

Izvorni znanstveni rad
UDK 821.163.42'282-1 Krleža/Balade (497.5)
Primljeno 2010-01-15

BALADE KAO AUTORSKI PROJEKT*

Cvjetko Milanja, Zagreb

Sažetak

Uraspravi se daju obrisi sinteznoga "sinoptičkoga" pristupa Baladama Petrice Kerempuha Miroslava Krleže, pri čemu je konzultirana gotovo sva stručna i književnopovijesna literatura o predmetu. No, istraživanje se usredotočilo na ona "polja" pretraživanja koja su za same Balade značajnija glede njene strukture, poetike i epistemologije. U tom se smislu profiliralo nekoliko razina, rezultat kojih su hipotetični naputci, sugerirani kao uvodi u nova moguća istraživanja, u one probleme naime koje je iniciralo ovo Krležino djelo.

Ključne riječi: geneza, dijalektalni jezik, ideološka i povijesna sfera; žanr, poetika, mentalistički model, tijelo i jezik

Uvodni naputak

Ovaj napis o Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha* (1936.) ima dvostruku nakanu; ponuditi kritičko-sintezno čitanje dosadašnjih stručnih spoznaja o tom Krležinom djelu, s napomenom da cilj nije bio iscrpna (i potpuna) analiza, deskripcija i (moguća) tipologija kritičke recepcije Balada, što bi bio jamačno potreban i koristan napor, neophodan u monografiji o *Baladama*, nego pak kritički uvid u "simptomatologiju" s obzirom na ona problemska "polja" koja su mi se nadala relevantnima glede drugoga cilja. A drugi cilj ovoga napisa također nije imao ambicije "dogotoviti" ono što je intencijom bilo stratificirano, nego je ta stratifikacija imala za cilj "samo" otvoriti, donekle naznačiti osnovne gabarite što će tek treći dio (kada bude zgotovljen) "dovršiti" – nazovimo ga prigodno "epistemologijom *Balada*". Druga dakle nakana imala je za cilj prepoznati i signirati malo drugačije čitanje *Balada* – po segmentima ili u cjelini. Dakako da se to

*Tematska cjelina časopisa Kaj uoči 30. obljetnice smrti Miroslava Krleže (1893.-1981.) i uoči 75-ljetnice prve objave *Balada* (op. ur.)

“drugačije čitanje” zacijelo “uvuklo” već i u prvu razinu, prvu nakanu, sintezno-“sinoptičku” skicu, ali je posebno izdvojeno i istaknuto podnaslovima “Hipotezni naputak 1,2,3, itd.”

Treća dakle nakana za svoj cilj ima “podizanje” rezultata analize prethodnih dviju analitičkih razina na problemsku razinu epistemologije, s naglaskom na slijedećem: **Krležinom autorskom projektu - dekonstrukciji**. A riječ je zacijelo, recimo priručno, o postmodernističkom uratku *avant lettre* – jer je po “metodi” djelo dekonstrukcijsko, a po “stil” postmodernističko - pri čemu ne valja doslovno shvatiti tu preambulu, pa bi bilo uputnije ostati kod deridaovskog pojma “dekonstrukcija”. Da budem precizan – riječ je o tome da je Krleža “niske”, burleskne, “prezrene”, bufonerijske, narodne, pučke, folklorne, vojničke, anonimne, itd., forme, modele, poetike, i stihove “podigao” na razinu “visoke”, autorske književnosti (otud ono “autorsko” u naslovu), stvarajući na taj način umjetnički visoko cijenjeno i estetski iznimno “konstruirano” književno pjesničko djelo, zapravo epistemu, ako se imaju na umu svi segmenti djela (povijest i društvo, ideje i ideologije, civilizacija i kultura, jezik i govori). Na taj je način, kao što je napomenuto, prije postmodernističkog osvještavanja postmoderne paradigme, poništavajući Adornovo inzistiranje na strogoj opreci “visoke” i “niske” umjetnosti, kreirao u biti postmodernističko djelo (slično je učinio i Eliot s *Pustom zemljom*, ili Bonifačić s *Hrvatskom simfonijom*), koje je “trivijalno” podiglo u estetičko, u čemu nije bio osamljen (primjer je toga u 19. stoljeću donekle i Šenoa, a Kumičić svakako), ali je jamačno najuvjerljiviji i najuspješniji, najlucidniji i strukturno najsloženiji.

U sintezno-“sinoptičkom” pristupu *Balada Petrice Kerempuha* – a ovdje sintezni uvid ne pretpostavlja cjelokupnu sistematiku kritičko-teorijskog “znanja” o *Baladama*, kao što je rečeno, nego “sintezu” problemskih polja koja su ta “znanja” otvorila ili sugerirala, a nisu “do kraja”, ili nisu uopće, posložila – valja, dakle uvažiti stručnu i književnopovijesnu literaturu koja je danas već dosta brojna, i koja je naglašavala korespondentnost *Balada* s ostalim Krležinim djelom. No, čini mi se primjerenije odrediti “polja” pretraživanja koja su za same *Balade* značajnija glede njene strukture, poetike i epistemologije. Nas su u ovom radu ponajprije zaintrigirali problemi koji se okupljaju oko nekoliko razina, rezultat kojih su hipotetični naputci, mišljeni kao uvod u novi i drugačiji tip rada (koji bi trebao uslijediti) na problemima koje inicira Krležino djelo.

Nego, vraćajući se problemskim “poljima”, na prvome mjestu to je pitanje **geneze**, pri čemu je uputno razlikovati “*unutarnju*” genezu, to jest onu koja “proizlazi” iz (dotadašnjega) Krležina djela, od “*vanjske*”, to jest one koja svoje elemente nema u (dotadašnjem) Krležinom djelu, nego u nekim drugim neumjetničkim i umjetničkim “stvarnostima”. Moglo bi se govoriti i o trećoj vrsti “geneze”,

koju bismo priručno nazvali “*kontekstualna geneza*”, misleći pritom na najvažnije i najplodnije Krležino desetljeće (1930.-1940.). No, primjerenije bi možda bilo govoriti o “kontekstualnom situacionizmu”, posebice s obzirom na društveno-političke prilike toga desetljeća, a u vezi s time ideološke (autorove) pozicije, koja se jamačno reflektirala u *Baladama*, kao i odnosa ideologije i estetike. Ako bismo genezu shvatili u najširem smislu, tada bi ona pretpostavljala – kao “nadređena instancija” – i jedini problem, jedinu razinu, a “niže” bi razine, koje ona u sebe uključuje, bile od jezične do povijesno-ideološke, žanrovske i “pripovjedne”, poetske i stilske, versifikacijske i druge.

Mi ćemo genezu shvatiti u nešto užem smislu, odnosno naša ćemo izlaganja segmentirati u još nekoliko razina, pa ćemo se tako osvrnuti i na pitanje specifičnoga kajkavskoga **jezika** *Balada*, tim više što je taj segment stručna kritika gotovo potpuno elaborirala (Kuzmanović, 1985., 1998., Lisac, 1988., Vončina, 1991.), problem **povijesnoga** segmenta koji čini ponajveći dio sadržaja (motiva i tema) *Balada*; **ideološka** sfera, jer se ona “dijeli” na sloj primjeren povijesnom vremenu koji je predmet pjevanja u „baladama“, i njega nije teško izvesti iz “braudelovskog rastera” prikazana predmeta (folijarno “presavijenih” društveno-povijesnih slojeva), ali postoji i sloj “prikvačen” za autora, to jest njegova vremena, pa je instancija lirskog kazivača – kao izravne apelacijske instancije, ili kao lirskog subjekta - također bitna. Dapače, u problemu “nutarnje” geneze to je kapitalno pitanje sferom ideja/ideologija, jer je ovdje riječ o folijarnom “presavijanju” već ranijim, beletrističkim tekstovima “samopodrazumijevane” od autora “nenametnute” ideologije (primjerice *Hrvatski bog Mars*), kritičko-esejističkim “obračunima” na razini praktičnoga i teorijskoga književnoga uma, jer je ono s čime se “obračunavalo” bilo gluho za društveno-povijesnu supstanciju (kako je poima Krleža – primjerice *Hrvatska književna laž*). Određenjem **žanra** se možda stručna kritika manje bavila, osim što je on bio “samopodrazumijevajući” (pojam “balada”) i proizlazio je kao rezultat analitičkih uvida ostalih razina djela (pojma “groteske” primjerice); s ovim je segmentom u užoj vezi i pitanje *stila* (stilskoparadigmatskog određenja), **poetike**, kojemu je problemu implicirana i tehnička izvedba *Balada*, koja mora posebno elaborirati *intertekstnu* kao i *intermedijalnu* dimenziju djela.

Hipotezni naputak, 1: Nego, *Balade* namiru još nekoliko temeljnih pitanja; naime, kako one nisu ništa drugo do “prepjevanje” *Kraljeva*, samo u drugom žanru i drugom jezičkom iskazu, nadaje se pitanje kulturno-civilizacijskog, zapravo **mentalističkog modela**, iz kojeg – budući je on u biti karnevaleskno određen – proizlazi i najtemeljniji problem, naime problem **tijela** kao transcendentalnog označenog, i tijela kao semiotičkoga znaka, jezika u ostinovsko-lacanovskom smislu. U najstrožem i reduciranom smislu govoreći *Balade* konstruiraju (kon-

stituiraju) *ideje/ideologije, tijelo i jezik*, i to u “oba” smjera: one su konstruirane od (nečeg), i konstruraju to (nešto); učinak, dakle, “*semiotičkog stroja*” proizvodi *Balade* kao svojevrsnu *epistemološku paradigmu*.

“Unutarnja” geneza

U jednom stručnom djelu iz 1991. mogla se pročitati tvrdnja kako još uvijek pretežu rasprave koje o genezi *Balada* govore marginalno, posebice kada je riječ o jeziku (Vončina, 1991:48.). Odnosi se to i na monografije (Kuzmanović, 1972., 1985.) koje su bile posvećene tom pitanju. Onako kako je jedan dio stručne kritike poimao problem geneze, podrazumijevajući pod tim pitanjem elemente “tematskih, jezičnih i stilskih koordinata” (Kuzmanović, 1985:7.), čini se preuskim, ako imamo na umu nadređen pojam geneze, a preširokim, ako se imaju pak na umu elementi koji su prethodno naznačeni. Možda bi je najprimjerenije bilo naznačiti kao “unutarnju genezu”, ili “unutarnje ishodište”, imajući pritom na umu izraslost *Balada* iz Krležina dotadašnjega djela. U tom smislu je Kuzmanovićeva elaboracija koja detektira “vrijeme nastanka i mogući elementi tvorbe” (kako on imenuje prvi dio knjige, 1985:7-47.), što se tiče površinskog sloja, valjana i dosta akribijski urađena, kojoj bi se jamačno, kao što i sam veli, mogli, logikom istih postupaka, pridodati još brojni citati, napose oni koji se odnose na ideologijsko ishodište i osporavateljsku gestu, ali se u biti ne bi mogla uzdrmati teza.

Njegova je analiza išla, uz osnovnu dokaznu intenciju, i smjerom – prvo - demistifikacije onodobne (recenzentske) kritike o djelu, koja je baratala kategorijom “novoga” i “neočekivanoga” (misli se u Krležinu stvaralaštvu; Batušić, 1936., Kozarčanin, 1936.), i - drugo – također demistifikaciju samoga Krležinoga navoda o tome kako je *Balade* napisao u vrlo kratkom vremenskom razdoblju. Upravo otkrivanjem “unutarnje dijalektike”, Kuzmanović je dokazao da su *Balade* neka vrsta konzekventnoga proizvoda cjelokupnoga dotadašnjega Krležina rada, a ne samo rezultat i proizvod trenutka – jednako kad je riječ o osnovnim tematskim žarištima, kao i kad je riječ o kajkavskom jeziku *Balada*, pri čemu Kuzmanović inzistira na tezi o jednom jeziku (misleći pritom na “identične formule i izbor”), ratne lirike i *Balada*, ali dvama kodovima, što mi se čini upitnom tezom, jer svaki jezik ima svoje implicitne “norme” strukturacije i stilizacije, a jamačno da je u najširem smislu Krležino djelo “jedno”, da je ideja povijesti i filozofija života slična, iako je i ona evoluirala, pa su donekle i slične tehnike izricaja u različitim žanrovima i različitim vrstama, ali nisu jednake, već samom logikom žanra. Što se tiče jezičnih priprema, Badalićevo svjedočanstvo (1964:45-52.) bjelodani o Krležinu pomnom proučavanju kajkavske leksikografije, gramatike i književnosti, pa ta filološka aktivnost jamačno prethodi pisanju *Balada*.

Ali zanimanje kao i književno “svjedočenje” kajkavske prozetosti u Krleže

je prepoznati znatno ranije, idejom i temom već od *Kraljeva* i ratne lirike, kao i vlastita napisa o toj lirici (Krleža, SDMK,13, *Evropa danas*, 1956:33-34.), drame *U logoru*, prozni tekstovi o Glembajevima (primjerice *Ivan Križovec*, 1926.) u kojima Krleža riše “sve bitne elemente kerempuhovske ratne situacije” (Kuzmanović, 1985:26.), temu “hrvatske kroatenlagerske tmine” (Krleža, SDMK,13-14, *Deset krvavih godina*, 1957:159.) i, da se tako izrazim, “folijarno presavijene povijesti” u esejističkim tekstovima, pojašnjenje Brabanta i Flandrije u *Pismu iz Koprivnice* (1925.), kasnije integrirano u *Predgovor Podravskim motivima*, tako da je elegičnost i rat “nastavak, proširenje i produbljenje intimnih opsesija Krležinih iz ratnih dana” (Šicel, 1974:66.). Međutim, tema rata “nije najučestalija i središnja” (Kuzmanović, 1985:37.) i činjenicama “folijarne povijesti”, a ustrojem fraznoga (rečeničnoga) modela, te jezikom (kajkavskim) jednako tako rano (podsjetiti se samo na dijelove kajkavskim “umetaka” u prozi *Hrvatskog boga Marsa*, da spomenem samo jedan primjer). Ako je za genezu *Balada* relevantno istražiti odnos prema Krleži prethodnim koncepcijama i tumačenjima povijesti i podudarnosti određenih elemenata *Balada* i tekstova koji im prethode (usp. Kuzmanović, 1985:38.), tada bi bile nužne dvije metodološko-znanstvene operacije: jedna koja bi istražila diskurzivne strategije hrvatske historiografske prakse i njenih povijesnih “ideologizacija”, te, drugo, intertekst Krležinih tekstova prije *Balada*, dakako u *Baladama*, što bi podrazumijevalo i (Krležinu) ideološku impostaciju, a bila bi to jamačno tema posebnog opširnog rada.

Hipotezni naputak, 2: Ako su *Balade* sinteza i kontinuitet dotadašnjega Krležina stvaranja, a stručna je kritika jednodušna u toj ocjeni, tada one “nutarnjom” genezom možemo definirati kao “vertikalni” proizvod nekoliko razina, koji u svojim korijenima ima nesumnjivo ratnu liriku – temom i dijelom **ekspresionističke** poetike, simfonije - “zvukovnom orkestracijom” i vizualnim vrijednostima **ново/symbolističke** poetike; *Kraljevo – theatrum mundijem* i sajamsko-karnevalskom masom kao bufonerijskoga “govora” tijela; obračunima i hrvatskom književnom laži – polemičnošću i kontestatorstvom, ideološkim slojem – politička subverzija i dekonstrukcija ideologija **građanske liberalne inteligencije**; te kajkavskim - “**izokrenutim**” jezikom kao osporavanjem estetizantske novo/symbolističke retoričke uglađenosti prethodna razdoblja hrvatske književnosti, kao i dotadašnje kajkavske lirike. A zašto se Krleža tridesetih godina okrenuo tom sindromu – u predmetnom i jezičnom sloju – nije teško razloge naći kako u općem europskom i hrvatskom kontekstu, u osjetljivosti za društveno-politička pitanja i povijesna “preslojavanja” (Cesarec, *Izraelov izlazak i druge legende*, 1938., Döblin, *Welenstein*, 1920., Brecht, *Majka Hrabrost*, 1939.), tako i u općoj **obnovi dijalektalnoga pjesništva** (čakavskoga i kajkavskoga) koje je imalo višestruke razloge – od jezičnih (polemika sa štokavskim standardom), poetičko-stilskih (jednaka

sposobnost iskaza), povijesno-filozofskih (vraćanje autohtonosti) – tako i u užem smislu nacionalno-identitetnih razloga (usp. Milanja, 2008.).

