

simbol blatne Panonije, sluteći veliki »sukob na ljevici«, na distanci uznemirene Europe uoči nove katastrofe što grozi čovečanstvu.

Krležin junak je zapravo tipični moderni intelektualac koga muči skepsa i rastače splin. On jeste otuđeni čovek, kako se to danas voli reći, ali koga izjedna nedovoljnost života. Njegov movens je nemir, posledica frustracije (pisac u raznim prilikama ističe tu crtu: »Nošen svojim nemirom, fiksiderijom svoga stravičnog nemira, kao mjesecar...«) Nemir je ulazio u Filipa i postajao sve intenzivniji«, itd.); ovaj nemir može biti i stvaralački – protagonista je umetnik – a može biti i duh moderne razdraženosti, Zerrisenheit.

Opterećen poreklom, ali i izuzetnošću vlastite osobe, Filip Latinović je posebno obremenjen detinjstvom, iz kojega izviru različite psihološke devijacije (Frojd, Jung). U njegovoj podstvrti živi ideja »da u nama stanuju drugi kao u stariim grobovima, i svi mi da smo samo kuće pune nepoznatih mrtvih stanara«. Opsednut je rešenjem dijabolične slikarske teme, orkestracije izopacenog i razvratnog u ljudima, koja »treba da bude brojgelovski smeda, ogromna, trogloditska poplava... sve to davolsko, nemansko, zmajevsko, prapočetno, diluvijalno od ovog mutnog blata pod našim nogama, to je samo glavna osnova tkiva te slike« – a iza svega se, dakako, nazire Hibernius Boš. Uzalud Krležin slikar pokušava da živi »normalno«, da se vrati svetu u koju mu nema povratka, jer, kako je nadahnuto rekao Pavletić o Ujeviću, živi u raju svoga pakla.

Cini se da bi to moglo biti jedno tumačenje infernalizacije življenja, u kojem piščev zatočnik »neprestano kopao po svojim vlastitim tmimama sa svjetlijkom u ruci« (Krleža). Pisac prikazuje zbivanja u makabričnom i haotič-

nom prividu, u ishitrenoj zbrici i metežu koji se kroz grotesku i izobličenosti ipak oblikuje u harmoniju.

Pogled na svet, koji se nazire u slojevima romana, podseća na estetski nihilizam. Ovaj pojam Krleža je upravo u to doba označio kao propratnu pojavu fin de siécle-a (u članku o Rilkeu, 1930), ističući kao najrelevantniji primer za čitavo razdoblje Hofmanstalova »Baladu o životu vani«: »Tužaljka beskrnjog nanizivanja beznadnih nihilističkih slika, s tipičnim prizvukom lažne utješljivosti nad trajanjem slikevitosti i mudrog, dekadentnog, budističkog pomirenja s trajanjem besmisla«. A kao pandan tom svetu, ipak, postavio je niz antiteza iz sveta avangardne umetnosti, kao što su Karl Kraus ili Majakovski.

U rasponu stvaranja od ekspresionizma do metafizičkog realizma, Krleži je bio dobro poznat i Robert Musil, pisac blizak Kafki, koji se bavio psihoanalizom (isp. reminiscencije u »Banketu u Blitvi«). U bizarnoj stvarnosti romana »Banket u Blitvi« (1938 – 1939), čiji je logični nastavak mogao uslediti tek posle drugog svetskog rata, u jednoj novoj eri (1964), Krleža je iznosio svoje vizionarske istine. U vezi s tim vizionarstvom je i »Pohvala gluposti« u romanu »Na rubu pameti«, koju je u književnosti međurača obznačio kao moderni Erazmo Roterdamski.

Literatura je za Krležu bila način da razmišlja i traži puteve i odgovarajuće ikonskom čovekovom bitisanju. Na planetarnom horizontu, u astralnoj kolumbovskoj plovidbi ka idealnom Kozmopolisu, pojavio se ovaj pisac kao znak epohe. I u svojoj lirici, i u prozi, i u dramatiču, on u biti tumači večne ljudske sumnje, načinjući u našoj književnosti ona etička i egzistencijalna pitanja tako karakteristična za savremeni svet.

