie jako sojuszników Hitlera, ale autentycznych rzeczników chorwackości<sup>4</sup>. Wtedy też zaczynają dostrzegać w Krleży znakomite propagandowe alibi – jego pobyt w Zagrzebiu ma być dowodem na tolerancyjny stosunek reżimu wobec wszystkich Chorwatów, a zatem również tych o odmiennych, lewicowych poglądach politycznych. Ustaszowscy decydenci zakładają po-

<sup>3</sup> Zgodnie z różnymi źródłami Krleża aresztowany był raz, trzy lub siedem razy. Zob. S. Lasić, *Krležologija...*, *op. cit.*, s. 31; S. Lasić, *Krleža. Kronologija života i rada*, Zagreb 1982, s. 298; Z. Kulundžić, *Tajne i kompleksi Miroslava Krleže koje su ključ za razumijevanje pretežnog dijela njegova opusa*, Ljubljana 1988, s. 77-78; V. Visković, *Godine između Dide i Đide*, „Zarez” I, 1999, nr 16, s. 38.

<sup>4</sup> Zob. S. Lasić, *Krležologija...*, *op. cit.*, s. 164; V. Visković, *Godine...*, *op. cit.*, s. 38.

nadto, że udział pisarza w życiu kulturalnym niewątpliwie przyczyniłby się do nobilitacji chorwackiej państwowości zarówno w oczach niezdecydowanych politycznie obywateli, jak i za granicą, i to nawet przy zachowaniu przez twórcę milczenia w sprawach czysto ideologicznych. W życiu Krleży rozpoczyna się tym samym, szczegółowo opisany przez Lasicia<sup>5</sup>, etap kuszenia go przez władze państwa możliwością powrotu do publicznej działalności<sup>6</sup>. Krleża pozostaje jednak wierny postawie bierności.

W okresie Niezależnego Państwa Chorwackiego pisarz ma swobodę poruszania się po Zagrzebiu, ale z miasta się nie rusza. Wedle świadectwa Velimira Viskovicia pojawia się wtedy kilka projektów wyjazdu Krleży z miasta. Sam twórca planuje ucieczkę do Szwajcarii, ale nie udaje mu się zdobyć odpowiednich dokumentów. Możliwość zorganizowania wyjazdu do Włoch sugeruje pisarzowi włoski attaché kulturalny w Zagrzebiu, faszyzujący literat Luigi Salvini, ale Krleża nie wykazuje zainteresowania tą ofertą. Z kolei od komunistów pisarz otrzymuje kilkakrotnie propozycję przejścia na teren kontrolowany przez titowską partyzantkę, ale i ten wariant rozwiązania problemu Krleża odrzuca, obawiając się śmierci z rąk współtworzących ruch oporu radykalnych stalinowców, których poddał surowej krytyce w okresie międzywojennym<sup>7</sup>. Istnieją jednak, zgodnie z opinią różnych badaczy tego problemu, i inne możliwe powody, dla których Krleża nie decyduje się na przejście na stronę partyzantów, mię-

<sup>5</sup> Zob. S. Lasić, *Krležologija...*, *op. cit.*, s. 163-257.

<sup>6</sup> W rozmowie z Enesem Čengićem Krleża wyznaje, że Ante Pavelić proponował mu objęcie takich stanowisk, jak: dyrektor Chorwackiego Teatru Narodowego, uniwersytecki profesor lub kierownik uniwersyteckiej biblioteki, a reżimowy propagandysta, pisarz Mile Budak, zachęcał go z kolei – w obliczu zbliżającej się klęski Niemiec – do wspólnego redagowania nowego czasopisma, zorientowanego narodowo, ale już nie ustaszowsko. Zob. E. Čengić, *S Krležom iz dana u dan. Knjiga četvrta (1980-1981). U sjeni smrti*, Sarajevo 1990, s. 115, 194.

<sup>7</sup> Zob. V. Visković, *Godine...*, *op. cit.*, s. 38.

dzy innymi: podejrzenie, że oferta komunistów mogłaby się okazać ustaszowską prowokacją, obawa przed koniecznością podporządkowania się komunistycznym decydentom, chęć zachowania względnego komfortu życia, zwykły strach przed ryzykiem, troska o żonę, której nie chciał narażać na niewygody życia partyzanckiego albo na represje ze strony reżimu, gdyby zdecydował się uciec sam<sup>8</sup>. Niezależnie od tego, jaka motywacja kryje się za decyzją Krleży o pozostaniu w Zagrzebiu, miasto staje się jego dobrowolnym „więzieniem”, w którym twórca wystawia się na próbę poniżenia lub pokuszenia, przyjmując wobec totalitarnej rzeczywistości postawę kontestacji.