Jezik, kajkavski

I oko pitanja jezika bilo je podosta proizvoljnosti, pa čak i mistifikacija, sve dok to struka nije sredila. Najčešće je ono troslojno poimano, kao sinteza jezično-književne tradicije, žive kajkavske fraze i autorove kreacije (usp. Skok, 1985:309.). Naime, i u tom je segmentu postojala tradicija, ne samo starije kajkavske književnosti, nego i Krleži neposredno prethodne, koja je lirika Galovićem, Domjanićem, Prpićem, bar dijelovima strukturnih slojeva, korespondirala s Krležinim djelom, pa je i ona poimana i primana kao “osporavanje”, kao što je to i Krležina, samo je priroda “osporavanja” bila, uz neke zajedničke elemente, i drugačija. S druge strane, Krleža se jezično itekako pripremao; za njegovu filološku aktivnost postoje neposredna svjedočanstva (Badalić, 1964:45-52.) koja valja uzeti s punom ozbiljnošću, jer je to stručna kritika dokazala analizom leksičkoga materijala (usp. Vončina, 1991.). Dapače, ukazala je i na one kontaminacije (glagoljaške, čakavske, pače i štokavske) koje se ne bi mogle očekivati, ali koje su se s aspekta “jezične sinteze” ipak mogle pretpostaviti, naročito tada kada se htjelo govoriti o “sintezi” koja je podrazumijevala vezu s hrvatskom pisanom tradicijom od samih početaka, dakle od jedanaestoga do devetnaestog stoljeća (usp. Vončina, 1991:47.), pa je riječ o jezičnoj dijakroniji.

Upozoreno je kako je stručna kritika nastojala dekonstruirati Krležine mistifikacije navlastito kada je riječ bila o kajkavskom jeziku kojim su *Balade* pisane. Odnosilo se to na poznato mjesto iz njegovih dnevničkih zapisa koje je upozoravalo na vrela od Vramca do Mikloušića, bake Terezije, jezik ulice i kuhinje, bansko-kurijalne fraze, jezik lektire, jezik deseteraca i narodne pjesme (usp. Krleža, 1952:337-379.). Nisu samo književni stručnjaci posumnjali u dokumentarnu vjerodostojnost Krležinih dnevničkih zapisa (usp. Žmegač, 1988:39-53., Lasić, 1982:22.), nego na sreću i jezični (Moguš, 1973:317-324., Katičić, 1986:157-169., Brozović, 1954:63-66., Skok, 1985., Kuzmanović, 1972., 1985., Vončina, 1991., Lisac, 1988:352-363.) koji su dali sebi truda kako bi raskrčili to “neprohodno” polje i pokazali, u stvari, koliki je napor Krleža uložio pripremajući se za pisanje *Balada*, tako da se Badalićeva svjedočanstva (1964:45-52.) moraju uzeti kao veoma pouzdana kad je riječ o Krležinu poznavanju starih kajkavskih tekstova i, uopće, drugih knjiga i tekstova koje je proučavao i koje je kao vrela koristio. Sve bi to trebalo poznavati da bi se ušlo u “slojevitosti jezika” odnosno poniklo u “srž jednoga od vrhunskih plodova hrvatske književnosti” kako upozorava Vončina (1991:251.). Pa što je, dakle, prema tim sistematikama, Krleža koristio iz pojedinih od segmenata koje je sam naveo kao relevantne.

Podimo od onoga što je Krležu najsentimentnije vezalo, od bake Terezije Goričanec, oko koje su, opet, bujale mistifikacije kao primjerice “homerski lik” (Bartolić, 1985:137-211.), ili “lingvistički mudrac” (Vaupotić, 1974: 35.), ili pak “belostenec”/“gazofilacij” (Bartolić, isto), ili jamačno same Krležine nostalgичne poetizacije. Uostalom, baka mu je iznjegovala ponajprije osjećaj za kajkavštinu, kako on sam veli: “Uho mi je ostalo do dana današnjega osjetljivo za sve nijanse tih fraza” (Krleža, 1952:370.), a ne bogat leksik, koji – na temelju rekonstrukcije iz *Djetinjstva*, čini, prema Vončini, 385 leksema, pa se ne može govoriti o izuzetnoj rječitosti Terezije Goričanec, a i Vončinini su se izvodi opravdano doveli u sumnju (usp. Kuzmanović, 1998:120-163.), pa je repertoar još manji. Njen se jezik sastojao od slojeva pisane tradicije i govorne kajkavske sinkronije, a kako je bila pismena mogla se koristiti knjigama, tada popularnim, naročito Lovrenčićevim *Petricom Kerempuhom*, i tako imala znatan udio u formiranju Krležine kajkavštine, elementom varaždinske, iako po leksičkom izboru njezin govor nije bio dostatan pa se trebalo obratiti starim piscima za pomoć (usp. Paska, 1966.). Dakle, baka je mladom Krleži pokazala da se “općekajkavski koine može postići spojem geografski nepodudarnih, sjevernih i južnih (...) jezičnih podataka” (Vončina, 1991:115.), pa je tako stvoren hibrid *Balada* kao “neka nepostojeća, učena kajkavština” (Frangeš, 1987:340.), kao tradicionalni normirani književni kajkavski jezik “u značajnoj Krležinoj stilizaciji i umjetničkoj interpretaciji” (Šicel, 1982:168.), dakle je spoj starog književnog jezika i “žive kajkavske fraze, ali i osobne autorove jezične kreacije” (Skok, 1985:309.). U Krležinoj kajkavijani, koja jezik koristi na osam razina, kako lucidno utvrđuje Skok, u *Baladama* „kajkavština funkcionira kao samostalan književni jezik“ (Skok, 1993:4.), a koji ima dvojako podrijetlo: intimnu sferu i racionalno-studijsku (Skok, 1993:220.). Ovo ukazuje na najvažniju Krležinu kasniju spoznaju, da naime kajkavština nije jednodimenzionalna, nego da mu rođeni govor ima “dva bitna lica, sinkronijsko (koje je i samo složeno) i – pored njega – dijakronijsko” (Vončina, 1991:118.).

Batušićevo “leksičko bogatstvo” Krležino nije jamačno u količini natuknica (rječniku) nego u semantičkom efektu, od fonemskih dubleta (Moguš, 1975.), variranju sinonima (Kuzmanović, 1972.), jezičnostilskim efektima (Vončina, 1991.), projekcijama u prošlost, te prema licenci poetici – a nerijetko zbog versifikacijskih problema: jezične igre (jezična “dadaizacija”) - temeljenoj na historioografskom mozaiku, ili pak inojezičnim posuđenicama (naročito germanizama), grafostilemima, fonostilemima, morfostilemima i sintaktostilemima – i sve to u skladu s književnom sintezom “jezične i općekulturne povijesti naših kajkavskih krajeva” (Žmegač, 1986:161.). Prema Vončini se u jeziku *Balada* prepleće šest bitnih jezičnih razina: sinkronijsko kajkavsko opće, sinkronijsko kajkavsko opće prema lokalnom, kajkavsko prošlo (pisano) i sadašnje (govorno), te hrvatski

narodni preporod. Prema tome, Krležin je kajkavski jezik sinteza bakina jezika djetinjstva kao neke vrste mentalne legitimacije, znanstvenoga istraživanja lingvističke i književne tradicije kao tradicijske legitimacije (glagoljaške, Lovrenčića, Pergošića, Vramca, Habelića, Frankopana, Belostenca, Jambrešića, Brezovačkog, Mikloušića, Stoosa, Kristijanovića). Uz korištenje drugih dijalekata i stranih jezika (makaronština) sve je to skupa stvorilo jedan **konstrukcijski vernakular** kao najprimjereniji medij autentičnosti i autohtonosti bića gornjo-hrvatske društvene i povijesne supstancije u tvorbi (i) najvećega “književno-jezičnoga djela” hrvatske književnosti.

Na tragu i u kontekstu toga zaključka bilo bi zanimljivo prodiskutirati Krležin inventar vlastitih iskaza o jeziku *Balada* koji su iskazi puni kontradikcija – poznata Krležina antitetična narav – kako glede geneze (lingvističke i društveno-idejne) tako i glede strukture (ustroja) i funkcije (tendencije) (usp. Kuzmanović, 1998:70-93.), što u biti ne bi mijenjalo njegov specifični pjesnički ostvaraj i primjenu u *Baladama*, napose pak ne s obzirom na uvid našega sljedećega naputka.

Hipotezni naputak, 3: Dakako, geneza koja je proučila kajkavske jezične sastavke, nije se ni dotakla **označiteljske** stvarnosti jezika, funkcije jezika u užem **jezično-igrivom** smislu (nesvjesno i jezik, jezični ludizam, eufonijske motivacije, jezični “dadaizam”), jezika kao društvene **institucije “moći”** (što ga *Balade* konstruiraju), s njegove **dekonstrukcijske** uloge (odnos središte: štokavski – rub: kajkavski), niti jamačno u ostinovskom ili pak u lacanovskom smislu, jer u krajnjoj konzekvenciji ovdje **“proces diskurziviranja”** (a ne jezična, gramatička teorija) proizvodi i **“mentalni okvir”**, i **“društvene funkcije”**, i **“spoznajne radnje”**, i **tijelo** kao prostor “zgušnjavanja” različitih (znakovnih) aktanata-silnica, tijelo kao “semiotički stroj”. Ako treba reći tko u krajnjoj konzekvenciji proizvodi “teoriju/teorije”, tada je to, ovdje, posljedica označiteljskog rada, odnosa “nesvjesnog” i “jezika”, iznimne ludističke moći kajkavskoga, a ne samo sfera motiva i tema, ideja i ideologija, povijesti i društva, civilizacije i kulture.

Povijest – “folijarno” preslojavanje povijesti

Kada se motrilo povijesne slojeve *Balada* bilo se, više manje, na sigurnom terenu; s jedne su strane tu sigurnost osiguravali datumi – podnaslovne naznake – pojedinih balada, a s druge strane Krležine opaske o tim povijesnim događajima. Povijesni događaji (primjerice seljačke bune) jamačno su bili svojevrsna građa *Balada*, ali su oni, s obzirom na korištenje historiografije, i drugih diskurzivnih obrada, u stvari “intertekstni motivi” koji konstituiraju temu pobune i revolta na određeno društveno-političko stanje stvari, kao i njenu jezičnu obradu. Da Krleži nije samo do realističkoga referencijalnoga zrcaljenja Gupčeve seljačke bune iz 1573. godine svjedoči i implicitna polemika s dotadašnjim obradama,

“stilizacijama”, istoga motiva u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća primjerice, u Bogovića i Šenoe. S njima Krleža načelno obračunava u esejima (Krleža, 1970.), a implicite u *Baladama*, a da pritom ne vodi računa o kontekstu nastajanja tih djela i funkciji koju su im autori bili namijenili, pače i s mnogo prislona na vrijeme u kojemu su *Balade* nastajale, pa je zato prestrog.

Dakle, sam je Krleža naveo kako je u *Baladama* progovorio na “motiv ljudske patnje usred sveopće infernalizacije životnih prilika i na otrcanu temu jacqueria” (Matvejević, 1971:183.). Hrvatska seljačka buna 1573., i bune općenito, prema tome su jedan od najdominantnijih motiva *Balada*, te se one – i njene obrade – mogu vremenski-kronološko precizirati razdobljem od 16. do 19. stoljeća. Autor je o buni govorio kao “najmarkantnijem događaju naše kulture i političke historije”, kao “našoj prvoj socijalnoj revoluciji” (Krleža, 1970:3.). Ona je i prema Krleži bila preuranjena, ali je kao društveni revolt ostala svijetao datum u hrvatskoj povijesti. Jasno je da Krleža želi ukazati na društveno-povijesni i potom revolucionarno-klasni značaj seljačke bune. Ona je u tom smislu trebala figurirati kao arhetip, simbol i protomodel bilo kakve socijalne buntovne geste u čijoj je namjeri svijest o poravnavanju računa “poniženih i uvrijeđenih” (Fanon). Ta se svijest nije iscrpljivala u etičkoj dimenziji nego je podrazumijevala i društveno prestrukturiranje. Krleža je motivu bune, točnije svojoj jezičnoj obradi, namijenio drugačiju funkciju i glede povijesno-političke, to jest ideološke interpretacije, drugačiji mu je formalno-morfološki izbor, drugačiji jezik, kao što smo vidjeli, i jamačno drugačija “stilizacija”, što je rezultiralo i drugačijom idejom povijesti (plemenite revolucionarne ali utopijske geste) i filozofijom života (stalno trapljenje i galgenhumor kao terapijski učinak i “osveta”). U takvoj konstelaciji nema, s jedne strane, mjesta etičkom moraliziranju, niti, s druge strane, metafizičkim utjehama, nego negaciji takva pravnoga poretka (ljudskoga i Božjega). Kolektiv je nositelj takva etosa, a pojedinci su samo dijelovi mozaika više nego jedini reprezentanti.

Kada se želi detektirati, a potom i katalogizirati pojedine pjesme koje koriste povijesne motive, tada je lako utvrditi broj onih koje u podnaslovu nose datumsku oznaku. Takvih je dvanaest koje “pripadaju” 16. stoljeću, jedna 17., a jedna osamnaestom stoljeću. Tomu se pridodaju još dvije koje je lako situirati u 16. stoljeće. Dakle, panoramu hrvatskog 16. stoljeća Krleža aktualizira s četrnaest balada (usp. Kuzmanović, 1975:219.), čemu se još obično pridodaje *Lamentacija o štibri te Planetarijom* kao svojevrjne sinteze i reinterpretacije hrvatske povijesti. Polemizirajući s Kuzmanovićevim postavkama Skok, pak, u svojoj studiji svrstava balade s povijesnim motivima u tri kategorije. On se slaže s Kuzmanovićevim izborom – *Petrica i galženjaki, Po Medvednici, Na mukah, V megli, Kronika* – te tomu pridodaje još tri – *Gumbelijum roža fino diši, Baba cmizdri pod galgama, Galženjačka*, te ističe da one jesu svevremenske, da motivima galga i galženjaka

asociraju seljačko-kmetski martirij 16. stoljeća, ali da mogu aludirati i na Krležino vrijeme. Skok navodi i treću skupinu balada koje objašnjavaju društvene odnose 16. stoljeća – *Lamentacija o štibri, Verböczy, Stric-vujc, Ni med cvetjem ni pravice, Miserere Tebi Jeruzalem, Nenadajeno bogčije zveličanje*, s izrazitim motivima i aluzijama tragične kmetske bezizlaznosti, bespomoćnosti i rezigniranosti. Te balade nekim motivima izravno upućuju na Gupčevo vrijeme, a drugima opet na Krležino vrijeme društvenog raslojavanja. I u najstrožem izboru Skoku je devet balada – prve i druge skupine, a iz treće *Verböczy* - koje izražavaju Krležinu ideju bune, u povijesnoj događajnosti i ideološkoj interpretaciji.

