

PUČKO VS. POPULARNO: *FASCINATIO
ET INCANTATIO DAEMONICA VERBI ALITI
NEIZTOLNAČNO NEČUTENJE REČI*

Tomislav Brlek

UDK: 821.163.42.09Krléža,M.

U radu se dokazuje kako neke općeprihvaćene ocjene o *Baladama Petrice Kerempuha*, napose o privilegiranju pučke naspram (malo)građanske vrijednosne perspektive i afirmaciji kajkavskog jezika, ne mogu izdržati tekstualnu provjeru, te se nastoji pokazati kako je, naprotiv, riječ o eminentno modernističkom tekstu koji binarnu opoziciju popularno vs. pučko razrješuje dijalektičkim načelom pjesničkog oblikovanja, kojem je svrha upravo satiričko razobličavanje čitateljskih predrasuda.

Ključne riječi: Miroslav Krléža; *Balade Petrice Kerempuha*; negativna dijalektika; satira; modernizam; recepcija

in aliorum scriptis censores oculatissimi, in suis vero caecutientes

Blasius literatus Skrynjarich

*Ja sam na to rekao: »Fric, pa to je genijalno.« A on meni, po hrvatski (to aparat može da podnese): »Pavle, odi vrit.« Vi znate što to znači? Bile su to **Balade Petrice Kerempuha**.*

Pavle Gregorić

U nepreglednom mnoštvu popularnih predodžbi o Krleži koje desetljećima ustraju usuprot nizu analitičkih i sintetičkih kritičkih radova, kao i tekstu Krležina djela, prije svega zato što su ovjerovljene *krležologijom* kao metodološkim ekvivalentom pučke etimologije – posebnom se zanimljivošću ističe slučaj *Balada Petrice Kerempuha*.¹ Iako nije sporno da se radi o osebujnom motivsko-tematskom sklopu pučkog i popularnog, činjenica da je to djelo u raznim oblicima popularno kod publike, dok ih dominantno tumačenje *Krležologije* i *Krležijane* svodi na pučko mudrovanje, nipošto nije dokaz da je posrijedi bilo popularna, bilo pučka tvorevina. Tvrdnja kako je, naprotiv, sfera njezina postojanja *književna* s pravom bi se činila trivijalnom, da raniji pokušaji čitanja *Baladā* kao eminentno modernoga djela nisu nailazili na osudu ili prijekor krležološke komisije, i kad se njihov spoznajni interes ne bi oblikovao upravo dovođenjem opće prihvaćenih očiglednosti u pitanje. Pritom sâm paradoks da nesumnjivo zahtjevno pisanje može biti uistinu popularno – o čemu u Krležinu slučaju najrječitije svjedoče partijske *Književne sveske* i *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, kao najnesmiljenija nastojanja da se barem interpretativno zauzda diseminacija toga pisma koje se čitanjem obuzdati ne da – nepobitno dokazuje da pitanje

¹ M. Krleža, *Balade Petrice Kerempuha* (Ljubljana: Akademska založba, 1936) = *BPK* 1936 ; *Balade Petrice Kerempuha* (Zagreb: NZH, 1946) = *BPK* 1946; *Balade Petrice Kerempuha* [=Sabrana djela, sv. 10] (Zagreb: Zora, 1963) = *BPK*.

međusobnog odnosa spomenutih kategorija u literarnom tekstu, i s njima povezanih hermeneutičkih problema, ne može biti riješeno nikakvim književnopovijesnim shemama. Naročito ne povodom teksta koji se eksplicitno bavi problematikom dalekosežnih posljedica i dubinskih uzroka zašto se stoljećima sve što, svejedno da li kao *humanisti prehumanitarni*, ili kao *grabancijaši*, poduzimaju *pismoznanci naši*, kako *dični*, tako i *čalarni*, neizbježno ispostavlja zaludnom opsjenom, pogubnom zabludom, ili očevidnom sljeparijom – riječju, *žoltar pri čarnoj maši* (BPK 12). Ako je Flaker mogao u jednom zahodskom grafitu u Amsterdamu uočiti isti »[t]emeljni postupak karakterističan za poetiku avangarde«, s pozivom na Jakobsona opisan kao »postupak približavanja dviju jedinica«,² što ga poetički razrađuje predgovor *Podravske motivima* a motivski pak *Cvrčak pod vodopadom*, kao, po Vaupotićevu spretnom opisu, »baladeska novela«, te oba ta djela – koja *Baladama* programatski prethode (1933.), odnosno neposredno ih kao varijacija slijede (1937.)³ – protumačiti kao primjenu, za avangardu konstitutivne, *dvostruke ekspozicije* u kojoj je uz »deestetizaciju umjetnosti« nerazdruživo vezana pojava »estetizacije, blago rečeno, izvanestetskog prostora«,⁴ koje je uvijek cilj »isticanje alternativnosti 'opće prihvaćenom'« (81), to je svakako dokaz više u prilog tezi kapitalne studije Predraga Brebanovića da »predmet 'Krlježa' je, ukoliko vas on zaista zanima u svojoj potpunosti, potrebno konstruisati dijalektički«, a ne posezati za »neretko lažnim antitezama« na kakvima krlježologija, sa sve *Krlježijanom*, počiva: »Takve i slične stereotipe bolje je raskrinkavati.«⁵ Tu će svakako spadati i kanonske sintetičke tvrdnje kako

² A. Flaker, »Amsterdamska varijacija na temu avangarde« [1980], *Poetika osporavanja* (Zagreb: ŠK, ²1985), 80.