(Odlomak)

podravina s kerempuhom

imre bori

Povratak Filipa Latinovicza je sintetizujuće delo; to ne pokazuju samo niti dotadašnjeg opusa koje se susreću u njemu, već u mnogo većoj meri dela koja su tek usledila, izrastajući iz kruga pitanja koji je ovaj roman postavio: čitava jedna serija eseja i studija, knjiga balada i dva velika talasa polemičkih spisa. Analizom pitanja odnosa umetnika i njegovog sveta, te problematičkog pristupa, u ovom romanu se potvrđuje samo pisac domobranskih novela. I slika osvojenog sveta je data, u punoj snazi privabljene stabilnosti. U tridesetim godinama kod Krleže je reč o slikama sudbine, i moramo smatrati nadasne karakteristične da se odrekao mogućnosti epskog izraza zarad jednog specifično »ideološko«-esejističkog, odnosno snažno lirski intoniranog načina prikazivanja u trenutku kada je namenio da progovori o seljačkom životu domaćeg sveta. Reč je o Kerempuhovim baladama i o umetničkom putu koji je doveo do njih; ove pesme spadaju u red ne samo najznačajnijih dela Krležinog opusa, već i među najspecifičnijima remek-delama hrvatske književnosti.

Ove balade su već dremale u novelama pisanim krajem prve decenije ovoga veka, a u januaru 1925. godine, u čuvenom *Pismu iz Koprivnice* ukazuju na »brabantski« karakter Zagorja, tog krležijanskog »pra-podneblja«:

»Uvijek kada čovjek putuje zimi preko ove provincije, njemu se čini, kao da je željeznica svrdla u kakav veliki okvir Brueghelove (Brojgel) snježne kompozicije, kome se pozadina talasa tu negdje pod Kalnikom, između Lijepijeh Vina i Koprivnice. Slamnati krovovi seljačkih koliba, ispod kojih kulja dim, život što po svojim primitivnim složenostima tek što se je ukopao u zemlju i počeo da se razvija, zidani zvonici i grobija rimokatoličke organizacije, debela plodna brabantska zemlja i seljaci, govedari i vinogradari, rumeni, nabijeni krvlju, sa barilcem vina, kobasicama i lukom. Uvijek netko mokri, uvijek netko bljuje, a netko se nije na vješalima... Evo Brabant, početkom šesnaestog stoljeća, kada španjolski plaćenici toledskog centralizma tiraniziraju nevine Brueghelove seljake u okviru sniježne i musave slike... Tako smo stigli u Koprivnicu...«

Ova analogija uspostavlja se i u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, u opisu »sulude panonske svadbe«, i proširuje se u eseju koji je napisan kao predgovor albumu *Podravski motivi* Krste Hegedušića:

»Pišući (opet jedanput ponovo) prije osam godina o našem otvorenom problemu, kako da se književno i likovno ostvari naša nepoznata i mračna tvrdoglavata stvarnost, u tim svojim kruženjima za našim stvaralačkim uporištem, za onom hipotetičnom podlogom, što je Dostojevski zove počvom, meni je izgledalo, da je Brueghel jedan od onih stvaralačaca, koji je

stvorio svijet svoga Brabanta tako sličan našem gornjohrvatskom kraju na historijskoj protuturskoj strateškoj bazi između Karlovca i Koprivnice...«