Jako pierwszoplanowa postać chorwackiej kultury Krleża, pomimo swego konsekwentnego i wymownego milczenia (albo właśnie z powodu swego milczenia), ciągle odgrywa w chorwackim życiu społecznym ważną rolę. *Njegova se odsutnost stalno otkrivala kao intenzivna prisutnost*<sup>9</sup> – komentuje ten stan rzeczy Lasić. O pozycji Krleży świadczą chociażby zabiegi reprezentantów reżimu o pozyskanie twórcy, próba reinterpretacji jego twórczości w duchu ustaszowskiej ideologii narodowej<sup>10</sup>, a także tolerancyjny stosunek wobec jego małżonki, aktorki Beli Leposavy-Krleży, której ustasze pozwalają na pracę sceniczną w Chorwackim Teatrze Narodowym, co oczywiście należy odczytywać jako sygnał względnej przychylności władzy wobec samego Krleży – sygnał tym wyraźniejszy, że Bela jest Serbką, a zatem przedsta-

<sup>8</sup> Zob. S. Lasić, *Krleża*, *op. cit.*, s. 301-308; S. Lasić, *Krležologija...*, *op. cit.*, s. 33-35; B. Donat, *Miroslav Krleža u kandžama Münchhausena*, w: idem, *O Miroslavu Krleži još i opet. Studije i eseji*, Zagreb 2002, s. 391.

<sup>9</sup> S. Lasić, *Krležologija...*, *op. cit.*, s. 18. Przekład: „Jego nieobecność ciągle się jawiła jako intensywna obecność”.

<sup>10</sup> Tę próbę zapoczątkowuje opublikowany w kwietniu 1942 roku w reżimowym tygodniku „Spremnost” artykuł Marka Čovicia pt. *Strujanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti. Od hrvatskog književnika Mile Budaka do hrvatskog književnika Miroslava Krleže*. Zob. S. Lasić, *Krležologija...*, *op. cit.*, s. 163-167.

wicielką narodu uznanego za zagrożenie dla narodowej czystości państwa.

Rezygnację z udziału w życiu publicznym Krleża kompensuje pisząc utwory, które ogłasza drukiem dopiero w okresie powojennym. Teksty z tego okresu mają charakter eseistyczny (między innymi eseje na temat dawnej medycyny, esej o Erazmie z Rotterdamu) lub autobiograficzny (między innymi poetycko-eseistyczny pamiętnik *Djetinstvo 1902-03 / Dzieciństwo 1902-3*, dziennik z lat 1942-1943). W niektórych pisanych wtedy tekstach Krleża nie unika komentarzy na temat aktualnej sytuacji politycznej w Chorwacji i na świecie (na przykład w dziennikowych zapiskach pod tytułem *Komentar jedne bitke godine 1942 / Komentarz do jednej bitwy z roku 1942*, będących zbiorem refleksji zainspirowanych bitwą stalingradzką), niemniej jednak wstręt do totalitarnej rzeczywistości, niemożność (szczególnie w początkowej fazie istnienia państwa), a także niechęć (w okresie prób obłaskawienia Krleży przez reżim) do uczestnictwa w życiu publicznym, jak również poczucie zagrożenia, bycia w sytuacji granicznej powoduje, że w jego ówczesnej twórczości dominuje tendencja do refleksyjnego dystansowania się od empirycznej rzeczywistości oraz do quasi-terapeutycznej, autoanalitycznej ucieczki przed totalitarną codziennością w świat wewnętrzny – świat wspomnień, snów, marzeń, medytacji – a zatem w obszar wolności i duchowego bezpieczeństwa. Atmosfera egzystencjalnej niepewności oraz wyłączenie z życia społecznego stwarzają zatem pisarzowi „idealne”, jak twierdzi Ivo Frangeš, warunki do rozrachunku z własnym życiem<sup>11</sup>. Jego autobiograficzna proza z tamtego czasu jest jednocześnie świadectwem kontestacji totalitarnej, zuniformizowanej rzeczywistości, ponieważ totalności systemu pisarz przeciwstawia wyjątkowość indywidualnego doświadczenia.

<sup>11</sup> Zob. I. Frangeš, *Krleža. Uz stotu obljetnicu njegovog rodenja*, „Vjesnik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti“ IV, 1995, nr 6-7, s. 63.

Taki też charakter – rozrachunkowy, a zarazem kontestacyjny – mają dziennikowe zapiski Krleży z lat 1942-1943. Już sama forma dziennika stanowi świadectwo oporu wobec totalizującej dyscypliny reżimu, ponieważ istotę tej formy stanowi fragmentaryczna kompozycja tekstu i liberalna koncepcja doboru materiału literackiego, które to cechy stanowią – wedle teorii Ryszarda Nycza – ważne (choć nie jedyne) wyróżniki sylwicznej formuły literackiej<sup>12</sup>, możliwej do zidentyfikowania również w dzienniku chorwackiego twórcy.

Krleża intensyfikuje ponadto partykularyzm dziennikowej wypowiedzi, nadając jej postać surrealistycznego kolażu, w którym zniesieniu ulegają granice między różnymi porządkami ontologicznymi: biograficznym, literackim, empirycznym, onirycznym, retrospekcyjnym, przestrzennym, temporalnym. W ten sposób z biograficznego i literackiego budulca tworzy kosmiczną i zarazem chaotyczną nadrzeczywistość. Jego dziennik (tak jak i pamiętnik *Djetinstvo 1902-3*) staje się w konsekwencji przykładem antytetycznej relacji, jaka w okresie drugiej wojny światowej zachodzi między brunatnym totalitaryzmem a surrealizmem, rozwijającym się jakby wbrew dyskryminującej awangardę faszystowskiej koncepcji kultury. Paradoks ten wytłumaczyć można totalitarną kompromitacją nowoczesnej wizji historii jako procesu progresywnego, racjonalnego, zmierzającego do ustanowienia uniwersalnej wolności. Poczucie rozczarowania efektami rozwoju historycznego wzmacnia potrzebę poszukiwania intelektualnej i emocjonalnej kompensacji w sferze irracjonalnej, co stanowi silny bodziec dla rozwoju surrealistycznej twórczości. Dziennik Krleży uznać można zatem za utwór ilustrujący proces, w którym totalitarna rzeczywistość implikuje narodziny nadrzeczywistości, ale pozostawia w niej swoje ślady, dając w efekcie rzeczywistość *nadttotalitarną*.