Prema tome, na temelju tih balada se može rekonstruirati povijesna freska; riječ je o tematsko-idejnom sloju, no valja imati na umu na kojim su mjestima kompozicijski razmješteni, što legitimira njihovu funkciju s obzirom na cjelinu i njihovu distribuciju s obzirom na kompozicijsku koherenciju. Genezno bi balada *Verböczy* bila uvod u vrijeme buna protiv feudalnoga sustava koji je pravno legitimirao *Verböczyjev Tripartitum* iz 1514. što ga je kajkavski pisac Ivan Pergošić preveo relativno uskoro (1574.). To je bio pravno regulirani propis i represijske mjere protiv kmetova. Krleža to prikazuje, dakako, s ironijom i sarkazmom, a s druge strane proširuje repertoar mučenja naturalističko-danteovskim imaginarijem. U baladi *Petrica i galženjaki* motivi kmetskog martirija simbolično su prikazani nabranjem mučila te naturalistički stiliziranim scenama mučenja. Kerempuh, koji dakako predstavlja Krležu, progovara iz tih pozicija nošen etosom humanističkih nakana i buntovnom gestom koja implicira promjenu društvenoga stanja, s eksplicitnim idejnim upozorenjima koja se odnose na aktualnu društvenu i revolucionarnu retoriku, te na taj način poprimaju univerzalni karakter, to jest imaju značenje općeg toposa. Slično je s baladom *Po Medvednici* u kojoj se “sudaraju” povijesni i pejzažni motivi, što će nas – ovo potonje – dovesti do eminentno, doduše manjega broja, lirskih pjesama s izrazitom instancijom lirskog subjekta. Balada *Kronika* rekonstruira povijesnu panoramu, to jest njenu genezu s motivima papina prokletstva nevjernika, borbe za hrvatsko-ugarsko prijestolje, dakle povijesno-političke prilike 16. stoljeća, dok je *V megli* slika atmosfere u danima bune s motivom noćnog štimunga i dijabolična pejzaža. Tim je postupkom Krleža uspio stopiti “konkretan pejzaž, simboličku sliku maglenog vremena, atmosferu ustaničkih dana, stanje i raspoloženje ustanika i najavu krvava raspleta” (Skok, 1985:338.).

Balada *Baba cmizdri pod galgama* zajedno s *Gumbelijum roža fino diši* i *Galženjačka* posjeduju elemente kmetsko-seljačke ironizacije galga koje se prihvaćaju kao uobičajeni rekviziti kmetskog života. Time je izbjegnuta sentimentalni patos, iako nisu posve oslobođene sućutnosti, što indicira lirski element i upućuje na žanrovsko miješanje epskoga i lirskoga. Uz baladu *Na mukah*, koja

je inače izazivala veći interes tumača, mogu se donekle korigirati i Krležine kritike na račun Bogovića i Šenoa. Naime, treba se podsjetiti da Bogovićevoj drami kontekstualizira Bachov apsolutizam u kojemu je hrvatsko pučanstvo pripadalo “dvostruko” naciji, a Šenoa je već radio na tvorbi građanske Hrvatske koju je htio prošlošću podučiti za sadašnjost. Krležin stih “Glas čujte kervave Kronike” analogan je i “logični odaziv Šenoine sintagme ‘krvava knjiga minulih dana’, pa obje ove poezije, bez obzira na njihov estetski domet i izražajne mogućnosti, teku iz istog vrela: iz duboke sućuti prema nadljudskoj patnji seljačkog puka” (Frangeš, 1992:227.), i što držim ponajvažnijim, iz dokumenata koje je 1875. objavio Franjo Rački. U objima je junak, mučenik Gušetić; ono što govori Gušetić u Šenoinoj *Seljačkoj buni* to u Krleže govori lirski kazivač u *Lamentaciji o štibri*, skoro do parafraze. Na motiv krvi, koji je u baladi istaknut, ukazuje sam Krleža u autobiografskom tekstu (*Djetinjstvo u Agramu, SD, XXVII, 1972:17-18.*). Motiv indicira temu opisa seljačke bune i ljudsku dramu dvojice njenih začetnika, pa je dakle riječ o povijesno konkretnom i kolektivnom, te pojedinačnom i univerzalnom. Iako Krleža navodi Račkoga (izvod iz sudskog zapisnika), njemu jamačno nije bilo stalo do pisanja povijesnog dokumenta, nego mu je to okvirna scena za povijesnu i pojedinačnu dramu. Uostalom, već je Kozarčanin uočio da baladu uokviruje “mračno lice historije” (1963:196.), lucidno primjećujući kako je Krleža zapravo ironizirao čuvenu Ciceronovu krilaticu da je povijest svjedokinja vremena, svjetlost istine, život uspomena i učiteljica života, ironizirao je naime tako što okreće žalac prema njoj samoj. Povijest se tako konstituira kao sklop reprezentanata, uronjenih u okrutnost, i simbola patnje kao iskupljenja, koju legitimira pučka svijest sa svojom filozofijom života. Naime, na pitanje zašto kmetska krv teče, odgovor je da se drugo nije niti znalo niti moglo.

Hipotezni naputak, 4: Tako strukturu feudalnog društva, kojemu je konstitutivno imanentan rascjep, Krleža poopćuje, sveopovjesničuje u etičkom, revolucionarno-idejnom, moralno-katarktičnom smislu, iako ono ima i konkretnu klasno-socijalnu, a posebno regionalno-nacionalnu karakteristiku, pače i pravno-kaznenu. S druge strane ne smijemo previdjeti da u skladu s *mundusom inversusom* Krleža zapravo ne nudi “sintezu hrvatske povijesti”, nego njen pervertirani oblik, što znači negaciju “sinteze hrvatske povijesti”, ili dakako, preciznije rečeno, nudi određenu “analističku” sliku “**povijesti dugoga trajanja**” (Braudel, 1992.), uz elemente ideje “**svetoga vremena**” (Eliade, 1970.), što priručno imenujem koncepcijom “**folijarno presavijene**” povijesti. Potonji govori o *in illo tempore*, odnosno “vječno sadašnjem vrijeme”, ideji nepromjenjivosti osnovnih ljudskih životnih situacija u različitim modusima egzistencije (Krleža je volio govoriti kako još vazda živimo u diluviju); ovdje bi se to u *Baladama* odnosilo na seosku formu mentis (arhaična, pače u određenoj mjeri i mistična svijest) i oružano,

vojno rješavanje (seljak kao žrtva rata) problema i konflikata. Prvo pak viđenje povijesti ističe stupnjevite i lagane (ne)mijene odnosa “tehničkog” i ljudske misli.

Ludilo, bezumlje toga doba – od srednjega vijeka do hrvatskog klasicizma 19. stoljeća – uz pomoć “ludih” protagonista govori razumno i vjerodostojno, i jasno segmentira bezumnost svijeta, prijatnu, s jedne strane, te porugu, ismijavanje, s druge strane. Ili, kako je Kerempuh istinski “dijak” Boscha i Brueghela, Erazma i G. Marchanda, eto proizvodnje znakova “Svetkovine”, “Plesa luđaka”, “Kostura”. U toj konstelaciji **poruga** prevladava samu smrt, pače i ništavan život, ali nije ekskluzivno mjesto transcendentnog označenog jer izrasta iz svakidašnjega, iz **prizora života** koji se ciklički obnavljaju i povijesno “preslojavaju” – iz tubivstvene nazočnosti kojoj je Kerempuhova “asambleja: čovjek” (bar djelomično) izmakao upravo posredstvom (modusom) **znakova svagdašnjosti**, koji tobož caruju (odozgo prema dolje), a zapravo bivaju “odozdo” obrnuti, pervertirani. Umnožena značenja tih slika (Bosch, Brueghel, Hegedušić, društvena hijerarhija), Krleža je obrnuo u umnožene označitelje. Tu se već zbio kraj **“prave” povijesti**.

Ideologija - svjetonazor

Ideološku impostaciju – i sliku svijeta - bi trebalo razmotriti iz dvaju rakursa; jednom je to ideologija koja slijedi “prirodu stvari”, to jest logiku imanencije predmetna stratum balada, a vezana je uz povijesne događaje, društvenu strukturu, načine života, dnevne opskrbe, kulturu i civilizaciju, odnosno **dogođanje** aktera; drugi je vektor ideologija koja proizlazi iz Krležine *osobne* (građanske, privatne) pozicije, odnosno točnije rečeno iz konteksta i vremena u kojemu je autor živio i koji ga je kontekst i vrijeme oblikovalo, dakako uz osobne prevalencije, ideološke “filtre” i intelektualne reakcije, ali i emotivna odnosa, s tom napomenom da je, metodološki, riječ o **plebejsko-materijalističkoj dekonstrukciji**. Pri ovomu se nadaje temeljno pitanje odnosa strukture povijesti, i njemu imentne slike svijeta prikazane predmetnosti *Balada*, i interpretacije te slike svijeta s autorove osvještene ideološke pozicije. Kada je stručna kritika isticala kako se *Balade* uklapaju u kontekst Krležina djela (usp. Malić, 1975:246-262.), odnosilo se to i na ovaj segment, točnije na ovdje impliciranu ničevsku ideju povijesti, njene ponovljivosti i cikličnosti.

Ovdje nam toliko nije na pripomoći činjenica da su *Balade* proizvod “repetitivne” memorabilne radnje, mada je to važno s aspekta instancije kazivanja (“pripovjedača”), i mada i taj segment “nameće” određenu ideju pripovjednog vremena, nego nam je bitnija, predmetom namrijeta, slika svijeta čiji su pronosori akteri tih zbivanja. Za njih njihov “glasnogovornik” (Petrica Kerempuh) izriče ključne riječi vremenske stalnosti (nepročnosti) “nigdar” i “vezda”, iz čega se

iščitava ideja (povijesne i društvene) nepromjenjivosti, kao i vremenske “zaleđenosti” i hibernizacije. Sudbina je tih aktera rezigniranost, osuđenost na poraz, fatumsko mirenje, a određenost prostorom (ponajprije zavičajnog, a potom i planinarskog) samo podcrtava nemogućnost transcendiranja ljudskoga bića u terestralnom bitkujućem, a s obzirom na društveno (feudalno) uređenje niti moguću preobrazbu čovjeka kao društvenoga bića. Ono je u tom dvojakom smislu određeno nemogućnošću nadilaženja, međutim kako je taj čovjek određen i vjerskim (biblijskim) ritualnim radnjama, a glas njegova kazivača, ovdje već “uz pomoć” autorovu, spori se s kršćanskim Bogom, jasno je da nije moguće niti metafizičko transcendiranje, a nije moguće niti zbog toga što je i onostranost puko preslikavanje antinomične strukture ovostranosti (odnos gospodara i kmeta primjerice). Akteri povijesno-društvene scene nisu samo fanonovski “poniženi i uvrijeđeni” nego su oni svedeni, upravo feudalnom logikom, na nešto posjedovno, pa su dakle i desubjektivizirani, i kao takvi, objekti, “nemaju pravo” na samosvojne individualne i subjektivno osviještene odluke.

Moglo bi se reći da je u *Baladama* ljudsko biće kaskijanski zatočenik “zaleđenog” prostora, vremena i društvene strukture. Takva je slika svijeta prikazane predmetnosti *Balada*, pa autor (Krleža) unosi element svijesti o potrebi pobune kao eventualne mogućnosti bijega iz zatočenosti ukoliko se bude u stanju mijenjati društvenu scenu, a time i sliku svijeta, pa u tom slučaju to i ne bi bio bijeg nego proizvodnja nečega novoga i vrjednijega, primjerenija ljudskom biću po logici prirodnoga prava. No, kako su male, ili nikakve, mogućnosti takve preobrazbe, ostaje jedini način prevladavanja u dvjema modusima: jedan je “nutarnji” i odnosi se na svojevrsnu katarzu u aristotelovskom smislu riječi – nazvat ćemo to eulenspiegelovski efekt koji će na stilskom planu proizvesti grotesku, a u ideji svijeta *mundus inversus*; a drugi je modus “vanjski” i odnosi se na Krležino ucjepljenje vlastite ideje povijesti i filozofije života: zasada istaknimo samo (postoktobarsku) ideju prirodnoga prava, ideju jednakosti među ljudima, što je dakako utopijska projekcija.

Međutim, valja istaknuti da Krleža u *Baladama* inzistira na ideji **tijela**, dakle biološkoj, vitalističkoj jednakosti (*Keglovichiana*), što bi značilo da su biće (čovjek) i svijet u svim svojim evidencijama (biološko - hrana, društveno-povijesno – jednakost: prerazmjestaj društvene hijerarhije, nacionalno – hrvatsko/strano, do kozmogenetskog: transterestralnog, metafizičkog: kršćanski onostranog i misterijskog: krvi-žrtve) utemeljeni u tijelu. Nekim elementima – smrt kao izlaz, bolest kao stanje – Krleža se ovdje dodiruje egzistencijalističke poetike (Kierkegaard, Sartre) i batajevske pervertiranosti “žrtvena sladostrašća”. Ovdje se taj problem izravno dotiče i kozmogenetskog; naime, njegovo je osnovno regulativno načelo materija (tijelo), a ne čovjek ili Bog, pa je on nadređen društveno

ograničenom i podređenom svijetu, i jamačno čovjeku. Zato je u Krleže nazočna nepomirljivost svijeta prirode i čovjeka, koja se ne može transcendirati spajanjem i harmonijim nego smrću (*Lageraška*). Ljudski svijet u *Baladama* je zatvoren, iz njega nema izlaza (osim vještichim čarima - *Nokturno*), osuđen je na doživotno trapljenje, te stoga nisu slučajni učestali motivi noći i magle.

Pa gdje je onda mjesto čovjeku kao paraticipantu kozmogenetskog? U sferi tjelesno-tvarnoj: kerempuhovski ontologizam, umnogome animiziran, tako želi reći da je čovjek izjednačen sa svijetom (prirode) u fiziološkoj, to jest biološkoj činjenici, pa je čovjek samo jedna od medijacija toga svijeta, i drugo, obrnuto, "sav svijet" je jestiv, metabolističan, sve se može transponirati u hranu, što upućuje na biološki sinkretizam. Bahtijanska karnevalesknost, prema mojem mišljenju, i nije samo toliko u rableovskoj skaradnosti nego većma u svijetu kao velikom jelovniku, što sa svoje strane naznačuje ideju pantagruelizma, kulinarskog konzumerizma (usp. Malić, 1974.,1975.). A to sa svoje strane dakako da je kritika metafizičkoga tumačenja povijesti ili uopće duhovnoga utemeljenja svijeta. Zato otpada bilo koja kritika koja u negativnom svjetlu riše Krležinu borhesovsko-fukoovsku katalogizaciju ("barokizaciju") "tvarnosti svijeta", u što spada dakako i pometovski inventar, jer to i nisu samo puki tropi kao retoričke uresnice, nego oni tvore određeno viđenje svijeta utemeljeno na dekonstrukciji "sintezne slike svijeta i povijesti", kulture i civilizacije. Upravo je na toj razini Krleža pokazao kako označitelji rastaču i dekonstruiraju "povijesno-osmišljena" označena, pa su *Balade* ujedno i veliki anarhistički, gotovo kamovljevski, "ples" označitelja. A to im je omogućila koncepcije tijela/ materijalnosti kao semiotičkog "stroja", označitelja (i dalje do diskurzivnog označitelja), o čemu kritika do danas nije ni natuknula, a nekmoli taj problem elaborirala.