Svet slika Hegedušićevog albuma, koji, po Krleži, nosi u sebi »bitne označke našeg originalnog, lokalnog, domaćeg«, u nastajanju Kerempuhovih balada odigrao je važnu katalizersku ulogu i približio pisca potrebi, a i metodologiji, poetskog prikazivanja kajkavskog narodnog sveta. Uprošćeno i u osnovu uvez, očigledno je reč o tome kako »ispevati« onaj svet koji je Hegedušić nacrtao, a da se pri tom sačuva kako verizam, tako i satirična oštrica, a i onaj istorizam čiji je motiv utkan i u roman *Povratak Filipa Latinovicza*. Radi se o sadašnjosti, u kojoj je prošlost u tolikoj meri prisutna zato što su joj prethodila takva stoljeća koja su »prolazila«, ali nisu ništa bitno menjala u životu naroda Zagorja, tako da su u borbama tog naroda XVI i XX vek veoma blizu jedan drugom. Neprestanom tinjanju žeravice istorizma u Krležinoj misli bili su neophodni takvi lahorji koji su na kraju odredili i poetsku metodologiju balada. Shvatnje i interpretacija istorijske materije već su obavljeni u esejima *Deset krvavih godina*, a na ravni lepe književnosti to se reflektuje u studijama o Adiju (Endre Ady) i Klajstu (Heinrich Kleist). Esej o Klajstu iz 1934. godine značajan je sa stanovišta njegove veze sa seljačkim bunama i uopšte s istorijskim dogadjajima iz XVI veka: »Kleist nam je pjesničkom videočitošću objasnio i dao ključ za razumijevanje svih onih krvavih katastrofa koje su kao oluja jalovo urlale nad njemačkim seljaštvo prije četiristo godina...« Još je značajnije, međutim, ono što je formulisao u narednim rečenicama ove studije: »Kleist je nerazmerno jači od Goetheovog (Johan Wolfgang Gete) *Götza von Berlichingen*, a iškustvo je pokazalo da se kroz više od pet stotina godina nije našlo pero koje bi bilo znalo da umjetnički sintetički i definitivno izrazi sve one beskrnjeno bogate mogućnosti kakve nosi u sebi tema centralne evropskih seljačkih nemira...« Krleža u ovoj studiji kao da najavljuje svoju nameru (sada već povodom polemike o tendencioznoj umetnosti) da stvori primer prave tendenciozne umetnosti, i taj primer on i daje opevavanjem Gupčeve bune i uopšte sudbine seljaštva u XVI veku. A problem pjesničke mogućnosti javlja se u studiji o Adiju iz 1930. godine. Svoju tačku kristalizacije mogao je da dosegne kako u motivima Derda Dože (György Dózsa) u Adijevim pesmama, tako i u kuruckim pesmama, koje detaljnije interpretira: »U svojim tužaljkama, pisanim jednostavnim i grubim jezikom pučke pjesme, on pjeva o zagaženim i desetkovanim Rákóczievim (Ferenc Rakoczi) buntovnicima: te sjene u sjaju logorske vatre u svojim dijalozima seljački lapidarno razgovaraju o glupoj bezizlaznosti madžarske sudbine. Nokturni puni proročke tmine, uzdasi i prigušene asonante u jednostavnosti pučkih rima, sve je puno straha, slutnje panike pred neminovnim...« I kao što su u ovim pesmama Adijev simboli »za svoju pozadinu dobili istorijsku stvarnost«, tako se i u poetskom izrazu, iza stvarnosti videne Krležinim očima, kao pozadina, takode javlja istorijska stvarnost, i ne samo kao pozadina, već i kao materija u kojoj može da se realizuje njegovo viđenje realne sadašnjosti. Prilikom karakterizacije Adijevih pesama Krleža ne otkriva samo deo repertoara svojih balada, već prevodom pesme *Kronia iz 1918.* (Krónikás enek 1918 – bol) daje glasa i onom arhaizatorskom tonu koji prožima i Kerempuhove balade.

Jer arhaizacija predstavlja poetsku suštinu zbirke njegovih balada, objavljene 1936. godine pod naslovom *Balade Petrice Kerempuhu*. Ona nije samo jezički element pesama, već i kreativni deo poetske materije. Na to ga je upozorio Adijev primer koji je reprodukovao ton madžarske istorijske pesme iz XVI veka, ali i vlastiti pokušaj iz 1931. godine, kada je svoju pesmu *Tužaljka nad crkvom* ispevao u »slavu starog madžarskog infinitivusa barona Balinta Balašija« (Balint Balassi). Krleža, međutim, ne vaskrsava kajkavski jezik, već ga prepevava, oplodjavajući onaj jezički sloj koji je u njegovoj prozi bio prisutan kao zagorski i zagrebački kajkavski dijalekt, i kad premet proučavanja – maltene ponovnog otkritja – kajkavsko književnosti. U Krleži se, dakle, sredinom tridesetih godina snažno rasplamsala samosvest kajkavštine. Osim poetskih pretensiona, ovi samosvest hranje je i njegov negativan stav prema ilirizmu. To je naglašavala i nekadašnja kritika, koja je u prvom redu hvalila Krležinu jezičku revoluciju, pridavši društveni značaj ovoj velikoj evokaciji kajkavštine. »Danas – zaslugom Krleže – jeste jasno je bilo kad: ovu našu kajkavštinu crvi nisu požderali pod zemljom, nije je uništoj stoljetni muk i prezir koji ju je proterao iz akademija i s katedri u predsjedstvima, šupe i u dvorišta...« (Slavko Batušić) Po ovom tumačenju kajkavski hrvatski jezik potlačenih, jezik slugu, seljaka i istorijskog naroda koji se vekovima bori protiv svojih gospodara, gonjen žudnjom za jednim