---

<sup>12</sup> Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 9-51.

Kontestacja totalitarnej rzeczywistości ma w dzienniku Krleży charakter melancholijny, zrodzony ze świadomości wyczerpania się impetu nieustającego od wielu lat buntu pisarza przeciw porządkowi świata, którego zasadniczą cechą ontologiczną okazuje się powtarzalność. Krleża (a dokładnie: jego tekstowe *alter ego*) dostrzega ją szczególnie wyraźnie, gdy zestawia swoje aktualne doświadczenie życiowe i literackie z analogicznym doświadczeniem z okresu pierwszej wojny światowej. Swoją obecną sytuację ocenia zatem jako literacko-egzystencjalne *déjà vu* (czy może raczej: *déjà lu/już napisany*), w którym zaskoczenie twórcy nie rodzi się w zatknięciu z czymś nowym, ale z czymś już wcześniej przez niego widzianym/napisanym: (...) *i sve se javlja kao prividenje iz povampirene moje vlastite proze iz onog prvog sududnog svijetskog rata. Na momente imam impresiju kao da sam, sve to – što se danas zbiva – ja sam napisao, a pomalo i skrivio*<sup>13</sup>. Krleża sugeruje także, jakoby i on sam stał się w tej quasi-literackiej rzeczywistości figurą, podległą zasadzie powtarzalności, a przez to – tak jak i sama rzeczywistość – nieautentyczną: *Naše su misli i u snu zakrinkane, a šta je čovjek, šta su snovi i kakva su to luda stanja oko nas koja nam ni u snu ne daju da budemo ono što jesmo?*<sup>14</sup>. Pisarz rezygnuje więc z agresywnie krytycznego i utopijnego myślenia na rzecz melancholijnej auto-kontemplacji, polegającej – zgodnie z wykładnią Waltera Ben-

<sup>13</sup> M. Krleża, *Godina 1942*, w: idem, *Dnevnik 1933-42*, Sarajevo 1977, s. 71. Przekład: „... i wszystko wygląda niczym wizja z mojej własnej wampirycznej prozy z tej pierwszej wariackiej wojny światowej. Momentami mam wrażenie, jakbym wszystko to, co się dzisiaj dzieje, sam napisał, a poniekąd i spowodował.” Pozostałe cytaty z tego wydania zostały oznaczone datą 1942 oraz numerem strony.

<sup>14</sup> M. Krleża, *Zapis iz godine 1943*, w: idem, *Dnevnik 1943*, Sarajevo 1977, s. 343. Przekład: „Nasze myśli są i we śnie zamaskowane, a czym jest człowiek i czym są sny i jakie to szalone wydarzenia dzieją się wokół nas, które nam nawet we śnie nie pozwalają być tym, czym jesteśmy?”

jamina i Petera Bürgera<sup>15</sup> – na fragmentarycznym odtworzeniu już raz przeżytego życia i już raz napisanej literatury w nadziei na odzyskanie utraconej autentyczności poprzez ukształtowanie z materiału biograficznego i literackiego swojego nowego autoportretu, a jednocześnie zachowanie w nim tego, co organicznie indywidualne.

Temu procesowi podlega również obraz Zagrzebia, który spełnia w dzienniku rolę mapy wewnętrznego świata pisarza. Stolica Chorwacji stanowi bowiem jego naturalną przestrzeń życiową i twórczą, miejsce kumulacji najistotniejszych dla niego wątków biograficznych i artystycznych. Ta funkcja zagrzebskiej przestrzeni wzrasta w okresie istnienia ustaszowskiego państwa, kiedy to Krleża ani na moment nie opuszcza miasta, a ono samo staje się przestrzenią totalitarnej nieautentyczności. W dziennikowym, *nadttotalitarnym* Zagrzebiu fragmenty miejskiej przestrzeni wymykają się jednak totalizującej regule, ponieważ każdy z nich się usamodzielnia dzięki temu, że posiada swoją własną historię zapisaną w pamięci i wyobraźni twórcy. Krleża nie daje więc w swoich zapiskach całościowego, panoramicznego obrazu miasta, a jedynie wspomina wybrane miejsca, które mają szczególne znaczenie dla jego biografii, a tym samym pobudzają go do rozważań, wspomnień i snów.

W kolejnych fragmentach dziennika Krleża wprowadza najczęściej lakoniczne informacje na temat lokalizacji przestrzeni, o jakiej myśli lub w jakiej się znajduje. Z zasady informacje te sprowadzają się do nazwy miejsca: budynku, ulicy, miejscowości. Wiadomość tego typu ma w pierwszej kolejności charakter porządkujący wywód autora, uzupełnia datę dzienną otwierającą każdy zapis<sup>16</sup>. Poza tym dane lokalizacyjne – choć oszczędne

<sup>15</sup> Zob. W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, przeł. M. Sugiera, „Literatura na świecie” 1995, nr 3; P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984, s. 68-73.