Dakako da valja uvažiti Krležino onovremeno raspoloženje i viđenje svijeta, pa je naglasiti da to više nije vrijeme *Pana* i "veselih" dvadesetih (*savoir vivre*) nego "ozbiljnih" tridesetih (ekonomska kriza, bujanje nacizma i fašizma, uvod u drugi svjetski rat), te su, s jedne strane, u tom smislu *Pjesme u tmini* (1937.) - a još ranije pjesma *Gospođa u posjeti kod bolesnog djeteta svoje sluškinje* - korespondentne *Baladama*, a s druge strane socijalno angažiranoj književnosti. To nije imalo posljedice samo na tematskoj razini nego i na organizaciji postupka "dramatizacijom" i "fabulacijom", pa je zato većina balada uglavnom "pripovjedna", fabulativna, anegdotalna, epsko-lirska i dakako dramska. Ideja svijeta *Balada*, koja u svojoj podlozi ima - kako sam Krleža veli - "domobranski kontrapunkt", te je jamačno revizija ranijih ničeanskih vrijednosti (DD,155.), izrasta na sukobu pučke, "niske" i devetnaestim stoljećem etablirane "visoke", elitističke kulture, koja je bila slabo povezana sa životom plebsa, što je impliciralo: mrzovolju prema oblicima elitističko-kulturne "sublimacije" (apstrakciji, idealizaciji života, nacije i

države), u kojemu gospodstvu je puk mogao vidjeti samo “gospodsku prevaru”; naivnu i lukavu pokorenost, ali i buntovnost, neprijateljstvo prema vladajućem sloju, prema institucionalnim državnim birokratiziranim oblicima normativizacije i nasilja; neprijateljstvo prema svemu izvanjskomu gotovo, defetizam, ali i revolt. To je bila, prema Krleži, i snaga (ironija, pobuna) i slabost (defetizam) pučke svijesti. Radikalnu kritiku i gubljenje iluzija glede seljačkoga svijeta Krleža će izreći u *Vučjaku*, a misaoni svijet *Balada* generirao je od *Davnih dana* i kritike Radićeva pokreta, od *Hrvatskog boga Marsa* do *Vučjaka*, te *Balade* rekapituliraju dvadeset godina dug Krležin spor “oko vizije hrvatske povijesti”, donoseći “najpotpuniji izraz Krležine filozofije čovjeka” (Wierzbicki, 1980:212.), utemeljen u antitetičnosti vrijednosti.

Hipotezni naputak, 5: Ponajprije ideje/ideologije ne valja shvatiti kao nešto samopodrazumijevajuće negativno (u smislu Mannheimova razlučivanja ideologije i utopije), s jedne strane, niti pak ograničeno na neku od mogućih društvenih (strukturnih) dominacija (Marx), s druge strane – kako bi proizlazilo iz prirode predmeta - iako u Krleže ta sfera (ideja/ideologija) ima ponajprije **plebejsko-materijalističko-dekonstrukcijsku** strategiju. Ideja **tijela**, kao što je natuknuto, u *Baladama* “pleše” i proizvodi život – u iznimno složenom modusu **vitalističkih** resursa - od biološkog (hrane), iako bi bilo prejednoznačno svoditi samo na pantagruelizam, do društvenog i nacionalnog, te kozmogenetskog i misterijskog (odnos: tijelo-svijet, “sladostrast” žrtve); tako se tijelo, i njegova metonimija materijalnost, nadaje zaista kao “**semiotički stroj**”.

Žanr

Žanrom se u uskom smislu riječi nije stručna kritika puno preokupirala, nego ga je dotakla usputnim napomenama, kao posebice tezom o groteski. Ta se teza namrla činjenicom intermedijalnosti i intertekstnosti *Balada*. Pa ipak i tu su neki radovi (Lauer, 1987:145-162., Skok, 1993:217-225.) ponudili određena rješenja isticanjem lirsko-epske značajke, to jest “miješanje” elemenata “socijalne, simbolične, alegorijske, satirične, revolucionarne, pejzažne, idilične, filozofsko-refleksivne, vojničke i humorističke pjesme” (Skok, 1993:219.). U problem žanra, u užem smislu riječi, ne spada niti povijesno-ideološki segment, niti pitanje kaj-kavskoga jezika, nego tek stilsko-tipološke kao i formalno-morfološke značajke djela, odnosno modusi (ironija, satira, groteska) u Fryeovom (1979.) smislu riječi. Istaknuto je da je stručna kritika “usput” uočila i neke ekspresionističke stilsko-tipološke značajke kao i izražajnu “barokizaciju”, koji pojam bi, držim, valjalo izbjegavati iako on, prema nekim kritikama (Vaupotić, 1974.), sugerira verbalnu kumulaciju, a u drugom je značenju primjereniji ukoliko asocira civilizacijsko-kulturni model određene epohe, s jedne strane, te njegovu sadržajnu “opskrbu”, s

druge strane. O groteski je dakle bilo riječi u kritike (usp. Malić, 1970., Žmegač, 1986.), ali se primjerice Lauer, a da se uopće ne referira na Kaysera (1957.), što je neobično, polemički pita je li groteska književni rod, te odmah hipotetički odgovara da se *čitave Balade* ne mogu bezrezervno odrediti kao groteskno djelo u smislu književnoga roda (Lauer, 1987:147.), pa je on skloniji promatrati *Balade* kao žanrovski hibrid upravo idući sugestijom “baladnosti”, dakle Krležinim žanrovskim naznakama, pri čemu naslovnu “balade” donekle onečišćuje “lik Petrice” kao opće imenice s preciznim intertekstnim značenjima.

Ako se želi precizirati pojam “balada” upozoriti je dakako i na narodnu književnost, pri čemu ne određuje samo to dodir usmenog pjesništva i *Balada* (usp. Bošković-Stulli, 1984:7-68.), iako lirski subjekt u *Baladama* “nije narodni pjevač” (Frangeš, 1973:16.), dok je osamostaljenje i pravu propulziju balada doživjela u romantizmu. Ona se karakterizira dramsko-epskim elementom (određen događaj), emocionalnim tonom, što otkriva njeno lirsko obilježje, dijalogom, latentnim ili eksplicitnim, što podrazumijeva koliko dramski toliko i narativni element, te intenciju pjevnosti, što pretpostavlja veću verzifikacijsku uređenost. Kako ovo potonje u Krleže, osim izuzetaka (*Ciganjska*, *Sanoborska*, *Gumbelijum roža fino diši*), uglavnom nije slučaj, ostaje da se *Balade* odlikuju i epskim, i dramskim, i lirskim značajkama. Prema tome, u strogom žanrovskom određenju Krleža odbacuje tradiciju balada, posebice hrvatske pisane (ilirске i postilirске) i usmene tradicije, što je u skladu s njegovom idejom o “hrvatskoj književnoj laži”. Balade su, logikom “nutarnje” geneze, nastavak simfonija; prvo, duljinom tekstnog materijala; drugo, elementom glazbenosti (u Provansi je balada bila plesna pjesma), koja je doduše u *Baladama* “dadaizirana”; treće, versifikacijskom razudenošću; četvrto, binarnom opozicijom označenoga i označitelja, sadržaja i iskaza, a odnosi se to na bitak svijeta i njegove moduse iskazivanja - poganska radost i jezuitska askeza naprama impresionističkom iskazu i baroknom retoričkom ritualu u *Panu*, te povijesna scena Hrvatske – feudalac, kmet u *Baladama* – pa je opozicija postignuta kmetskim govorom, na jednoj strani, i baroknim okaminama, na drugoj strani.

Jamačno da Krležina demistifikacija nacionalno-književnog mita zavrjeđuje također dekonstrukciju, u što u ovom kontekstu nećemo ulaziti, osim napomene da se Krleža suprotstavljao deseteračkom, kanoniziranom i ideologiziranom modelu balade, ali je u “prljavoj” vodi bilo i onoga što se nije trebalo odbaciti, s jedne strane, a s druge pak, Krleža kao da stavlja u zagrade činjenice kulturnog i nacionalnog konstrukta.

Ako, dakle, Krleža kanoniziran oblik ne prihvaća, koji je to oblik, rod, što može biti primjeren njegovoj nakani. Stručna je kritika već upozorila na ep, bilo da je to odredila kao “monumentalni epsko-lirski izraz” (Vučetić, 1983:131-137.),

ili pak kao “nacionalnu poemu” hrvatskog naroda (Milićević, 1965: 290.). *Balade* to mogu biti i u hegelovskom i romantičko-nacionalnom smislu kao knjiga jednog naroda, a mogu to biti i u “analističkom” smislu poimanja povijesti kao prikaz i “druge strane” povijesti, odnosno prikaza “obrnuta svijeta”, *mundusa inversusa*. A to Lauera nuka na zaključak da je, glede žanrovskog određenja, riječ o burlesknom epu, odnosno **travestiji**. Ovdje se ne bi radilo o postmodernističkoj ideji parodiranja, nego jednostavno o inverziji patosno visokohijerarhizirane vrijednosti (posvećeni - junaci, kraljevi, ratovi) u njihovu ironijskom i satiričnom modusu, a “niskomimetski modus” (Frye, 1979:46.) – mali čovjek i njegov svakodnevni život – prikazuju se u “visokom” stilu. Tomu je Krležu mogla poučiti koliko europska književnost od Homera, ali i hrvatska najmanje od Kovačića ako nije znao za Jorgovanića, u što je sumnjati. A *Balade* nam svjedoče o sličnosti takva modela burleske i travestije, sličnosti stilskoj, ali i predmetno-tematskoj. To bi, prema Fryeu, bio ironijski modus (1979:46.), ali ga ne moramo shvatiti suviše doslovno, jer ga moramo dopuniti s niskomimetskim modusom “realističkog” prikaza i pervertiranim oblikom visokomimetskog modusa.

Epska dimenzija ne preklapa se s opširnim epskim prikazivanjem epskih događaja, niti epskog stanja kako ga definira Steiger (1968:83-143.) u Krleže nema, nego se zadovoljava određenim, selektiranim, brojem epizoda iz hrvatske povijesti od srednjeg vijeka do 1936., početka građanskog rata u Španjolskoj. Vidjeli smo da je polovica balada datirana što motivima ukazuje na određeno povijesno razdoblje, dok polovica nije fiksirana, ali je u njima također prikazan oblik života kolektivnog hrvatskog puka. Ti “blokovi” nisu kronološki nego naizmjenice poredani. Dakle, jedan jedinstveni i koherentni povijesni događaj, ili jedna određena epoha hrvatske povijesti u smislu epske materije, ne može se pronaći u djelu (usp. Lauer, isto: 151.). Pače, nema ni kronotopske ili tematske linije susljedno ostvarene. Ipak, na dva mjesta, u dvije balade, susrećemo neku vrst rekapitulacije, rezimiranja, što podrazumijeva i “završno komentiranje”: u 23. baladi - *Kronika* – u kojoj se govori o krvavim događajima hrvatskoga naroda od 14. do 16. stoljeća, te završnom *Planetarijom*, koji nudi povijesni pregled od 17. stoljeća do Krležina vremena. I upravo je potonja balada najbliža nečemu što bi se moglo, s malo ograde, nazvati nacionalnim epom, u intenciji sličnoj Vergilijevoj *Eneidi*. Dakako, valja stalno naglašavati da je u Krleže riječ o *mundusa inversusu*, to jest ne vrednuju se utemeljitelji nacionalne slave, kao primjerice u klasicističkoj i romantičkoj (hrvatskoj) književnosti (“slavna prošlost”) nego oni akteri (nacionalnih iluzija) i one geste koje su zapravo bile osuđene na neuspjeh. Nema realističkoga prikazivanja, i “ne radi se tu o nekom realizmu stila” (Frangeš, 1992:228.), nego epizode, scene čine okvir *iz* kojega lirski kazivač govori, ali opet ne tipično pripovjednim, nezainteresiranim i objektivnim opisivanjem, nego s

izrazitom emotivnom pozicijom, bila ona ideologijske angažirane obojenosti, ili pak bila izrazito lirsko-suosjećajna, pa je jedna i druga izrazito patiensna, ili opet bila pozicija rezonera, onoga koji reflektira, razmišlja o nejednakosti, nepravednosti, iskorištavanju, smrti, i slično. Riječ je dakle o naglašenom **misaonom** i **osjećajnom** subjektu, koji iskaznim radnjama, što znači jezikom i stilom, iznosi pogled na svijet. On može biti izravan, kao u *Petrica i galženjaki*, ili pak može biti metonimiziran, metaforiziran, (simbol), kao u baladi *Ni med cvetjem ni pravice*, ili pak može biti kolektivni subjekt, kao u baladi *Gumbelijum roža fino diši*, ili to može biti netko od kulturno-književnih aktera, kao u baladi *Vigilia ali straža noćna*, i slično. I upravo je to ono – a ukazali smo to već ranije – lirski način prikazivanja, a “epičnost” mu daje tek povijesno fiksiran okvir. Iz tih razloga Lauer, glede žanra, ističe da se u većini tekstova *Balada* artikulira lirski kazivač u epskom okviru, a kako on glede toga nejedinstvena epskog prikazivanja sličan model prepoznaje u junačkim narodnim baladama, koje su genetska prethodnica zatvorenog oblika epa, *Balade* bi u tom smislu bile neka vrsta nekanonizirana epa (Lauer, isto:154.), epa prije žanrovske kanonizacije.

Ono što je stilski napadno i “identitetno” jest jamačno načelo nizanja i gomilanja (kumulacije, amplifikacije, ono što je kritika nazivala barokizacija), od makro do mikrostukturnih segmeneta. Kao što su *Balade* nizanje epizoda i situacija, tako su i nizanje tekstova (balada), pa je tako posljednja balada rezimirajuća i sumirajuća, ovdje s naglašenim povijesno-ideološkim sažetkom. A ako se podsjetimo da je uvodna balada zaista uvodna, kompozicija je ipak uokvirena s ambicijom da prikaže određen oblik totalizacije svijeta, makar fragmentarnom mozaičnošću. Verbalna masa, repeticije nemaju nakanu stvaranje realističke slike zbilje, nego činjenične analogije stvarnosti, pa se onda i mogu doimati kao puka verbalna igra, a ne “tijelo” teksta i njegove “činjenične” aluzivnosti, što je ispravnije shvatiti. A to *Balade* približava burlesknom epu (pogled odozdo, nizanje epizoda, plebejski govor), pa one uz epsko-lirsku značajku posjeduju i tu karakteristiku, prema Laueru. Znači da Krleža na isti način kao što dekonstruira “sadržaj” jednako dekonstruira žanr, kanon, i narodne i umjetničke balade i herojskog epa, čije neke strukturne dijelove iz tih razloga i preuzima, kako bi ih naime mogao dekonstruirati, parodirajući “visoki” žanr. Tako u *Baladama* prepoznajemo intenciju tumačenja povijesti, povijesne perspektive i projektivnosti, nizanje epizoda i situacija, slično herojskom epu, satirično izvrgnuće visokog u niski idiom, kao u burlesknom epu, lirski govor u epskom okviru, mješavinu epskog i lirskog, što je karakteristično za rod balade, pa su na taj način *Balade* žanr koji ne želi biti žanr, odnosno “žanr u nekanonskom smislu” (Lauer, isto:158.), odnosno žanr u nastajanju, ili prema Bartošu bio bi to tip osjećajno angažirane groteske (Bartoš, 1965:71-87.), što je – kao što je razvidno – nedostatna specifikacija.

Hipotezni naputak, 6: Ako su *Balade* sinteza krležiana, stilski hibrid, i u žanrovskom smislu one tvore “novi žanr” time što asimiliraju i prerađuju, u povijesti književnosti, poznate žanrove, stavljaju strukturni naglasak na miksture, pri čemu je određujući faktor “**pogled odozdo**”. Međutim, na što se odnosi taj “pogled odozdo” – na društvenu hijerarhiju, na *prestabilirane* vrijednosti (egzistencijalne, etičke, metafizičke), na *karnevaleskno* izvrtanje svijeta (ideja *mundusa inversusa*), gledano s aspekta književnoumjetničke (u punom smislu riječi autorske: “nisku” književnost uzdiže u “višu”) realizacije na stilsko-poetičko miksiranje. Tako se proizvodi žanr koji je dekonstrukcija prestabiliranosti uopće, pa bi se i taj žanr, da se prigodno-priručno izrazim, mogao imenovati **dekonstrukcijskim žanrom**. No, njega je potrebno vratiti preciznijem određenju groteske, u blizinu tragikomičnosti, nepatosnosti, montaži disparatnih elemenata (Tamarin, 1962.), svakako u blizinu groteske rođene iz ekspresionizma (de Micheli, 1959.), u blizinu još uvijek relevantne Kayserove rasprave (1957.), uz Bartošove naznake odnosa groteske i heroikomike, groteske i aspuđnosti, odnos groteske i folklor, i svijeta nonsensa (Bartoš, 1965:71-87.), jer je već time implicirana burleskizacija “svijeta i teksta”, kao i bahtijanska karnevaleskizacija, te ironije kao modusa (Allemann, 1969., Jankelevitch, 1964., Stojanović, 1984.), a ne puke stilske figure.