pravednjim društvenim poretkom. »S jedne strane je veoma nov, a s druge je star, pristar« ovaj kajkavski jezik, i, po Krleži, on »predstavlja jezičku zagonetku« – jedan virtualni kajkavski književni jezik koji, međutim, jedino u ovim Krležinim baladama živi toliko vitalno i robustno, premda je, na primer, jednim ciklusom pesama Frana Galovića (koga je, posthumno, upravo Krleža objavio u *Književnoj republici* 1925. godine) već punom snagom započet proces njegovog modernog pesničkog osvajanja. Posebnu težinu ovom kajkavskom jeziku daje Krležina tendencija. Smatrao je, naiče, da je ovaj kajkavski jezik pogodan da se pomoći njega izraza jedna od najtežih tema lirike, a to je tematika revolucionarno tendencioznih parola, koje treba izricati stvarnim, takozvanim autentičnim lirskim sredstvima.

Kerempuh, taj grabancija, til-ojenšpigelovski (*Thyl Ulenspiegel*) junak, postao je u Krležinim delu "nacionalni pesnik" člju tamburica svira već nekih četirsto godina, i može da svira, jer je i "kerempuhovsko" pesničko držanje većno. On je komentator događaja i raspoloženja, on daje posredstvom svog univerzalnog shvatanja perspektivu pojedinačnom, lokalnom i anegdotском. A univerzalnost ovih pesničkih sadržaja jeste patnja naroda u vreme Derda Dože i Matije Gupca, u doba turskih ratova, u sedmogodišnjem i tridesetogodišnjem ratu, u Četrdesetosmoj – sve do vremena pojave pisane reči, kad nestaju sela, čitavi krajevi, propada cela zemlja i krvari pojedinac, čovek koji hoće mnogo. U međusobnim odnosima ljudi i naroda važi princip "homo homini lupus", jer "ni med cvetjem ni pravice".

Zajček, gumbek, bažulek i slak,
čuli su terpuca, kak punta se bedak.
Pak rekle je gumbek: – ti si bedak,
to je tak vola božja, pak ima biti tak!

Iz te trideset i četiri Krležine balade izranja jedan »svet okrenut naopako«. Jednim delom neposredno, jer kada nastoji da izradi ovo tumbe okrenuto, neprirodno stanje, pribegava omiljenom zahvalu starih književnosti (*Lamentacija o štibri; Sanoborska; Krava na orehu*), a u svojoj velikoj pesmi, u *Keglovichiani*, na anegdotski način, koristi motive "starog vinskog kleta keglovichiani". Kao jedna velika, barokna pozorišna povorka, tako izgleda »vujelek u nebo dominalega gospodina grofa Baltazara Melkiora Gašpara Keglovicha«, i veoma je osovetska gozba na onom nebu, budući da za gospodu »je se vre spremno: kvarter i košta, pinta i kredenac«. Siromasi, međutim, nemaju slobodan pristup rajske vrtovima:

A na repu špalira, da su tu bandu včani,
u zobunu grofovskem, kak grofovski soldat
Imbro Skunkač, piličar i tat,
kak gujšter se prešmugnul črez nebeska vrata
i zrušil se kak klada:
nebeška parada,
tu tri su regemente anđelov trompetale tratarata,
tratarata, erdegata,
nebe je za Grofa, a je ne za tata!