<sup>16</sup> S. Lasić zwraca uwagę na fakt, że Krleża publikuje swoje zapiski w czasie późniejszym od czasu ich pisania, a ponadto nierzadko je popra-



– podkreślają więź medytacyjno-fantasmagorycznego porządku wypowiedzi pisarza z porządkiem rzeczywistości empirycznej, a tym samym sprzyjają nadrealnemu zatarciu granicy między obydwooma porządkami. Są również sygnałem zadomowienia Krleży w Zagrzebiu. Wystarczy, że wymieni on nazwę jakiegoś miejsca i w tym samym momencie ta podstawowa informacja pociąga za sobą ciąg skojarzeń, wspomnień, refleksji. W ten sposób symboliczna przestrzeń miasta ulega rozbudowie kosztem zawężonej przestrzeni faktograficznej, która stanowi jedynie katalizator duchowej i literackiej aktywności twórcy. W opinii Hermana Meyera sens tego typu redukcji polegałby zatem na tym, że lakoniczne dane pobudzają do pracy pamięć i wyobraźnię podmiotu poznającego, ponieważ pozwalają się zidentyfikować i uzupełnić. Zabieg redukcji danych o charakterze lokalizującym w surrealistycznej praktyce twórczej ma jednak, według Meyera, również i inne, położone na przeciwległym biegunie znaczenie. Podkreśla mianowicie wyobcowanie przestrzeni, a to na tej zasadzie, że przestrzenny wymiar świata przedstawionego czyni płaskim, zamieniając ten świat w teatralną dekorację<sup>17</sup>.

Z fragmentów, które budują w dzienniku literacki Zagrzeb, można ułożyć dwa jego przenikające się obrazy. Pierwszy obraz przedstawia miasto śmierci – Nekropolis – będące przestrzenią wyobcowania, na którą skazany jest autor. Ale Zagrzeb przyjmuje też postać miasta pamięci – Memopolis – istniejącego we wspomnieniach pisarza, również posiadających swoje naturalne ograniczenia. Obszarem przenikania obydwu obrazów Zagrzeb jest w dzienniku Krleży przestrzeń oniryczna, w której negatywne impulsy pochodzące z przestrzeni nekropolitalnej pobu-

---

wia, co oznacza, że ich datyienne należy niejednokrotnie traktować jako daty zapisu pierwszej wersji określonego fragmentu tekstu. Zob. S. Lasić, *Krležologija...*, *op. cit.*, s. 96-98.

<sup>17</sup> Zob. H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Zabicki, „Pamiętnik Literacki” LXI, 1970, z. 3, s. 255-256.

dzają pamięć do reakcji obronnej, czyli kompensacji stanu aktualnego odmienną od niego wizją retrospekcyjną.

Podwójny – nekropolitalny i retrospekcyjny – wymiar miasta ma oczywiście swoje źródło w egzystencjalnej sytuacji twórcy. Z jego ówczesnej perspektywy Zagrzeb to zarówno miasto rodzinne, jak i miasto obce, które rodzi w autorze potrzebę wewnętrzną emigracji. Tę sytuację odzwierciedla obrona przez Krleżę dwuaspektowa strategia przeżycia w ambiwalentnej przestrzeni – Krleża z jednej strony separuje się od życia wyobcowanego miasta, zamykając się w swoim intymnym świecie, z drugiej zaś stara się oswoić wyobcowane miasto w wyobraźni, snach i wspomnieniach, próbując przywrócić mu jego dawny, znajomy kształt.

Poczucie obcości Zagrzebia wynika w pierwszej kolejności z faktu, że rzeczywistą władzę przejęli w nim naziści: *Stigli su na Jelačićev trg stakleni kamioni jedne propagandne SS-kompanije. Sjedi u staklenoj kutiji šarmanтна dama kao spiker i emitira ulazak vojske u osvojeni grad. Ulaze čete. Tenkovi, kamioni*<sup>18</sup>. Krleża nie wspomina jednak zbyt często obecności Niemców w Zagrzebiu; mówią o nich jedynie rozproszone w dzienniku drobne wzmianki. Demoniczna siła zdaje się być niewidoczna, dbając o zachowanie pozorów „normalności” miejskiego życia.

Wyrażając obcość stolicy Chorwacji poprzez jej stylizację na Nekropolis pisarz nawiązuje do wizji miasta, jaką wykreował w nowelach z okresu międzywojennego, a szczególnie w ekspresjonistycznej noweli *Veliki meštar sviju hulja (Wielki mistrz wszystkich łotrów, 1919)*, której akcję osadza w Zagrzebiu czasów pierwszej wojny światowej. Nekropolitalny charakter Zagrze-

---

<sup>18</sup> M. Krleża, *Godina 1943*, w: idem, *Dnevnik 1943*, *op. cit.*, s. 185. Przekład: „Wjechały na plac Jelačića przeszklone ciężarówki kompanii propagandowej SS. W szklanym pudle siedzi jako spiker atrakcyjna dama i zapowiada wejście wojska do zdobytego miasta. Wchodzą oddziały. Czołgi, ciężarówki.” Następne cytaty z tego wydania oznaczone będą datą 1943 oraz numerem strony.