Kompozicija

I prije negoli otvorimo problem poetike i stila, nameće se potreba malo pozornijega uvida u kompozicijski ustroj *Balada*, ali nam se pritom nameće pitanje zašto je to potrebno kad je inače uvriježeno mišljenje, prešutno ili izneseno, da *Balade* “nisu organizirane kronološkim slijedom” (Kuzmanović, 1975:219.), podrazumijevajući neku vrstu heterogene mozaičnosti, s obzirom na to da one, i s aspekta svoje žanrovske slike, nisu klasično epsko djelo koje bi imalo pretenziju prikazivanja totaliteta povijesno-društvene zbilje. Međutim, uvid u motivsko-tematski sklop (sadržaj) svake pojedinačne balade – kakav je u parafraznom obliku ponudio jedan dio kritike (Paska, 1966.) - već nam nudi sigurniji provizorij za nekakvu “logiku slijeda”, a pomnjevija analiza – naznake koje je podastro drugi dio kritike (Đurić, 1967:1-58., Vučković, 1986:68-106.) - koja bi sintagmatski signirala mikrotematske jedinice, pak, namire nam zacijelo pouzdanije elemente za utvrđivanje kompozicijske konzistencije, koja dakako ne mora biti strogo kronološka, mada je i to, nego pak problemsko-tematska. Vidjet ćemo da će nas upravo takav put uvjeriti baš u suprotno; naime, u strogi slijed, kako tematski, tako i povijesno-kronološki, a donekle i logički, mada je u pjesništvu najmanje očekivati logiku u uobičajenom smislu riječi, dapače ona u njemu nije poželjna u smislu nekih logičkih premisa. Strogost i konzistencija pada u oči već na prvi pogled uvidom u prvu i posljednju baladu koje jasno čine okvir, gotovo

Ramenärzehlung ostalih triju kompozicijskih blokova, i s obzirom na predmetno-tematski sklop kao i glede kompozicijskog ustroja.

Dakle, ako malo detaljnije zagledamo u mikrotematsku ponudu svake pojedinačne balade, tada nije teško uočiti sljedeće značajke: njen uvodno-epiloški, a između trodijelni ustroj. Tako nam se prva balada (*Petrica i galženjaki*), datirana A.D.1570., nadaje ne samo kao uvodna pjesma koja otvara tematski repertoar *Balada*, “tematski dijapazon čitave zbirke” (Paska, 1966:35.), nego – što je čak značajnije - naznačuje odnos instancije iskazivanja (Petrica je “žalosni pismo-znanec”), donekle precizira žanr, te predmetni sloj o kome će “pripovjedač”, lirska kazivač, izvještavati; signira dio epistemološkog rastera srednjeg vijeka, posebice mehanizma kažnjavanja “a l’age classique” (Foucault, 1961.), te aforističkim gnomskim iskazom (“Gdo plašča nezna z vetrom obarnuti, / mora kak sveča na vetru vtarnuti.”), upućuje na sljedeće: temeljnu filozofiju života u smislu preživljavanja, koja nije samo srednjovjekovna, ideju *mundusa inversusa*, koji kao “pervertirani” oblik postaje metoda, kako života tako i iskazivanja o tom životu (odnos: teški život – lako izrugivanje), pa je to, implicite, i metoda kojom će se Kerempuh služiti, načelno, u svojem pjesničkom iskazu, svjedočenju. Dakle, riječ je o modusima iskazivanja i načelnoj poziciji “pismoznanca” - kojemu autor prepušta govorenje - filozofiji života, bolje reći preživljavanja društvene scene, koja je hijerarhijski strogo ustrojena, te epistemološkoj (i kulturno-civilizacijskoj) opskrbi dotične povijesne epohe.

Druga pjesma *Balada (Ni med cvetjem ni prvice)* nudi zanimljivu polarizaciju, antitetičnu ideju: s jedne je strane na prvi pogled univerzalna ideja nejednakosti, no pomnijivijim uvidom postaje bjelodano da ta nejednakost nije prirodne kozmogenetske naravi, nego metafizičkog, točnije religijskog, Božjeg plana, jer će prirodna regulativa poravnati “svoje stanje stvari” u općem kozmogenetskom jedinstvu (kao što će smrt izjednačiti i kmeta i plemića), iako ideja poravnavanja ovdje implicira i revolucionarnu gestu, to jest nemirenje sa “stanjem stvari”. I ovdje monološko-dijaloške govorne radnje, intertekst narodne lirske pjesme, starogrčke mitologije, daju do znanja da je riječ o književnom konstruktu “nutarnjeg” pjevača, tako da se “vanjski” (autor, Krleža) može distancirati od repertoara emotivnih stimulusa - od ironičnog, rezigniranog do buntovnog.

U trećoj se baladi (*Gumbelijum roža fino diši*) opet uspostavlja jedan antitetičan, kontrastan odnos smrti i života, naime smrti na vješalima i proljeća (mjeseca svibnja) kao početka bujanja života. A s obzirom na uporabu nekajkavskoga leksema “maj” jasna je njegova simbolična funkcija (prvoga maja, praznika rada).

Četvrta balada (*Vigilia ali straža noćna*, citat Rembrandtove slike), koja je datirana A.D. 1530., i u podnaslovu podastire žanrovsku odrednicu biografije-hagiografije, kao i njegovu ironizaciju, (“Kaptolskega žitkapisca vitiznanca i

meštra artis scribendi Ignaca Vlaškovuličanca”), zanimljiva je dekonstrukcija prigodničarskoga pjesništva, ovisnoga u sustavu mecenatstva općenito, a s obzirom na europski onodobni kontekst (Dante, Petrarca, Boccaccio, Villon, Rabelais) hrvatskom “verzotoču”, “tentolizecu” čak ni to lažno veličanje, kojega je on itekako svjestan, ne pomaže mu da preživi. Ta svijest od njega čini tragičnu figuru, za razliku od Jurkovićeve Čturića ili Kovačićeva Bombardirovića Šajkovskog. Naime, Ignac je svjestan da laže i maže i da će zahvaljujući njegovu pisanom svjedočenju ostati obilježen kao “dični muž” taj njemu nadređen Sardanapal, dok će on i dalje ostati bogec, pri čemu se buntovna svijest ograničava samo na noćno bdijenje. U tragičnoj nijansi taj uznemiren noćni monolog aludira i na Krležino vrijeme (1930-e godine), a klepsidrin pijesak na svezremljeno i univerzalno značenje. Međutim, primarno je značenje balade signiranje preživljavateljskog jada hrvatske kulture.

Lamentacija o štibri, peta balada, podnaslovno određena kao neka vrst polemike s Pavlom Stoosom, odnosno s pred/ilirskim kontekstom, na što će se eksplicitnije nastaviti *Turopoljska reštauracija*, a motom intertekstom narodne starokajkavske pjesme, strukturirana je u tri dijela. Prvi dio katalogizira brojne poreze koje je kmet morao davati, i obraća se primatelju; drugi pak dio, koji je neka vrsta unutarnjeg dijaloga-monologa, detektira vapaje čuđenja, pitanja i konstatacija o različitim životnim situacijama i nevoljama vezanima uz pojedine daće i vrijeme poreza, a koji se završava najbolnijim davanjem, vlastite krvi, to jest sina za ratne pohode; dok treći dio – prebacujući se iz povijesne konkretije feudalnog vremena – u sadašnje (autorovo) vrijeme, sada moleći novog primatelja da kupi seljačke plodove, nudi slične probleme – kako (seljak može) preživjeti. Međutim, kraj dvadeset i pete strofne cjeline, posljednja četiri stiha, te distih dvadeset i šeste kitice, u većoj je mjeri komentar kazivača (i autora) negoli samoga kmeta. Naime, odnosi se to na tvrdnju da činjenice, koje je lamentacija detektirala, dosad nitko nije valjano protumačio, pa ni Stoos (što je i kritika književnosti) koji je doduše pisao kajkavski, ali mu je omakao (ovakav) predmetni sloj, kao povijesno-društvena nepravda i povreda osnovnog prirodnog prava čovjeka. Drugi dio komentara odnosi se na sličnost seljakovih problema i u sadašnjem vremenu, pa je riječ dakle o društvenim univerzalijama.

Balade *Scherzo*, *Sanoborska*, *Krava na orehu*, *Stric-vujc* mogle bi se odrediti kao karnevaleskni pokladni “predah” (odnos svetog i profanog, “gornjeg” i “donjeg”), koji će završiti efektom višeznačnom *Keglovichianom*, “obrnutim” moralitetom, a kojoj prethodi (*Turopoljska reštauracija*) najava motiva obračuna sa zatiračima kajkavskoga jezika; tako se zaokružuje prvi dio *Balada* prije njena “drugoga” dijela, ciklusa naime ratnih, vojnih pjesama. Karakterizira ih “pjevanje o miru i u miru” (Vučković, 1985:90.) u polifonijskom glasanju, parodijskim obr-

tanjem i “dadaističkim trikovima” i “obrnutim” moralitetima, alogičnim i neočekivanim slikama na tragu hrvatske moderne i njenih fantastičkih proboja (A. G. Matoš).

Pjesme su inače ustrojene od pejzažnih motiva, plandovanja, hedonističkih raspoloženja i uvjerenja, frivolnosti, smijeha, pijanstva, meteža, tragikomičnih figura i grotesknih situacija, motiva promašena trajanja, jedan *dance macabre* koji tek na pozadini vremenske datacije (a.d.1590., dakle Turaka pod Siskom), s jedne strane, ocrtava svu tragiku hrvatske “pijane novembarske noći” kako bi rekao Krleža, dok s druge strane riše i pojedinačnu tragiku, prosjaka bez doba, bez postojbine. Povezivanjem nespojivih motiva, intertekstom narodnih šaljivih pjesama, pravilnijom formalnom uređenošću ove balade izrazitije namiru temeljno pitanje *mundusa inversusa*, kao i pitanje stila, poetike. S jedne je to strane, dakle, bahtijanska burleskna karnevalesknost, a s druge strane su to, glede stila, manipulira se nadrealističkim hipnagogičkim slikama, pri čemu nije riječ o tehnici automatskog pisanja. A s treće strane, ovdje je ponovno riječ o “radu označitelja” (metafore i Krležine kajkavske memorije), i njegovoj logici povezivanja, a ne o nekoj konzistentnoj semantičkoj logici na, primjerice, sintagmatskoj razini.

Dok u političkoj satiri na društvene, kulturne i jezične prilike 19. stoljeća, *Turopoljskoj reštauraciji*, Krleža najavljuje “moj obračun” s iliricima (Gajem) kao zatiračima “naše đundanosne reči”, te ističe (u posljednjem distihu) ideju servilnosti, *Keglovichianom* završava prvi dio *Balada*, “posvećen ‘mirnodopskim’ prilikama” (Đurić, 1967:9.). Žanrovski bismo je (kao i *Komendrijaši*, te *Planetarijom*) mogli odrediti kao “pjesničku pripovijetku”, pjesan, kakvih u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća nije nedostajalo, kao što je i minuciozno razrađeno rodoslovlje koristio već Gjalski. Datirana je godinom 1779., prvim dakle godinama socio-kulturne dinamike Hrvatskog narodnog preporoda. Podnaslovnom eksplikacijom i motom izriče temeljnu Krležinu ideju o hibernaciji feudalnog ustroja koje je jednako na zemlji i na nebu (“nebe je za grofa, a je ne za tata!”). Međutim, htio bih upozoriti da je i u ovoj baladi Krleži jednako bilo stalo do katalogizacije kulinarske jezične kajkave moći, pa dakle ne samo do (pometske) hedonističke koncepcije života – koja je grofu omogućena, a Imbri ne - nego i do označiteljskog rada kajkavskoga jezika koji posjeduje svoje virtuozne i iznijansirane sposobnosti.

Drugi dio *Balada* – kronike krvoprolića, pune beznađa, krvi i groblja, i kao da su “prepjevi” autorove rane ratne lirike i novelistike, te je uglavnom odsutna parodijska stilizacija i jezična “dadaizacija”, a nazočna “*naturalističnost*” postupaka - počinje nizom ratnih, vojnih pjesama – *Po vetru glas*, *Verbuvanka*, *Lageraška*, *Khevenhiller*, *Carmen antemurale sisciense*, *Po Medvednici*, *Harcuvanka*. Između tih pjesama i narednih (*Na mukah*, *V megli*), koje signiraju svijest o buni, nala-

zi se balada *Verböczy*, feudalnopravna formulacija (iz 16.stoljeća), protukumetski zakon. Vojne navedene pjesme pune su povijesnih realističnih činjenica i imena, bitaka i situacija, vojnoga života i njegove “blagodati”, gladnih dana, bijede i naivne narodne duše, te djeluju kao povijesni dokument Hrvatske kao vojničkog logora, antemurale, revoltirana beznađa i rezignirane pozicije. Posljednje tri pjesme ovoga drugoga dijela *Balada – Na mukah, V megli, Pogrebna pesem pilkov pod Siskom* – namiru svijest o ideji bune. Prva, elegično-refleksivna s elementima lirskog, epskog i dramskog, datirana godinom hrvatske seljačke bune i inspirirana povijesnim dokumentima koje je objavio Rački, pa je i sama povijesna freska s konkretnom lokacijom, i repertoar srednjem vijeku primjerenih mučilišta, proročkom gestom obuhvaća vjekovno prolivanje krvi potlačenih. Druga balada, “ekspresionizirana” i leksičkim materijalom i motivima i idejom, odjek je prve, to jest “maglenog” poravnavanja s još živim diskretnim odjecima prkosa i rezignacije, a posljednja, datirana 1593. godinom, u znaku je svojega mota – smrti koja sve pobjeđuje i poravnava (i kmetove i plemiće), i utješna je i osvetnička. Ono što je u životu bilo utemeljeno na ozbiljnoj društvenoj diferencijaciji u smrti postaje gotovo smiješno.

Treći, baladično-lirski, posljednji kompozicijski blok *Balada*, koji govori o poniženjima, ali i *ironizacijom* osigurava *produžetak* života u valovima povijesnih silina i predaha, počinje pjesmom *Kronika* datiranom godinom 1573., a zapravo “kronikalnim-spomenarskim” stilom obuhvaća veće društveno-povijesno razdoblje, naime od četrnaestoga do kraja šesnaestoga stoljeća. Riječ je o tipičnoj hrvatskoj događajnici. Slično i završava *Planetarijomom*, također, epiloško, nekom vrstom povijesno-društveno-političke reprezentacije, a zajedno sa središnjim dijelovima, pjesmama, različitim tematskih mikrocjelina, ponavlja strukturu *Balada* i njenih tematskih (“dijelnih”) cjelina.