Naravno, uhvate Imbru Skunkača, i budući da je svet okrenut na glavce, njega i na nebu udaraju na muke i bacaju u pakao, nasuprot Keglovicha, jer: »Ti vre su imeli grofovskе paradize na zemli, med nami: ze žmuli i z rablivi mužikalici su muške žule ti smerdlivi lenivci, a sad sediju u nebu, kaštigani vušliči!« U baladama se smenjuju slike velikaških pirovanja i seljačkih smrти, njihovog mučenja, čerečenja, patnji pod rukom krvnika, i u dugim Krležinim nabranjanjima, koja evociraju sumornost i težinu lamentacije jedne tragične litanije, prosti besni ono što mi u ovim baladama, rođenim u inspiraciji forme srednjovekovnih satiričnih pesama putujućih vagabunda, osećamo toliko »brojgelovskim«, ali i tako »krležijanskim«. Reč je o slici sveta »hiljadu i jedne smrти«, u kojem ljudi ne žive već samo umiru, u kojem nisu stigli da nauče ni da se raduju, gde postoji samo jedna nauka, znanje »čerečenja«, sećiranja i mrvarenja ljudskog tela; i istorijska sposobnost trpljenja svih hiljadu načina umiranja. Progovara ova smrt u najrazličitijim oblicima balada – od pesme za igru do lamenta i litanije, logorske pesme, do one koja govori o »takmičenju cvetova«, i Krleža kao da u svom raspoloženju stvaranja novih žanrova želi da se takmiči i s istorijom književnosti i s pesničkim formama, smelo preplićući glasove i forme, staro (npr. vinski

pesmu Frana Krste Frankopana) i novo (npr. sliku Adijeve pesme) *Na grofovskom gumnu* (A grofi szérün), himnu Tome Celanskog i literarne spomnike kajkavske pesme.

Najveća među baladama je svakako ona pod naslovom *Planetarijom*, ta Krležina »stoljetna« pesma koja je istovremeno i predskazanje i prizivanje duhova, na šta u podnaslovu upozorava i sam autor. Pesma je to o hrvatskoj istoriji, sasvim u onom duhu koji se očituje u studiji *Nekoliko riječi o malogradanskem historizmu uopće*. Pojedini delovi kađu da su ispevane misli iz ove studije: »Sve komponente, koje određuju danas hrvatsko zbijanje, bijuju već prije trista godina, u vrijeme prvega Panslavena Jurja Križanića, tipičnoga Hrvata, ocrthane isto tako kobno kao i danas. Sva ta pitanja, danas na žalost još uvijek toliko aktuelna da je potrebno o njima pisati i raspravljati, stajaju prije trista godina isto tako otvorena i maglena...« I dalje: »Uvjjer je hrvatska glava pod sjekirom, a hrvatski džep oplačkan, jer pod hrvatskim krovom stanuju tuđinski ratovi, a gdje rat peče na ražnju strvine, tu se kuga i pomor gosti, kao u litanijama luteranskim. Ta fakta traju i danas. Tko čita historiju, taj vidi još i danas one iste sile koje su pokretale i Vojnomira, i Ljutovida Posavskog, i ninske Saboraše, i borbu protiv narodnih dinasta (kao eksponenata latinskog i romanskog gradskog elementa), pak građanske ratove za Arpadoviće i protiv njih, sve do smrti Krste Frankopana (1527) i Petra Zrinskog (1671), i do Senzermenskog mira 1918.; tu traje jedna te ista predstava: prikazuje se hrvatsko pitanje na točkovima evropske invazije, kao naslovna slika staromodne, romantične opreme Walter Scottovih (Walter Skot) motiva po mučionicama...« U *Planetarijumu*, dakle, ovako peva:

I videl sem v megli,
v megli sem videl:
Zerinski grof črez meglu
kak slepec gre v Beč.
A nazaj ga nebu, a nazaj ga nebu, a nazaj
ga nebu nigdar več.

Redovi ove studije o ilirskom pokretu (»Jelačić i Strossmayer postaju Ilirci kada ni pas ne daje ni prebijene marke za Iliriju i kada se svjetu objasnilo da su i Gaj i Jelačić bili dvorski agenti...«) pak se ovako rimuju u pesmi:

I Jelačića Bana i Gospona Gaja
i Njih sem videl bloditi u Beč:
tam buju svoju, tam buju svoju,
tam buju svoju popluvali reč.

Ova velika pesma – proročnica građena je na tri motiva: na slikama sudsbine hrvatskog naroda kroz vekove, na slikama sudsbine onih velikana koji su zastupali stvar naroda kao pozitivni primeri Krležinog shvatanja istorije (Križanić, Starčević, Supilo) i na čitavoj masi ljudi osuđenih zbog najrazličitijih vidova izdaje, koji su, doduše, pevali hrvatsku himnu o "lepoj našoj domovini", a u međuvremenu je prodaval na svoj način po istorijskim epohama – kao primeri velike protivrečnosti »malogradanskog«, naopako postavljenog sveta hrvatskog rodoljublja.