bia okresu Niezależnego Państwa Chorwackiego Krleża nakreśla, uwypuklając w jego krajobrazie elementy, kojarzone powszechnie z takimi wartościami, jak: wolność, życie, boska opatrność, które jednak w świecie wykreowanym w dzienniku podlegają destrukcji lub nabierają znaczeń przeciwstawnych bądź ambiwalentnych, tracąc swoją pozytywną aurę. Stolica Chorwacji to zatem miejsce, w którym wymarły już wszystkie ptaki, co oznacza, że następnymi w kolejności istotami, oczekującymi w mieście na śmierć, są ludzie, o ile ich ona już nie dosięgła (w dzienniku Krleża niejednokrotnie wspomina swoich przyjaciół zmarłych w Zagrzebiu lub poza nim, m.in.: Petara Dobrovicia, Augusta Cesarca, Marę Borčić, Đurę Cvijicia). Ci mieszkańcy miasta, którzy są jeszcze przy życiu, przypominają z reguły nieme figury, wyłaniające się z ciemności i w niej znikające. W zgodzie z tą wizją swojego mieszkania przy ulicy Radišinej 14 pisarz nie przedstawia jako intymnej twierdzy, chroniącej osaczone *ja* przed wrogim światem, lecz porównuje je do prosektorium, w którym jego bezbronne ciało oczekuje na wykonanie wyroku. Jednocześnie twórca wie, że wyrok ten został wydany na całe miasto – Sawa, która przez nie przepływa, ma przecież swoje źródło w Słowenii, a zatem na obszarze przyłączonym do Trzeciej Rzeszy. W wizji Krleży woda stanowi symboliczny czynnik rozkładu, który swoim działaniem dotyka całego świata, a w okresie wiosennych roztopów przecieka do mieszkania pisarza.

Centralnym punktem zagrzebskiego Nekropolis jest neogotycka Katedra Wniebowzięcia Marii Panny i świętego Stefana na Kaptolu, która kilkakrotnie powraca w wypowiedziach autora jako budowla górująca na miastem i przypominająca o swoim istnieniu biciem dzwonów. Autor określa Katedrę mianem – powracającego niejednokrotnie w jego twórczości – symbolu ludzkiej Golgoty, na której nie ma jednak miejsca dla Chrystusa<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Tradycję i znaczenie takiej wizji Golgoty omawia na przykładzie innych utworów Krleży Jan Wierzbicki. Zob. J. Wierzbicki, *W kręgu źródeł*

To zatem miejsce kaźni, które pozbawione jest perspektywy zbawienia, choć daje jej kuszące złudzenie, zrodzone z zestawienia wzniosłej duchowości emanującej ze świątyni i diabolicznego zła, symbolicznie reprezentowanego przez stacjonujące w pobliżu Katedry oddziały wojskowe feldmarszałka Erwina Rommla. W wizji tej Krleża nawiązuje do mitu gotyckiego, który – wedle opinii Oswalda Spenglera – wyraża napięcie między przeciwległymi biegunami aksjologicznymi, przyznając im jednocześnie status sił równorzędnych<sup>20</sup>. *I diabeł może czynić cuda*<sup>21</sup> – pisze Spengler.

W oparciu o wywód wspomnianego historiozofa należy uściślić, że mit gotycki, który w dzienniku Krleży symbolizuje zagrzebska Katedra wraz ze swoim otoczeniem, mówi o podległości człowieka wobec obydwu przerastających go i walczących o jego duszę sił oraz o konieczności oddania się we władanie jednej z nich, co w konsekwencji prowadzi do jego zniewolenia – grzesznego zniewolenia przez siły diabelskie lub słodkiego zniewolenie przez siły boskie. Oddając się we władanie siły wyższej, gotycki człowiek doznaje masochistycznego szczęścia związanego z brutalnym wyrwaniem duszy z objęć jednej siły przez drugą. Tak właśnie Krleża postrzega rolę ubezwłasnowolnionej jednostki w totalitarnej Chorwacji, w której cień najwyższych racji skrywa najniższe instynkty. Wzniosłe *sacrum* Katedry zderza zatem autor z wyrażającym prymitywną siłę *profanum* w postaci martwego ciała dziewczyny, porzuconego w pobliżu świątyni lub samochodów wojskowych korpusu Rommla, ozdobionych emblematami, przedstawiającymi afrykańskie zwierzęta i erotyczne akty.

---

*i znaczeń motywu Golgoty w twórczości Miroslava Krleży*, w: *Studia Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Warszawskiego poświęcone VII Międzynarodowemu Zjazdowi Słowistów w Warszawie*, red. J. Magnuszewski, Warszawa 1973.

<sup>20</sup> Zob. O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2001, s. 359-364.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 360.

Nawiązując do mitu gotyckiego pisarz potwierdza zawartą w dzienniku tezę o wskrzeszeniu w epoce totalitarnego fanatyzmu ducha epoki średniowiecznej, przebranej jedynie w barokowy kostium. Średniowiecze i barok pojmuję bowiem Krleża jako nieustannie nawracające czasy masowej halucynacji, czyli wiary w irracjonalne mity (*Biblijski mitos, socjalistički mitos, eskapebe-staljiński mitos, rosenbergowska imitacija tog mitosa koja je rodila današnju SS-stvarnost i obratno*, 1942, s. 165<sup>22</sup>), zapewniające o istnieniu lub możliwości osiągnięcia lepszego świata za cenę pełnej, bezrefleksyjnej uległości wobec nich i samoposwiecenia. Sytuacja taka nie jest już, według pisarza, symptomem świata *na rubu pameti (na krawędzi rozumu)*<sup>23</sup>, przed jakim przestrzegał w swojej prozie z końca lat trzydziestych, ale świata, w którym *pamet je zbunkerirana (rozum jest zakazany*, 1943, s. 87).