Tako primjerice *Bogečka, Ciganjska, Nokturno*, u karnevaleskno-folklornoj formi lakrdijašenja, parodiranjem narodnih sljepačkih pjesama, rugalica, ironizira se ne samo prosjački život nego i rodoljubno nazdravičarstvo, deformacija života, da bi se u *Komendrijašima* ponovno vratio karnevalesknoj sajamskoj slici svijeta i poremećenoj stvarnosti, neveseloj, izokrenutoj slici povijesti (visoko-nisko, sveto-profano), obrtanjem sakralnoga smisla i demonizacijom coprničarenja što proizvodi fantazmagorične slike, pa se tako grotesknošću “unizuju” vrijednosti. Opet je jezična ekspresija značajan faktor značenja. *Baba cmizdri pod galgama* lirski je sućutni intermezzo, iako s ironizacijom motiva pietæ, dok *Sectio anatomico* podastire geteovski motiv čarobnjaka-kirurga, motiv ne/moći znanosti u okrilju “paklenskog smertnog greha”. *Kalendarska*, citatima i parafrazama narodnih pjesama, priča, izreka, poslovice, predanja, vjerovanja, još jednom podcrtava ljepotu prirode, pogansku atmosferu, odnos čovjeka i prirode; to je ditirambska

apoteoza prirode, zemlje. Pjesmom o galgama, čiju stalnost će dovesti u pitanje “čerleni maj, kervavi maj”, jeremijskim plačem nad zemljom punom krvi i bola, te spoznajom o rastočenom humanitasu, i Strašnim sudom, koji bi trebao biti “nivelacija svih nepravdi” (Paska, 1966:155.), ali je i to ironizirano, pervertirano i obrnuto jer se nebo pretvara u krčmu. Ove “komendrijaške” balade, groteskno-parodijske burleske izražavaju biće klovnovskog veseljaka u trenucima ekstaze i predaha rezignacije, ironizatora vlastita i tuđega života, profaniranja sakralnosti i plača nad bezizlazjem sudbine.

Na kraju je *Balada* posljednja pjesma *Planetarijom*, epska pjesan (uvod, najava, motivacija), koja je duljinom gotovo petina cjelokupne knjige *Balada*, i koja figurira kao epilog (svaki “dio” *Balada* sadrži jedanaest pjesama), te je svojevrsna tematska sinteza (društveno-povijesnih) procesa i stilskih postupaka ostvarenih u prethodnim pjesmama, baladama. Razvidno je da je ta pjesan strukturirana na poseban način. Podnaslovom sugerira da je riječ o demonskom čaranju i đavolskom poslu, magijsko-čarobnom ritualu, u smislu “neodgovornosti” inspiracije, i u smislu sotonskog posla povijesti – a ovdje je riječ o novijoj hrvatskoj povijesti (od 19. stoljeća do Krležina vremena), protegnuta do kozmičkih dimenzija, pa dakle zrači univerzalijama. No, navedene čarolije omogućuju lirsko-epskom kazivaču (ne više Kerempuhu nego Krležinu iskazivaču), u maniri simbolističkog i ekspresionističkog kazališta, uz dakako ironijski okular, *čujenje*, *viđenje* i *spoznavanje*, te *komentare* na iznesene činjenice (kulturnu i političku povijest Hrvatske), koje planetarij, kao metafora, podastire i omogućuje, činjenice naime utemeljene u kozmičkoj i zemaljskoj dijabolici zla (“Med zvezdami jedna kalna zvezda”). A činjenice su iz različitih sfera; najprije jezično (kajkavsko) književne – žestoka kritika ilirizma i Gajeve djelatnosti kao i kritika (slična “hrvatskoj književnoj laži”) dotadašnje kajkavske književnosti koja nije imala sluha za konkretne društvene probleme, kao načelno i književnosti ilirizma (Preradovića), ili se kao Gundulić, priklanjao kulturi baroknog idealizma; potom slijedi status i komentar takva statusa pjesnika-kruhoboraca koji nisu i onih koji jesu (Križanić, Martinović, Grabovac) “živjeli s vremenom”: prvi su bili slavljani, a drugi završavali u ludnicama. Potom slijedi segment o (novijoj) povijesti i aktera koji su služinski, protuhrvatski (Khuen, Mažuranić, Strossmayer), i onih (Starčević, Supilo) koji su se borili, donkihотовski, za “narodnu stvar”. U “završnoj *codi*” *Planetarijoma* ukratko se rekapituliraju i sumiraju prethodni segmenti pjesme i *Balada* općenito, i glede povijesnoga, društvenoga, kulturnoga, jezičnoga, književnog elementa, s gotovo eksplicitnim porukama lirske iskazivača “spojenoga” ovdje s lirskim (Krležinim) subjektom i osobnim (emotivnim i kognitivnim) stavom (komentarom), pa je završni stih “zalajal sem kak samec, kervavi pes vmirući”, kao i nešto prethodni distih “Kemu Plajbaz jedina je lanča, / taj se z vetrom panča kak Osel

od la Manča”, iskaz lirskoga subjekta (Krlježe), a ne Petrice Kerempuha, što odgovara i drugim Krlježinim tekstovima (*Noć u provinciji*).

Tako koncipiranim ustrojem Krlježa je postigao slijedeće; strukturirao je *Planetarijom* od nekoliko “ciklusa”, krugova – vještija kuhinja (kao u Goethea) koja pjesnika “oslobađa” odgovornosti za iznesene činjenice, “ubacuje” u logiku povijesti vražju meštiju, te coprničarenjem proizvodi *mundus inversus*; drugi krug tematizira povijesnu stvarnost, odnosno “vremenski stroj” (Žmegač, 1986:191.), možda točnije “preslojavanje” povijesnih folija; treći je krug jezik (kajkavski) i književnost (općenito hrvatska), te kultura, a u “tijesto” teksta, i “šavove” upadaju aforizmi i komentari (osobna autorova pozicija). Dakle, pjesma je (“slična” Matoševoj *Mori*), kao i čitava pjesan, ostvarena i predmetno-supstancijalno i izražajno-jezično, intertekstno, intermedijalno i interkulturalno, kao i emotivno-kognitivno – i tako “definira” stil - u skladu s onim modelom pjesništva kakav je Krlježa elaborirao i u drugim svojim tekstovima, beletrističkim i esejističkim, sa sažimanjima i preslojavanjima povijesnih, civilizacijskih i kulturnih folija, čiji su patiens tijela supstancije, a iskazitelj *der Geist der Erzählung* (Thomas Mann), “nutarnji” i “vanjski” pripovjedač (Petrica i Krlježa). Dakle, mir – nelogični svijet, rat – smrt, *theatrum mundi* – pučka ekstaza, modusi su bitkujućeg hrvatske povijesno-društvene supstancije.

Hipotezni napatuk, 7: Nasuprot stručno-kritičkom nemaru prema kompozicijskoj logici, analiza je pokazala da su *Balade* čvrsto, logično i konzistentno planirane: **dramsko-agonalno, dramaturško-scenski** zaokruženo i **epski-razvojno** (uvodna invokacija, prvi, drugi i treći “čin”, te epiloška sinteza) “kontinualne”. Prvi dio razvija ideju **stratifikacije stanja i iskazivanja** o tom stanju i načelno (društvena i književna epistema); drugi dio, s obzirom na povijesnu temu i historiografsko “svjedočenje”, kao da za tren u zagrada stavlja svijest o književnosti kao označiteljskoj proizvodnji, a usredotočuje se na **povijesno-društvenu “supstanciju”**, ali je i ona, činjenicom smrti, donekle pervertirana i ismijana; treći dio, pak, opće je **parodiranje**, ironiziranje i karnevaliziranje “ozbilje povijesti”, **ekstaza** ditirampskih tjelesnih, tvarnih, prirodnih vitalističkih resursa. Završno-epiloška sinteza predmeta i tehničkih (stilskih) postupaka instalira **čujenje, viđenje, spoznaju i komentar** na osnovi “tijesta teksta”.

Tehnički (stilski) postupci

Gotovo da nema stručne kritike koja nije istaknula kako se *Balade* određenim stilskim značajkama “ne izdvajaju iz konteksta ostalih njegovih djela” (Paska, 1966:6.), što je načelno uzevši točno, ali kao da se pritom zaboravlja da se i sam Krlježa stilski razvijao i evoluirao, pa bi *Balade* u tom smislu ili pripadale jednom stilskom i vremenskom razdoblju i bile “čisto” stilsko ostvarenje (nekih od stilo-

va u desetljeću 1930.-1940.), ili bi, pak, bile neka vrsta stilske sinteze, *stilskoga sinkretizma*, dakle stilskoga hibrida (Krlježina, od 1914. do 1936.). Ovdje bi se trebalo voditi računa i o onom što se priručno imenuje “tehničkom izvedbom” koje ne možemo svesti samo na stilsko aranžiranje, jer primjerice intertekstnost ne pripada nekom stilu u užem smislu riječi, osim što je, kao postupak, osviješten u postmoderni, pa je njoj trebao biti primjereniji u stilizaciji.

Jedan od relevantnih određenja tehničke izvedbe (stilizacije) *Balada* svakako je i segment **intertekstnosti** koji je stručna kritika uglavnom razmatrala u vezi s pitanjem geneze općenito (uzori), ili jezika posebno (kajkavski konstrukt), odnosno europskog književnog konteksta *Balada*. No, on spada upravo u područje intertekstnih odnosa, bilo da su veze izravne, bilo da su preuzimani samo neki elementi (primjerice lik), bilo da su ti elementi prerađivani u skladu s osnovnim modelom, ili su pak dekonstruirani (primjerice Gundulićeva ideja promjenjivosti sudbine i sreće), donekle parodirani, ironizirani, ili prenamijenjeni. Nešto se slično dogodilo i s Krlježinim likom Kerempuha, odnosno kajkavske varijante Tilla Eulenspiegela, a riječ je dakako o djelu Jakoba Lovrenčića (1787.-1842.) *Petrica Kerempuh iliti čini i življenje človeka prokšenoga* (Varaždin, 1834.), najpopularnije kajkavske knjige, slično Kačićevim *Razgovorima...* u Makarskom primorju ili Reljkovićevu *Satiru...* u Slavoniji, koje su djelo neke povijesti hrvatske književnosti dolično vrednovala (usp. Šurmin, 1898:145., Barac, 1954:9.), posebice upozorenjem – koje je za ovaj kontekst iznimno važno – kako u Lovrenčića “nije prevladao duh vremena, već je pisao čistim kajkavskim govorom kako nijedan njegov suvremenik” (Šurmin, 1898:145.). Jedan dio kritike dosta je iscrpno elaborirao o radu Jakoba Lovrenčića (usp. Dukat, 1919:1-29.), dok je drugo dio kritike točno detektirao pretvorbu popularna Lovrenčićeva lika koju je Kerempuh doživio u Krlježe “od prokšenjaka do obješenjaka te grabancijaša i pučkog učitelja do rezonera nad sudbinom čitavog hrvatskog naroda što ga je dao svom liku Krlježa” (Putanec, 1968:27.). U tom slučaju ovdje Kerempuh nije prezime nego opća imenica, za koju sam Krlježa u tumaču daje eksplikaciju: “Kerempuhi su crijeva, drobina, trbuh, vamp: Schmerbauch, Karapuh, kalapura, kerepuv je očišćeni želudac, fileki. U prenesenom smislu Kerempuh je čovjek lukavac, spretan, ispičutura, prokšenjak, lakoumnik, vragoljan, domišljati prevejanko, podvaljivač.” (Krlježa, 1950:175.). Nesumljivo je dakle da je Lovrenčićevo kajkaviziranje njemačkog Tilla Eulenspiegela Krlježi dalo poticaja da koncipira jedno od najzanimljivijih djela hrvatske književnosti dvadesetoga stoljeća (usp. Skok, 1986:322., Vončina, 1991:124., Wierzbicki, 1980:221.), samo ga je “prenamijenio”, to jest postao njegov “glasnogovornik” povijesne sudbine hrvatskoga puka u rasponu od 16. stoljeća do Supila. Slično mu je mogao dati poticaja i rad Ignaca Kristijanovića, dapače još i više, naprosto činjenicom što je ovaj ustrajao pisati kajkavskim u vrijeme,

kako bi Krleža rekao, Gajeva zatiranja kajkavskoga jezika kao književnoga.

Zapaženo je (Katičić, 1984:408-419.) da se *Balade* mogu dovesti u vezu i sa glagoljaškom poezijom s obzirom na izražajne, sadržajne, misaone i osjećajne elemente, a i apokaliptičkom intonacijom. Tako je odnos između srednjovjekovne književnosti, ne samo dakle villonovske, kajkavske književnosti i Krležine jezične osjetljivosti bitan u određivanju značajka Krležina djela. Ovdje je nužno ukazati i na Krležinu citatnost usmene književnosti. I u ovom segmentu Krleža se nadaje u svojoj poznatoj antitetičnosti. S jedne je strane piščeva opozicija prema kulturi deseterca, a s druge je strane citatno obilje, to jest evociranje, parafraziranje ironičnih stihova kako bi dočarao poganske i medievalno-barokne pojave (usp. Bošković-Stulli, 1984:7-68.). Riječ je o gatanjima, vjerovanjima, kazivanjima, rugalicama, uzrečicama, poslovicama. Opiranje deseteračkoj kulturi nije bilo samo iz estetskih razloga, nego još više iz ideološko-političkih, a odnosilo se to jamačno na stvaranje jugoslavenske nacionalne mitologije u odnosu na političko i u odnosu na umjetničku Meštrovićevu apologiju. U Krleže je to nazočno i u esejističkim i u beletrističkim tekstovima. Činjenica je, dakle, da Krleža ne prihvaća apologiju morlakizma, ali je on, s druge strane, gajio empatijske odnose prema “supstanciji” predmetna stratuma *Balada*, bilo da je riječ o suosjećanju, bilo da je riječ o dionizijskom, poganskom elementu – što je djelomično bilo i u skladu s mitovima modernizma (“vraćanje iskonu”). U *Baladama* je to došlo najviše do izražaja jer je taj element višestruko korišten: na jezičnoj razini to su različite kalamburske igre, rugalačko poigravanje, groteskno iskrivljavanje, apsurdizmi i nelogizmi, a razina svjetonazora se pak konstituira pogledom “odozdo”, mudrošnom kalendarskom sentencijom. Tome se može pridodati i folklorni materijal gradskih ulica, pučki govor i gotovo kič – ulične rugalice, igre riječima, dječje rime, pučka etimologija, parodija poznatih izreka; sve je to tvorilo složen svijet i jezik *Balada* u kojima je prezrena pučka kultura “podignuta” na visoku umjetničku vrijednost.

Iako ne spada u užem smislu u intertekstne pobude, u književno-kontekstne jamačno spada, a riječ je o iznimnoj produkciji dijalektalne književnosti u prvoj trećini 20. stoljeća od Domjanića (1917.), zapravo od Matoša (1900.), Slavka Vörösa (1918.), Stjepana Oreškovića (1923.), Pavića (1923.), Tomislava Prpića (1923), Galovića (1925.), Žmigavca (Milan Dobrovoljac, 1926.,1927.,1929.), a s druge strane i lirika na čakavskom (Nazor, Ujević, Ljubić, Gervais, Balota, Franičević), pri čemu valja primijetiti dvoje: sve su se te zbirke oslonile na mjesne (regionalne) govore, i glavni akteri – kako se onodobno govorilo – regionalnoga “pokreta” bili su upoznati s Mistralom i njegovom koncepcijom uporabe provansalskoga jezika kojim je pisao i koji je htio, iz sasvim određena razloga, afirmirati i “dići” na razinu književnoga jezika (usp. Milanja, 2008.). Ovomu bi se moglo

pridodati, bar kao kazališno-kulturni čin, i premijera *Diogeneša* T. Brezovačkoga (28. 10. 1925.), čemu su pridonijeli akteri iz Krležina “kruga” – Branko Vodnik, Ljubo Babić, Branko Gavella, Julije Benešić. A prema Badalićevu svjedočenju upravo je tih godina Krleža počeo sustavnim proučavanjem starih kajkavskih vrela u Sveučilišnoj knjižnici.