U ovoj pesmi reč je o jednom svetu, »gde je pravi čovek: kmet, prosjak i homo«, i u kojem pravi pevač, autentični, angažovani pesnik, kao Kerempuh, biva primoran da peva pod vešalima. I usamljen u istorijskoj tmini: V kmici, u pivnici,
brez ikakšne luči,
čul se je veter
kak u praznini huči,
z krvavemi nokti vdronu, u mozgu, u žuči,
zalajal sam kak samec, kervavi pes vmiruči.

Jedinstvo shvatanja istorije i bogatstvo formi, varijanti umetničkih rešenja, čvrsta istrajnost nadahnula čine *Balade Petrice Kerempuha* delom bez prema, neponovljivim. A ujedno ono predstavlja i krajnju stanicu jednog od pesničkih puteva Miroslava Krleže.

S mađarskog preveo
Arpad VICKO

kraljevo

đerd špido

Do sada pominjane drame* estetski ni izdaleka nisu savršene. Postoji, međutim, među Krležinim ranim dramama i jedno remek-del: *Kraljevo*. Ova drama napisana je 1915. godine, dakle posle *Legendi*, ali pre *Michelangela i Cristovala Colona*, imajući u vidu Krležinog pogled na svet i njegov stil, *Kraljevo* se tačno uklapa u redosled. A zbog čega je baš ova drama ispaljena, na ovo pitanje treba dati nešto detaljniji odgovor.

Po književno-istorijskoj periodizaciji, *Kraljevo* pripada ekspresionističkom razdoblju.¹ Po svojoj formi, međutim, ne samo da odudara od čitavog Krležinog opusa, već jedva da mu ima para u dramskoj literaturi XX veka. To je jedinstven, i kako se kasnije pokazalo, neponovljiv pun pogodak, i poznavajući dosadašnji opus autora, usudili bismo se kazati da nije plod svesnog napora. S druge strane, međutim, *Kraljevo* nije slučajno postal istovremeno i iskorak i čorsokak, jer *Svadba Stanislava Vispanskog* (Stanislaw Wyspianski: *Wesele*, 1901), poljskog dramatičara najradikalijih misli XX veka, pokazuje upadljive podudarnosti s *Kraljevom*. (Da li je Krleža poznao drame Vispanskog, za sada nije sigurno. O simbolističko-ekspresionističkim komadima Pšibishevskog (Stanislaw Przybyszewski) – čija su dela u ono vreme uživala veliku popularnost u Hrvatskoj – Krleža je u svom dnevniku često pisao, i to negativno, međutim, upadljivo nije prisutno ime Vispanskog, koji je tada u Poljskoj već odavno smatran prorokom.)²

Kraljevo – koje nije raščlanjeno na činove i scene, po autorovim instrukcijama, dogada se jedne avgustovske noći u predratnom Zagrebu (dvadesetog avgusta, na dan Sv. Stefana Kralja, budući da su mađarski kraljevi ujedno bili i hrvatski).³ Ideja *Kraljeva* rođena je, po svemu sudeći, iz observacije pravih crkvenih slava, provincijskih, periferijskih vašara koji su ujedno bili i neka vrsta narodnog veselja, jedva modernizovane dionizijske gozbe, pijanke i razuzdana ljubakanja.⁴ Po autorovim instrukcijama, drama se zbiva na skoro sasvim praznoj sceni, gradske kuće se bele u daljinu, mesto radnje je samo vašarište, gde je sve belo, beo je i sjaj reflektora koji obasjavaju ljudi, bela su ljudska lica, beli su rekviziti, a u dubini zjapi mrak koji kao da hoće sve da proguta. Kada se zavesa digne, u prvom trenutku gledač biva ophrven utiskom jednog golemog, intenzivnog haosa, velikim početnim slovom napisanog Ritma »boja, linija i glasova«, i tek polako izranjuju konture ljudi, drveća i improvizovanih prčvarnica. Bući paganska, prastara »slo-