Inną świątynią, kilkakrotnie wspomnianą w dzienniku jest meczet, powstały w okresie Niezależnego Państwa Chorwackiego na placu bana Kulina w wyniku przystosowania do celów religijnych dawnego Pałacu Sztuki w kształcie rotundy, którą uzupełniono o trzy minarety. Powstanie tego meczetu stanowi wyraz nobilitacji bośniackich muzułmanów, którzy w myśl fundamentalnej dla ustaszowskiej ideologii zasady jedności i czystości narodowej uznani zostają za Chorwatów. Również ta świątynia świadczy – zgodnie z wywodem pisarza – o średniowiecznej dominancie światopoglądowej w totalitarnej Chorwacji. Choć ban Kulin uchodził za władcę, który sympatyzował z rozprzestrzeniającą się w Bośni w czasie jego panowania herezją bogomilską, to – jak ironicznie zauważa Krleża – w czasach Niezależnego

<sup>22</sup> Przekład: „Mit biblijny, mit socjalistyczny, mit wukapebowski-stalinowski, rosenbergowska imitacja tego mitu, która zrodziła dzisiejszą esesmańską rzeczywistość i na odwrót.” Określenie *eskapebe*, pochodzące od skrótu SKP(b) i przetłumaczone jako *wukapebowski*, odnosi się do Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików).

<sup>23</sup> Tak Krleża zatytułował swoją powieść wydaną w roku 1938.

Państwa Chorwackiego plac nazwany jego imieniem *simbolizira sve, samo ne bosansku patarensku prošlost* (*symbolizuje wszystko, tylko nie bośniacką patareńską przeszłość*, 1942, s. 45), czyli czasy tolerancji dla religijnej odmienności. Zgodnie z nowymi potrzebami ideologicznymi Kulin – jako *negator svega šta dolazi sa zapada* (*przeciwnik wszystkiego, co przychodzi z Zachodu*, 1942, s. 196) – staje się symbolem nietolerancji dla tych zjawisk, które nie mają charakteru narodowego.

Spośród innych elementów tworzących krajobraz miasta pisarz wyróżnia tramwaje, które – wedle opinii Bory Ćosicia<sup>24</sup> – „zastępują” w dzienniku pociągi, obecne w kilku przedwojennych tekstach Krleży, a szczególnie w ekspresjonistycznym dramacie *Hrvatska rapsodija* (*Chorwacka rapsodia*, 1919). W tekście tym szalona, destrukcyjna jazda pociągiem, który zamienia się w pocisk zmierzający ku Słońcu, inicjuje Nietzscheańską, totalną przemianę świata poprzez jego zniszczenie i budowę od podstaw. Tramwaje natomiast są w dzienniku psychoanalitycznym symbolem śmierci, która nie niesie z sobą żadnej przemiany, ponieważ jest zakorzeniona w codzienności jako zjawisko powszechne i nieuniknione, a przez to niewzbudzające emocji i zainteresowania: (...) *ni po čemu se ne vidi da s nama, istim tramvajem, putuje Drugi svjetski rat* (1942, s. 92); *Uvijek jedna te ista slika: rat je, a plavi tramvaj klizne ticho* (1942, s. 145)<sup>25</sup>. Jadący tramwaj daje zatem złudzenie ustabilizowanego życia toczącego się w Nekropolis, a ponadto – jako obiekt ruchomy – symuluje możliwość opuszczenia miejskiej przestrzeni. W rzeczy samej jego ruch jest złudny, ponieważ odbywa się po wyznaczonej, okrężnej trasie, z której nie można zboczyć. Złowrogą aurę wokół tramwa-

<sup>24</sup> Zob. B. Ćosić, *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže*, „Gorgodan” r. 4, 1982, nr 12, s. 43.

<sup>25</sup> Przekład: „... w ogóle tego nie widać, że z nami, tym samym tramwajem, jedzie druga wojna światowa”; „Zawsze jeden i ten sam obraz: jest wojna, a błękitny tramwaj sunie cicho”.

jów Krleża wzmacnia, opisując je na sposób surrealistyczny jako zanimizowane, niepowstrzymane w swoim hipnotycznym ruchu mechanizmy, poruszające się samoczynnie, niezależne od woli człowieka. Są zatem tramwaje – w funkcji ruchomych zbiorowych trumien – jeszcze jednym emblematem kolektywnej iluzji życia panującej w Nekropolis. Jazda tramwajem odzwierciedla poza tym sytuację samego Krleży, jego dwuznaczny, klaustrofobiczno-agorafobiczny strach związany z pragnieniem wyrwania się z zamkniętej przestrzeni i obawy przed tym krokiem, niemożności jego wykonania.

Zagrzeb to ponadto Nekropolis, które ma wymiar światowy, ponieważ usytuowane jest na osi niemieckich podbojów, a to z powodu udziału chorwackich żołnierzy w kampanii na froncie wschodnim oraz obecności w Zagrzebiu wojsk niemieckich, przetrucanych między frontami afrykańskim a rosyjskim.