Kako sam Krleža daje svjedočanstvo da je poznao Habledića jer je u baladi *Planetarijom* uzео moto iz njegova *Pervi otca našega Adama greh* (1674.), jamačno da je Juraj Habledić “jedan od najvažnijih uzora *Balada*” (Vončina, 1991:147.) i na jezičnoj i na tematskoj razini. A za njegovo književno djelo utvrđeno je da je bogatije jezikom nego rječnik, da je virtuozna stila (Kombol, 1961:230.). O tome je u svojim znanstvenim djelima svjedočio V. Jagić i B. Vodnik, iz čije je čitanke i povijesti hrvatske književnosti Krleža mogao upoznati neke činjenice, a mogla mu je služiti i kao uputa za rad, pa fama o briljantnom stilisti postaje ne fama nego spoznaja. Krleža se dakle već 1918./1919. upoznaje s Jagićevim radovima, te je iz njih mogao saznati o bogatstvu Habledićeva jezika, o stilskoj mogućnosti, o Belestenčevu jezičnom bogatstvu (usp. Vončina, 1991:150.) te mu je Habledić bio dosta snažnim i poticajnim uzorom.

Na sličan nas način Krleža uvjerava o poznavanju djela Frana Krste Frankopana, i to ne samo u baladi *Keglovichiana*, pa iako je jezik Vramca, Habledića, Jambrešića i Mikloušića predstavljao veći kapital, Frankopan mu je mogao ponuditi repertoar motiva i tema, a i obilje što ga *gartlic* pruža, “hudobne i korisne trave”, kao što je cvjetni repertoar, vremenske prognoze, coprničarenja, mogao iščitavati iz već sređene i precizne katalogizacije Milana Langa (1911.); a navedena balada sugerira da je Krleža poznao i isprave u kojima su se hrvatski velikaši predstavljali svim svojim naslovima (Laszowski, 1951:7.), a to će Krleža koristiti ne samo u *Baladama*, kao što je mogao dobiti uvid u kulinarski repertoar (jela i nazivlje), dapače i od onih koji ovozemaljske užitke blaguju i onih kojima je to uskraćeno (Krležinu Imbri Skunkaču prototip je Frankopanov Mate Buharin). Dakle, iako Krležin jezik znatno odstupa od Frankopanova, u tematsko-motivskom smislu je Frankopanovo književno djelo “pružilo Krleži nekoliko važnih poticaja” (Vončina, 1991:165.), pače je “skrenulo” njegovu pažnju neknjiževnim tekstovima u kojima je mogao upoznati način života u 17. stoljeću. O tome svjedoči i Krležin *Dijalektički antibarbarus*.

Brezovačkoga Krleža nije mnogo cijenio, ali “nema sumnje, da tekstovi Brezovačkoga nisu bili posljednji među onima, što su mu poslužili kao jezična vrela” (Batušić, 1951:XXXIX.). Nešto je bolja situacija s Krležinim viđenjem Tomaša Mikloušića, možda i zato što je taj “narodni enciklopedist” bio marginaliziran. Krleži je on “plebanuš, vitiznanec i kalendrijaš”, a kao “hrvatski poeta”, uz Zagrebca kapucina, predstavlja poetsku iznimku većega stila (usp. Krleža,

1952: 367.), čiji su tekstovi “čista lirika” (isto:368.). Tako visoka ocjena rezultat je jamačno mogućnosti Mikloušičeve kajkavske višeslojnosti. To sa Stoosom nije bio slučaj, iako je i on djelovao na Krležu jamačno via negationem, ako ne ništa drugo, dok je stav prema Ignacu Kristijanoviću bio dvostruk, premda je ovaj, unatoč Gajevim nastojanjima, pisao sve do svoje smrti kajkavskim. Naime, pet je godina prije iliraca i pokretanja *Danice* u Zagrebu počeo izdavati svoj časopis i svoje knjiga nastavljajući to i dalje, što je Krleži moglo samo imponirati (usp. Šojat, 1962:63-114.).

Sustavnija i ambicioznija stručna kritika koja se pozabavila *Baladama* već je ponudila obrise Krležina **europskog** konteksta, bilo izravnije, bilo posredovani-je, bilo “analognije”. Tako je detektiran i katalogiziran repertoar pojava i imena koja dolaze u obzir kad je riječ o ovom Krležinom djelu, koje je “najsavršenije djelo u stihovima” unutar europske književne tradicije od baroka do danas (usp. Žmegač, 1986:160-195.), po svojoj poruci i značaju univerzalno, a po mogućnosti recepcije “regionalno”. “*Iza*” *Balada* se dakle može prepoznati znatna književna predaja – narodna, pučka (Bošković-Stulli, 1984.), trivijalna (subliterarna) i “visoka” književna baština, a postupak (metoda) je pridavanje “visokog” književnog autorstva tim anonimnim subliterarnim oblicima, kao i s druge strane “unižavanje” (pervertiranje) oblika “visoke” književnosti (Gundulićev barok), jamačno u skladu s idejom *mundusa inversusa*, koji je imao svoju uvriježenu tehniku, opća mjesta (usp. Curtius, 1971.) u funkciji ironiziranja i satiriziranja. Skoro da je samorazumljivo kako je Krleža koristio 16., a posebice 17. stoljeće, odnosno doba baroka, jer je barokna ideja umjetnosti bila pogodna za obrtanje vrijednosti (*Khevenhüller*), a za to su mu modeli mogli biti Brueghel i Grimmshausen (usp. Žmegač, isto:169.). Riječ je o onom obrtanju vrijednosti koje je dovelo do groteske (primjerice, feudalni predikat i kerempuhovski komentar-ocjena) – kao postupka i kao ideje svijeta – a koje je dovodilo čak i samo sebe u pitanje u onoj mjeri u kojoj je dvojilo u “svoju supstanciju”; primjerice, razdor između čulnoga i asketskog u korist, na prvi pogled, čulnog u najmanju se ruku relativizira sugeriranjem da je elementarno mutno i proturječno (*Scherzo*) (usp. Krleža, *Davni dani*, u Zagrebu, 6. IV 1917. Veliki Petak, SDMK, 11-12, 1956:238-243.). Razvidnio je, dakle, da se u Krleže groteskom spaja element vitalističke renesansne predaje, karnevaleskne kulture kao elemenata pučke mitologije (usp. Žmegač, isto:172.), što je – bar dio toga – Krleža mogao vidjeti i u Nietzschea čije je djelo u mladosti dobro poznao; znači tijelo, individua, sloboda, vitalizam, biološki resursi kao “gradivni” materijal kreacije, čiji kartezijski um dakako da unosi segment ozbiljnosti. Ovi i slični postupci omogućili su “podkradanje” ekspresionističkih, i uopće avangardnih, elemenata (alogično nizanje, forsirana dispartatnost). Ukazivanjem na prethodnike – Lautréamonta, Whitmana, Heinea – Žmegač želi

naglasiti kako su konteksti i misaoni svjetovi različiti, ali da se postupci iskrivljanja i iskošavanja poklapaju (Žmegač, isto:180.).

Uobičajeno je bilo ukazivati i na Villona i Rabelaisa, prvoga individualnom pobunom protiv srednjovjekovnih mistifikacija i laži, međutim to je moglo biti samo u “estetskom pogledu” (Frangeš, 1992:232.), jer je Villonov baladeskni ton bio “ponizni vapaj za pokojem vječnim” (Frangeš, isto:233.), dok je Krležina koncepcija plod tridesetih godina 20. stoljeća i njegove angažiranosti na strani lijeve i društveno angažirane književnosti. A uzgred, Villonova su vješala drugačije naravi od galženjačkih. Frangeš dovodi *Balade* u vezu s *Galgenlieder* Christiana Morgensterna (1871.-1914.) zbog smisla za groteskno, i zbog objašnjenja geneze svojih “galženjačkih” pjesama, naime da se s vješala svijet i stvari vide drugačiji. Za Rabelaisa je vezano karnevaleskno, pantagruelizam, to jest tjelesno i čulno, hedonističko i materijalističko (usp. Bahtin, 1978.). Slično se i Krleža, idejom svijeta, suprotstavlja mistifikacijama srednjeg vijeka, te isticanjem hedonizma, kulta tjelesnosti satirizira srednjovjekovnu ideju svijeta (usp. Wierzbicky, 1980.). Dakako da se u Krležinom idejnom sloju mogu prepoznati također i Erazmo, Luther, Paracelsus - borci protiv gluposti i dogmatizma.

Opće je mjesto da je jedna od stilskih orijentacija prema groteski, koja dominantno karakterizira *Balade*, Krležin odnos prema **likovnoj** umjetnosti (Bosch, Brueghel, Callot, Goya), o čemu i sam govori u eseju o Goyi. A kritika je inače već zarana primijetila likovni poticaj *Balada* (S. Batušić, 1936.), dok je Flaker još deteljnije uputio na temu intermedijalne komponente (Flaker,1988.). Ako se repertoar imena proširi samo onim slikarima o kojima je sam Krleža pisao, i koje je preferirao – od Holbeina i Dürera do Grosza i Hegedušića – postaje razvidno da su to slikari iz različitih povijesno-umjetničkih epoha, ali im je slično tematsko područje (patnja i stradanje), i slična groteskna pozicija, što znači angažman. A *Balade* k tome, likovno su i grafički opremljene, a osim sličnih tema, imaju snažan vizualno-likovni element (usp. Đurić, 1967., Paska, 1966.). Svi ti segmenti korespondiraju s umjetnošću Grafa, ilustratora vojničkog ratnog života, njihova bludničenja i pijančevanja, Holbeina, ilustratora Erazmova djela, Dürera, velikog njemačkog grafičara (mapa *Apokalipsa*) i portretista Erazma, Boscha, autora groteskno-alegorijske vizije Edena, Pakla, s naglaskom na tjelesnosti i čulnosti, Brueghela, slikara zavičajnoga Brabanta prožetoga plebejskim duhom, Callota, također slikara ratnih motiva. Riječ je dakle o sličnim temama, sličnim postupcima koji koriste realističke, naturalističke, nadrealističke, groteskne stilizacijske elemente u tematizaciji društvenih prilika. I Krleža je svoje “aktualne teme” realizirao repertoarom vojničko-ratničkih i društvenih motiva, ironijsko-sarkastično. Sličnosti je našao u suvremenoga njemačkog slikara Grosza – bizarno, mračno, groteskno – kao i prijatelja Hegedušića, slikara hrvatskog Brabanta. Krleža je bio

u stanovitom smislu duhovno-idejni vođa “zemljaša”, kao što je u uvodu istaknuto. Vrhunac je i za Hegedušića i za Krležu u *Podravskim motivima*, jednog kao slikara, drugog kao pisca manifesta socijalne umjetnosti, dok su *Balade* pjesnički analogon tome.

Intermedijalni materijal je nužno proširiti i onim referencijama – domaćim i inozemnim - koje se nalaze u ranijim Krležinim djelima kao “uvodu” u *Balade*, posebice romanu *Povratak Filipa Latinovicza* kao i Krležinim različitim esejističkim tekstovima o slikarstvu. Tu je na prvom mjestu Toulouse-Lautrec, koji je na bodlerijanskom tragu “karonje” deestetizirao ženski lik, te što je još značajnije, imao osjećaj za “subumjetnost uličnog plakata” (Flaker, 1982:127.), kao i za – kako sâm Krleža veli – “dadaističke trikove” G.Grosza. Kao što se može povezati Holbeinov *Totentanz-Alfabet*, koji je poslužio za likovno oblikovanje prvog izdanja *Balada*, tako se i Rebrandt može povezati u najmanju ruku uz baladu *Sectio anatomica*, te *Vigilia ali Straža noćna*, koji naslov sugerira intertekstnu činjenicu, a Krleža se više puta poziva na “mesnost” Rembrandtovih ženskih likova. Posebnu važnost u Krleže ima trijada Cezanne, van Gogh, Munch, kao onih koji čvrsto stoje “na zemlji”, te trijade Babić, Dobrović, Hegedušić, prvi golgotским motivima, drugi “euklidovskom konstrukcijom”, a treći bruegelovsko-groszovskom “socijalnom funkcionalizacijom dadaizma” (Flaker, isto:127.) sjevernohrvatskog ruralnog prostora (usp. Krleža, *Predgovor Podravskim motivima*), koje je u “hlebinskoj školi” dobilo svoje brabantско likovno ostvarenje. Na taj je način Brabant postao neka vrsta “metode” osvještenja hrvatske kulture o vlastitim pučkim izvorištima (usp. Flaker, 1982:163.). A to je ono što smo nazvali Krležinom “**jugoeuropskom**” idejom kulture i umjetnosti, kao opozicije zapadnoeuropskoj i hrvatskoj kulturi i umjetnosti s kraja 19. i prve trećine 20. stoljeća.

Oba prethodna segmenta bilo bi umjesno motriti i kao interkulturalne fenomene, tim više ako imamo na umu, s jedne strane, usmeno-pučku tradiciju, “kazališnost” crkvena rituala, te s druge strane Krležinu “baroknu imaginaciju” i “barokni pejzaž”, shvaćeno kao kulturnopovijesno mišljenje, a ne poetičku “školu” u užem smislu riječi. “Barokni pejzaž” je tako primjerice značajka i njegova djetinjstva, kao što je to njemačka književna kultura 16. i 17. stoljeća, kojoj je analogona onodobna hrvatska (usp. Konstantinović, 1967,) “krvava stvarnost”; u obje su sredine vođeni različiti “tridesetgodišnji ratovi”, što je za Krležu značilo model i preslik čitave povijesti, onog “mitsko svetog vremena” njegove ideje povijesti. Slične su i pojave Erazma, Luthera, Paracelsusa, Villona, Logaua, i na svoj način Schillerov Wallenstein (usp. Krleža, *Europa danas*, 272-290.). Zapravo riječ je, u biti, o rađanju novovjeke epistemološke paradigme u 16. i 17. stoljeću. Uz to, i Callot, i Brueghel, i Bosch, i Hegedušić, dokaz su da Krleža koristi diskurziviranu posredovanost (kulturološke, a ne samo kulturne činjenice) za

konstrukciju filozofije povijesti kao “povijesti dugog trajanja”, mitskog “svetog vremena”, posebno kad je riječ o nezapadnoeuropskoj seljačkoj civilizaciji (usp. Krleža, *Esej o Proustu*), ali takva je slika bila i projekcija Krležinoga vremena i njegove aktualne opasnosti, koje kao da je uskršlo i brojgelovski Brabant i “tridesetgodišnji” rat. Preko Goye, a dakako i Boscha i Brueghela, čija su “djeca” Nietzsche, Artaud, de Sade, Lautreamont, Hölderlin, Nerval (a trebalo bi nastaviti bar s Kovačićem, Vidrićem, Donadinijem), Krleža je nadošao na nekoliko ideja koje ne spadaju samo u sferu freudovsko-jungovskog (“kolektivnog”) nesvjesnog. Najprije na ideju **nasilničkog društvenog bića čovjeka** kao repetitivne beskonačnosti ne-prirode; drugo, ideju **istine želje**, koju bi se moglo parafrazno opisati kao “usklađenost” s prirodom, budući da mu ju je priroda usadila, i budući da je od same prirode naučio “cirkularno” (život – smrt) obnavljanje; te treće (posebice ako imamo na umu Nietzscheovo i van Goghovo ludilo, koje ih je “probilo” u svijet), odnos “djela” i “svijeta” odnos je koji djelu daje alibi da s puno razloga “prebaci” na “svijet” **odgovornost** za to što ono jest.