W tym samym miejscu, w którym istnieje Zagrzeb nekropolitalny, dzięki nadrealistycznemu zniesieniu granic ontologicznych istnieje również zagrzebskie Memopolis. Obraz Zagrzebia, jaki wyłania się z pamięci pisarza, stanowi pod pewnymi względami przeciwieństwo Nekropolis, ponieważ wyłamuje się z typowego dla miasta śmierci porządku chronologii i przestrzeni.

Chronologiczny przebieg czasu, którego znakiem są daty sygnujące kolejne karty dziennika, wyparty zostaje w Memopolis przez czas epifaniczny, który powoduje temporalizację przestrzeni miasta, a więc uzależnienie jej zmienności nie od ruchu w przestrzeni, ale od przepływu czasu, w jakim ta przestrzeń istnieje. Zagrzeb pamięci istnieje zatem w czasie zmiennym, ale nieprzemijającym, czyli takim, który – niczym Bergsonowska tocząca się kula śniegu – nieustannie się nawarstwia. Określona przestrzeń stanowi w tak zobrazowanym mieście ramę, którą pisarz wypełnia swoimi epifaniami – faktami i wyobrażeniami nakładającymi się na siebie, jak na przykład w wizji z dnia 4 stycznia 1943 roku: *Ispod biskupskog grada nad blokovima starih kro-*

vova, iznad cistercitskog klaustra na Potoku, iz jedne dvorane s lođom promatram Trg bana Jelačića. Ljeto je, lođa je otvorena. To nije Harmica, to je glavni trg u Sieni, pun radoznale svjetine (1943, s. 15)<sup>26</sup>.

Relatywizacji w Memopolis podlega nie tylko temporalny wymiar miasta, ale i jego położenie geopolityczne, które – zgodnie z geometrią obowiązującą w snach – nabiera elastyczności, związanej ze zdolnością nadrealnej przestrzeni do rozciągliwości lub kondensacji. Zagrzeb z onirycznych wspomnień stanowi element mozaiki, tworzonej przez europejskie miasta, do których pisarz wraca we wspomnieniach. Szczególnie ważne miejsce zajmuje w tej mozaice Belgrad, który – jak sugeruje Aleksandar Flaker – nacechowany jest w wizji Krleży ambiwalencją, ponieważ z jednej strony jest miastem serbskich przyjaciół pisarza (wywodzących się głównie z kręgu surrealistów), z drugiej zaś staje się w okupacyjnych warunkach miastem piekielnym<sup>27</sup>. W dzienniku obydwie miasta – Zagrzeb i Belgrad – cechuje zatem podobna dwoistość. Podobieństwo to Krleża podkreśla odwołując się do metaforyki akwatywicznej: *Doplovio je do Zemuna i tu se usrdio kao Noemova deregilja grad Zagreb sa svojim gornjogradskim tornjevima, sa obrisima svog stoljetnog profila od Kaptola i kaptolskih kula do Dverca i do fasada u Visokoj ulici. Sve ono dalje kako je Zagreb doplovio do Kalemegdana i šta se dalje zbiva od ove babilonijade, tema je fantastičke kronike itd. itd.* (1943, s. 113)<sup>28</sup>. Pisarz odbywa też retrospekcyjne i oniryczne wycieczki

<sup>26</sup> Przekład: „Poniżej biskupiego, kapitulnego miasta nad szeregiem starych dachów, ponad klasztorem cysterskim na Potoku, z jednego salonu z loggią obserwuję plac bana Jelačića. Jest lato, loggia jest otwarta. To nie jest Harmica [dawna nazwa placu bana Jelačića – P.P.], to jest główny plac w Sieni, wypełniony ciekawskim tłumem.”

<sup>27</sup> Zob. A. Flaker, *Krležini gradovi*, w: idem, *Riječ, slika, grad*, Zagreb 1995, s. 112.

<sup>28</sup> Przekład: „Dopłynęło do Zemunu [dzielnica Belgradu – P.P.] i tu zakotwiczyło niczym Arka Noego miasto Zagrzeb ze swoimi górnomiejskimi



do innych miast z własnej przeszłości – między innymi do Lublany, Paryża, Pragi, Warszawy. W ten sposób wpisuje literacki i autobiograficzny Zagrzeb w europejski krąg kulturowy alternatywny wobec nekropolitalnej osi rozpiętej między Afryką a Rosją.

O ile zagrzebskie Nekropolis dzięki swojej materialnej namacalności, chronologicznemu przebiegowi czasu, względnej stabilności swego geopolitycznego położenia, uświęceniu (kościół) i animizacji (tramwaje) elementów wypełniających miejską przestrzeń daje pozory zwyczajnego życia, o tyle Zagrzeb odtworzony z pamięci wypełniają wydarzenia i postacie w świecie empirycznym nieobecne, ale z tym większą intensywnością rekonstruowane, wrywane z zapomnienia i nieistnienia. Siłą pamięci przywraca zatem Krleża w swoich snach do życia postacie zmarłych już osób, które swoją śmiercią zaświadcza o nekropolitalnym charakterze stolicy Chorwacji, ale zarazem, swoją dyskretną obecnością, wnoszą do wyobcowanego świata pierwiastek swojskości i w ten sposób potwierdzają nekropolitalno-retrospekcyjną tożsamość miasta, przenikanie się jego obydwu wymiarów.