Nego, razvidno je da Krleža od seljaka čini junaka svojega djela, i time je na svoj način u skladu s Radićevim (Antuna) – prema čijim je napatcima radio i Lang - poimanjem seljaka kao subjekta hrvatske supstancije i (narodne) kulture, samo što Krleža značajan naglasak stavlja na “biologistički element” – kako preživjeti, vegetirati – kako bi implicite sugerirao suvišnost “visoke” kulture: u stalnom stanju rata, gladi, pošasti, klasne diferencijacije i ugnjetavanja, s jedinom brigom o preživljavanju (“napuniti želudac”), kulturne su (sve) tvorevine po naravi otuđujuće, te postaju kerempuhovske geste demaskiranja i ironiziranja. Ako imamo na umu i kasniji Krležin “enciklopedijski projekt”, postaje jasnija teza da je on imao i profilirao nešto što bismo mogli nazvati, za razliku od kulture Zapada, otuđene, **“jugoeuropski” tip kulture**, u čemu je imao primjer mađarskog pjesnika Endreua Adyja, kojeg je veoma cijenio, a koji je iskreno izrazio “potpunu suvišnost tog velegradskog blistavog snobizma u turskotatarskim i mongolskim dubinama mađarske sudbine” (usp. Krleža, *Eseji, I*, str.103.). Tako u svojoj koncepciji “povijesti naroda” Krleža amalgamira Adyjevu Huniju, i Njemačku 17. stoljeća, i Brabant 16. stoljeća, i slike hrvatske prošlosti, i prijetnje aktualnoga vremena pred drugi svjetski rat, u jeziku kajkavkom kome implicite namire i ideološku značajku. U tom smislu *Balade* namiru “cjelovitu povijesnu viziju” (Wierzbicki, 1980:225.) utemeljenu u pitanju: kako preživjeti “svemu usprkos”?

Hipotezni naputak, 8: S obzirom na to da su *Balade* u svim elementima hibrid, tako i **sinkretistički stil** tvore u užem smislu različiti segmenti; pa bi se on mogao definirati kao mješavina **“barokizma”** – ne u užem smislu baroka kao stilske formacije, nego *engrama* u značenju “uzbuđenog utiska, koji izaziva sama stvar kada je opisujemo” (Krleža, *Dnevnik*, 3, str. 370., vezano je to

posebno uz prostor crkve), s jedne strane, te "barokizaciju" pučkih teatralizacija, s druge strane, i konačno, treće, "pomodne" uporabe pojma dvadesetih godina (Eliot, Ungaretti, Lorca, usp. Wellek, 1966.); **futurizma** – značajkom marinetijskoga "tehničkog" dinamizma; **ekspresionističkih** poetičkih "ostatata" – ne samo naglašavanjem leksema "krvi" nego i vizijama, a dijelom i "primitivne izvornosti", "kaosa teatralizacije", odnosno segmentom vitalizma; **nadrealizma** (što je lako tumačiti suradnjom s dijelom nadrealističke grupacije iz Beograda), posebice oniričke bajkovitosti (ukazati je na kasniji Ivšičev *Kralj Gordogan*) u bliskom dodiru s "lijevim" dadaizmom, te **konstruktivizmom** i "kolažiranjem", nonsensom, ne toliko automatskim pisanjem koliko hipnagogičkim slikama; u tridesetim godinama propulzivirane "**novostvarnosne**" i društvenoj zbilji okrenute procese s prepoznatljivim referentnim slojem i **mimetičnijim** postupcima, premda se tu, dakako, "ne radi o nekom realizmu stila" (Frangeš, 1992:228.), nego se radi o "mimetičnim algorijama". I u stilskoj su fakturi *Balade*, dakle, **sinkretistično-sintetično hibridno** djelo, koje karakterizira i antiesteticizam, ne samo "neljepotnošću" predmetna stratumata nego i "izokrenutim" jezikom i "izokrenutim estetičkim", čemu odgovara grotesknost u izvrtavanju "hijerarhizirane" slike svijeta, kao i "folijarno presavijenoj" ideji povijesti; riječ je o "sinkretizmu" građe i postupka. Odnosno s obzirom na "nasilništvo čovjeka", "istinu želje", "odgovornost svijeta", "ples označitelja" i "tijela kao subjekta", riječ je o djelu koje u stanoovitom smislu čini svoju epistemološku paradigmu utemeljenu na dekonstrukcijskom postupku, pa su *Balade* jamačno veoma promišljeno, vrlo iskonstruirano (pravljeno) postmodernističko djelo *avant lettre*.

Prosinac, 2007. - siječanj, 2008.

Literatura:

- Allemann, B., *Ironie und Dichtung*, Pfulingen, 1969.
Anić, V., *Jutro saznavanja ili bilješke oko Krležina jezika*, Zadarska revija, XXII, 6/1973:537-541.
Badalić, J., *Uz Krležine Balade*, u: *Krležin zbornik*, Zagreb, 1964:45-52.
Bartolić, Z., *Krležina genealogija...*, *Gordogan*, 1/1985:137-211.
Bartoš, O., *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*, *Umjetnost riječi*, IX, 1/1961:71-87.
Batušić, S., *Miroslav Krleža: Balade Petrice Kerempuha*, u: *Miroslav Krleža*, zbornik, JAZU, Zagreb, 1963:193-195.
Bergson, H., *O smijehu*, Sarajevo, 1958.
Bošković-Stulli, *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*, MH, Zagreb, 1984:7-68.
Braudel, F., *Struktura svakidašnjice*, AC, Zagreb, 1992.
Braudel, F., *Vrijeme svijeta*, AC, Zagreb, 1992.

- Braudel, F., *Igra razmjene*, AC, Zagreb, 1992.
- Brnčić, I., *Miroslav Krleža: Balade Petrice Kerempuha*, Ljubljanski zvon, LVII, 1-2/1937:86-88.
- Brozović, D., *Balade Petrice Kerempuha*, Krugovi, III, 1/1954:63-66.
- Car, D., *Tako je govorio Petrica Kerempuh*, Kolo, I, 6/1963:105-126.
- Curtius, E.R., *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, MH, Zagreb, 1971.
- Čolak, T., *Govorenje Petrice Kerempuha*, Bagdala, Kruševac, 1965.
- Dukat, V., *Lovrenčićev Petrica Kerempuh*, Rad JAZU, 220/1919:1-29.
- Đurić, V., *Krležino remek-delo*, u: *Miroslav Krleža*, zbornik, Beograd, 1967:1-58.
- Eliade, M., *Mit i zbilja*, MH, Zagreb, 1970.
- Eliade, M., *Sveto i profano*, AGM, Zagreb, 2002.
- Eliade, M., *Mistična rođenja*, Fabula nova, Zagreb, 2004.
- Flaker, A., *Poetika osporavanja*, ŠK, Zagreb, 1982:87-219.
- Flaker, A., *Nomadi ljepote*, GZH, Zagreb, 1988:227-351.
- Foucault, M., *Histoire de la folie a l'age classique*, Gallimard, Paris, 1961.
- Foucault, M., *Riječi i stvari*, Zagreb,
- Franguš, I., *Matoš, Vidrić, Krleža*, Liber, Zagreb, 1974.
- Franguš, I., *Suvremenost baštine*, AC, Zagreb, 1992:225-240.
- Franičević, M., *Kajkavski planetarijum Miroslava Krleže*, Republika, XIX, 7-8/1963:286-296.
- Franičević, M., *Značenje Krležinih Balada za dijalektalnu poeziju*, Forum, XII, 9/1973:358-366.
- Franičević, M., *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, Forum, XII, 12/1973:916-930.
- Frol, I., *Novo djelo Miroslava Krleže*, Književnik, IX, 11-12/1936:547-549.
- Frye, N., *Anatomije kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Georgijević, K., *Krležin Petrica kerempuh*, SKG, L, 3/1937:189-196.
- Hercigonja, E., *Nad iskonom hrvatske knjige*, SNL, Zagreb, 1983.
- Huizinga, J., *Jesen srednjeg vijeka*, MH, Zagreb, 1964.
- Jakobsen, P., *Tematske i ključne riječi u "Baladama Petrice Kerempuha"*, Gesta, 4-5/1980:43-46.
- Jankélévitch, V., *L'ironie*, Flammarion, Paris, 1969.
- Jezična antidogma Miroslava Krleže*, zbornik, ČS, Žminj, 1974.
- Katičić, R., *Novi jezikoslovni ogledi*, ŠK, Zagreb, 1986:157-169.
- Kozarčanin, I., *Krležine Balade Petrice Kerempuha*, u: *Miroslav Krleža*, JAZU, Zagreb, 1963:196-207.
- Krleža, M., *Balade Petrice Kerempuha*, izdanja: MH, Zagreb, 1946., ŠK, Zagreb, 1966., SDMK, 10, Zora, Zagreb, 1970.
- Krleža, M., *Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi*, SDMK, 27, Zora, Zagreb, 1972.
- Krleža, M., *Davni dani*, SDMK, 11-12., Zora, Zagreb, 1956.
- Krleža, M., *Dnevnik 1933-1942, knj. 3.*, Sarajevo, 1981.
- Krležin zbornik*, Naprijed, Zagreb, 1964.
- Kuzmanović, M., *Rječnik i komentar Balada Petrice Kerempuha Miroslava Krleže*, Liber, Zagreb, 1972.
- Kuzmanović, M., *U devetom krugu. Teme seljačke bune u Baladama Petrice Kerempuha Miroslava Krleže*, u: *Miroslav Krleža 1973.*, JAZU, Zagreb, 1975:218-226.
- Kuzmanović, M., *Kerempuhovo iskodište*, IC Rijeka, 1985.
- Kuzmanović, M., *Krleža u sjeni Terezije*, MH, Zagreb, 1998.
- Lasić, S., *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*, Globus, Zagreb, 1987.

- Lasić S., *Krležologija*, I., Globus, Zagreb, 1989.
- Leovac, S., *Ironija i njena granica*, Izraz, IV, 4/1960:306-314.
- Lisac, J., *Balade Petrice Kerempuha i hrvatska književna tradicija*, Forum, XXVII, 9/1988:352-363.
- Malić, Z., *Vlastita imena kao stilska kategorija "Banketa u Blitvi"*, u: *Krležin zbornik*, Naprijed, Zagreb, 1963:209-225.
- Malić, Z., *U krugu Balada Petrice Kerempuha*, u: *Umjetnost riječi*, XIII, 3/1969:191-214.
- Malić, Z., *Smisao pobune u Baladama Petrice Kerempuha*, u: *Miroslav Krleža 1973.*, JAZU, Zagreb, 1975:246-262.
- Maraković, Lj., *Krležine "Balade Petrice Kerempuha"*, Hrvatska prosvjeta, XXIV, 1-2/1937:80-85.
- Marinković, R., *Kaj s Kerempuhove žice*, u: *Miroslav Krleža*, JAZU, Zagreb, 1963:208-212.
- Matijašević, M., *Miroslav Krleža: Balade Petrice Kerempuha*, Letopis Matice Srpske, CX, knj.346., 3/1936:328-335.
- Matvejević, P., *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Naprijed, Zagreb, 1969.
- Milićević, N., *Panorama hrvatske književnosti*, Zagreb, 1956.
- Miroslav Krleža*, zbornik, JAZU, Zagreb, 1963.
- Miroslav Krleža*, zbornik, Prosveta, Beograd, 1967.
- Miroslav Krleža 1973.*, zbornik, JAZU, Zagreb, 1975.
- Moguš, M., *Što pokazuju Krležine dublete u Baladama?*, u: *Miroslav Krleža 1973.*, JAZU, Zagreb, 1975:317-324.
- Paska, B., priredila, *Miroslav Krleža, Balade Petrice Kerempuha*, ŠK, Zagreb, 1966.
- Putanec, V., *Jakob Lovrenčić, Tri pripečenja Petrice Kerempuha*, Kaj, I, 11/1968:27-40.
- Schwarzmantel, J., *Doba ideologije*, AGM, Zagreb, 2005.
- Skok, J., *Svijetao spomenik spašenom ljudskom dostojanstvu ili o jednom vidu Krležine lirike*, Kaj, III, 11/1970:20-34.
- Skok, J., priredio (pristup djelu, objašnjenja, komentari, metodička obrada, pitanja za samostalni rad, izbor i eseji), u: *Miroslav Krleža: Poezija*, Lektira za srednje škole, IGKRO "Svjetlost" – "Školska knjiga", Sarajevo – Zagreb, 1976.
- Skok, J., *Strukturalni slojevi i modeli Krležinih Balada*, Radovi Zavoda za slavensku filologiju, vol. 17, Zagreb, 1982:43-50.
- Skok, J., *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo*, Zrinski, Čakovec, 1985:253-352.
- Skok, J., priredio (izbor, uz dvije studije), Antologija *Fuga kajkavica haeretica*, Kaj, XXVI, 2-3-4/1993., (u povodu 100. obljetnice rođenja Miroslava Krleže, 1893.-1981.), Kajkavsko spravišće, Zagreb, 1993:1-228.
- Skok, J., *Krležina fuga kajkavica haeretica*, u: *Fuga kajkavica haeretica*, antologija, Kaj, XXVI, 2-3-4/1993., Kajkavsko spravišće, Zagreb, 1993:3-12.
- Skok, J., *Jezik hereze u funkciji pjesničke sinteze*, u: *Fuga kajkavica haeretica*, antologija, Kaj, XXVI, 2-3-4/1993., Kajkavsko spravišće, zagreb, 1993:217-224.
- Skok, J., *Balade Petrice Kerempuha: Interpretacije balada, "Krležijana I"*, A-LJ, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1993.
- Skok, J., *Sumorni i krvavi pejzaž hrvatski u Krležinim "Baladama"*, Forum, LXV/7-9, 3/1993., Zagreb, 1993:438-449; *ibid. Kajkavski zbornik*, Dani kajkavske riječi, Zlatar, 1994.
- Skok, J., *Interpretacija Balada, "Krležijana II"*, M-Ž, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1999.
- Skok, J., *Grabancijaštvo Krležinog Petrice Kerempuha*, Kaj, XXXVI, 4-5/2003., Kajkavsko spravišće, Zagreb, 2003:35-43.

- Solar, M., *Vježbe tumačenja*, MH, Zagreb, 1997:9-25.
Staiger, E., *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis Verlag, Zürich Freiburg, 1968.
Stojanović, D., *Ironija i značenje*, ZUNS, Beograd, 1984.
Šicel, M., *Intimni Krležina u Baladama Petrice Kerempuha*, u: *Miroslav Krležina 1973*, JAZU, Zagreb, 1975:500-504.
Škiljan, M., *O scenskoj avanturi Balada*, u: *Miroslav Krležina 1973.*, JAZU, Zagreb, 1975:505-512.
Šojat, A., *Odnos Krležine kajkavštine u Baladama prema starom kajkavkom književnom jeziku*, u: *Miroslav Krležina 1973.*, JAZU, Zagreb, 1975:513-520.
Šojat, O., *Život i rad Ignaca Kristijanovića*, Rad JAZU, 324/1962:63-114.
Tamarin, G.R., *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962.
Van Dijk, T.A., *Ideologija*, Golden marketing, Zagreb, 2006.
Vaupotić, M., *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb, 1974.
Vončina, J., *Korijeni Krležina Kerempuha*, Naprijed, Zagreb, 1991.
Vučetić, Š., *Krležino književno djelo*, Spektar, Zagreb, 1983.
Vučković, R., *Krležina dela*, Oslobođenje, Sarajevo, 1986:68-106.
Wierzbicki, J., *Miroslav Krležina*, Liber, Zagreb, 1980:205-229.
Žmegač, V., *Krležini evropski obzori*, Znanje, Zagreb, 1986.

THE BALLADS (MIROSLAV KRLEŽA'S BALADE PETRICE KEREMPUHA) AS AN AUTHOR'S PROJECT

By Cvjetko Milanja, Zagreb

Summary

The paper gives outlines of a «synoptic» approach to Balade Petrice Kerempuha (Petrica Kerempuh's Ballads) written by Miroslav Krležina, based on references from almost all expert and literary/historical literature on the subject. However, research work dwelled on research «fields» that are more significant for the Ballads themselves in respect to their structure, poetics and epistemology. Several levels are profiled in this respect, the result of which are hypothetic instructions suggested as introductions into new areas of possible research activities linked with the issues that have been initiated by this Krležina's work.

Key words: genesis, dialectal language, ideological and historical sphere; genre; poetics, mentalist model, body and language