Nie jest zatem celem Krleży przeciwstawienie dwóch wizji Zagrzebia, różnicujące je pod względem wartości. Takie przeciwstawienie byłoby sprzeczne z ich nadrealną logiką, zgodnie z którą zawierają się one w sobie bezgranicznie. Istotą procesu kreacji czasoprzestrzeni w dzienniku pisarza jest wykorzystywanie jej dwoistości w celu nieustannego kształtowania relacji pomiędzy Zagrzebiem śmierci a Zagrzebiem pamięci bez zamiaru nadania tej relacji kształtu ostatecznego. W ten sposób determinująca twórcę przestrzeń tanantyczna i wspomnieniowa staje się przestrzenią możliwości, dając mu takie poczucie wolności, które Alena Vodáková definiuje jako *krátký, intenzivní prožitek zvratu*

---

dzwonicami, z sylwetką swego stuletniego profilu od Kaptolu i kapitulnych wież do Dverca i do fasad ulicy Visokiej. Wszystko, co było potem, kiedy Zagrzeb dopłynął do Kalemegdanu [stara twierdza w Belgradzie – P.P.] i co dzieje się dalej z tą babiloniadą, to temat fantastycznej kroniki itd., itd.”

*mezi dvěma stavy nesvobody (ve směru zisku, ztráty i zachování stejné míry nesvobody v jiné individuální či dobové verzi)*<sup>29</sup>.

Status stolicy Chorwacji w dzienniku Krleży jest zatem oparty na paradoksie – miasto stanowi zasadniczy punkt orientacyjny w świecie wewnętrznym pisarza, ale jako domena możliwości, a nie faktyczności, jest to punkt ontologicznie nieustabilizowany, pozbawiony trwałego obrysu. Stanowi raczej mapę, którą dopiero należy nakreślić, łącząc różne punkty rozrzucone w czasie i przestrzeni. Jako mapa do wykonania Zagrzeb *nadtotalityrny* to obszar, który posiada swoje ograniczenia w postaci kreatywnych możliwości samego twórcy, a zatem – zgodnie ze zobrazowaną w dzienniku koncepcją *déjà vu* – możliwości odtwarzania biograficznych i literackich danych w nowych konfiguracjach, nieustannego ich – jak pisze Flaker – „przerabiania”, dającego w efekcie świat *otvoren u svojoj nedovršenosti (otwarty w swoim nieukończeniu)*<sup>30</sup>. Pisarz nie wykazuje zatem typowej dla programowej awangardy okresu międzywojennego i skompromitowanej przez totalitaryzm ambicji tworzenia projektu nowego świata, bo w tę możliwość przestał już wierzyć, o czym świadczą choćby wyjęte z dziennika słowa: *Sve se peče u ciglani od ljudskih kostiju. To su historijske cigle kojima se grade »bolji svjetovi«* (1942, s. 166)<sup>31</sup>. Pragnieniu globalnej nowości przeciwstawia Krleża pragnienie indywidualnej autentyczności, która nie znajduje swego urzeczywistnienia w działaniu zwróconym ku przyszłości, ale w napięciu między przeszłością a teraźniejszością, osiąganemu poprzez potraktowanie tego, co martwe (Nekropolis) lub minione (Memopo-

<sup>29</sup> A. Vodáková, *Metamorfózy fantomu svobody*, „Analogon” 1995, nr 15, s. 36. Przekład: „krótkie, intensywne przeżycie zwrotu między dwoma stanami zniewolenia (ukierunkowanego na zysk, stratę lub zachowanie tej samej miary zniewolenia w innej indywidualnej lub historycznej wersji).”

<sup>30</sup> A. Flaker, *Krleža u svjetlu avangarde*, w: *Prilozi. VIII međunarodni slavistički kongres, Zagreb – Ljubljana*, Zagreb 1978, s. 30.

<sup>31</sup> Przekład: „Wszystko się wypala w cegielni z ludzkich kości. To są historyczne cegły, z których się buduje lepsze światy.”

lis), jako ciągle niewykorzystanego w pełni materiału twórczego i nieprzeżytego dostatecznie doświadczenia. W ten sposób pisarz dokonuje w dzienniku autoiluminacji – rozpoznania samego siebie w świecie totalitarnej jednolitości.

*OVER-TOTALITARIAN ZAGREB*

The article is concentrated in showing the picture of Zagreb in the diary written in 1942-1943 by leftist Croatian author, Miroslav Krleža. The introductory part of the text deals with the biographical and socio-political context of its creation, hence the attitude of fascist alike Independent Croatian State authorities to the writer. At first they assume a hostile attitude towards him, although they try to abuse for propaganda aims later and want to persuade him to cooperate in national culture field. At that time Krleža takes the attitude of staying in silence, resigning public life, turning towards inner emigration and contestation of totalitarian reality.

The writer's diary notes from this period form the shape of surrealistic montage of observations, dreams, recollections and meditations. This creative strategy finds its reflection in the picture of the capital of Croatia presented as the city of death as well as the city from the past, created out of memories being a reconstruction of its older image. The totalitarian reality, which tries to keep an illusion of common reality, is perceived by Krleža as hypocritical which makes him create in his diary the picture of Zagreb as *over-totalitarian* place. Totalitarian reality inspires hence its origins being full of its traces, however as the matter of fact opposes it as the place of freedom to the possibility of construction of the home world from the parts of alienated world.