³ O tom sklopu, usp. M. Vaupotić, »Siva boja smrti«, *Krlježin zbornik*, ur. I. Frangeš i A. Flaker (Zagreb: Naprijed, 1964), 190-191.

⁴ Flaker, »Amsterdamska varijacija«, 82.

⁵ P. Brebanović, *Avangarda krlježiana* (Zagreb: Jesenski i Turk/Arkzin, 2016), 15.

su, kao »najdovršnije [sic] autorovo književno djelo«,⁶ *Balade Petrice Kerempuha* – (a) »slika povijesne i socijalne hrvatske kobi« (40), kojom je Krleža »poveo i nastavio [sic] dijalog s poviješću, pomičući rakurs svoga motrišta sa službene pozicije pobjednika [...] na poziciju poraženih« (41-42); (b) »svojevrsno autorovo osporavanje« uspostavljenog jezičnog standarda jer su svojim kajkavskim izrazom apoteoza »jezika koji je [...] kao zreli književni identitet bio žrtvovan ilirskoj ideji političkog i jezičnog zajedništva« (42); pri čemu, ne samo da se (c) u »završnoj sekvenci skida kerempuhovska maska i na kraju balade *Planetarijom* pojavljuje se osobno Pjesnik, koji je prozborio očajničkim krikom iz tmine, s dna još jedne hrvatske jame« (38); nego se, budući da »autor odbacuje kerempuhovsku masku i sam se identificira [sic] u ulozu vodiča i komentatora povijesnog vremeplova« (42), (d) u toj »nadvremenskoj slici« može vidjeti »utkana višestruka autorova angažiranost – humanistička, socijalna, pa i povijesna« (41). Nebrojeno puta ranije i kasnije varirane u krležološkoj literaturi, sve su te tvrdnje, u većoj ili manjoj mjeri, svaka za sebe i sve skupa, izrazito sporne.

No, za povijest je kritičkih čitanja Krleže osobito poučno da je sve navedeno i *bilo* osporeno davno prije no što je postalo opće prihvaćenim načinom gledanja. Pišući o *Baladama* 1937., Bratko Kreft razlog zašto se je Krleža »skril za Kerempuhove balade, ki niso le rapsodije preteklosti, tamveč tudi sedanjosti«,⁷ sasvim je precizno odredio kao izmjenu perspektive: »Umaknil se je iz sedanjosti v preteklost, da si izvojuje potrebno perspektivo in distanco za objektivno gledanje na sedanjost« (461). Nadalje, *Balade* upravo sa svojih iznimnih dosega ne mogu značiti obnovu kajkavske poezije, budući da »ne bo morda mogel nihče več spesniti kaj večjega, ker bo hoté ali nehoté posnemal Krležo in njegove kajkavske

⁶ J. Skok, »Balade Petrice Kerempuha«, *Krležijana*, sv. 1, ur. V. Visković (Zagreb: LZMK, 1993), 36.

⁷ B. Kreft, »Fragmenti o Miroslavu Krleži« [1937-40], *Miroslav Krleža*, ur. M. Matković (Zagreb: JAZU, 1963), 476.

balade« (462). Može se reći da *Balade* ne bi uopće ni bile moguće da situacija kajkavskog nije bila takvom kakvom je bila (i ostala) jer jedino po njoj mogu izražavati *alternativnost* jezičnom standardu. Što bi pak mogla govoriti činjenica da za svako čitanje *Baladā* nezaobilaznim ostaju kapitalne, ali ne i definitivne, filološke studije o historijski i generički heterogenim izvorima te konstitutivno sinkretskim osobinama Krležine kajkavštine,⁸ ako ne da trajno otvorenim ostaje i pitanje načina i svrhe njihove upotrebe u strukturi djela? U tom je pogledu odabir metodologije u uspostavljanju perspektive prikazā povijesti odsudno pitanje. A ta spoznaja počiva na uvidu da se raspon rakursa ne svodi na opoziciju *golgotski* i *gospocki* (*BPK* 127), čiju spoznajnu sročnost prokazuje srok kojim su združeni: sâm taj distih – *jer inače ne bi bio moguć* – ne odabire ni jedno, ni drugo, nego tvori treće gledište. Ako, dakle, »Krleža se je vživél v stari jezik tako, kakor se ne bi nihče, niti mojster filolog«, to je stoga što je jezik u svim svojim aspektima građa a ne cilj te (i svake) poezije, koja se, da bi poezijom ostala, mora (kao i svaka) trajno odupirati naporima da ju se pretvori u dokument ili spomenik. Jezično je oblikovanje početak i kraj svakog književnog djelovanja, ali se u *Baladama* ta notorna činjenica neprestano ističe u prvi plan: zbog svoje specifične fakture, taj *svremeni* tekst zahtijeva aktiviranje filološkog kritičkog aparata kao kakav starodrevni zapis iz davnine, ostvarujući tako svoju apsolutnu modernost po svojoj radikalnoj nesuvremenosti. Da bi se, međutim, to uvidjelo od presudne je važnosti pitanje *čitateljskoga* gledanja, pa Kreft ne propušta uočiti ograničenost uvida svakoga onoga »[k]dor gleda površno, kdor gleda z očmi purgarije« (462). *Purgariju* – samozadovoljni, filistarski svjetonazor⁹ – Petrica suprotstavlja figuri Antuna Vramca, u

⁸ Usp. u prvom redu, M. Kuzmanović, *Rječnik i komentar* Balada Petrice Kerempuha (Zagreb: Liber, 1972); *Kerempuhovo ishodište* (Rijeka: IC, 1985) i *Krleža u sjeni Terezije* (Zagreb: MH, 1998); J. Skok, *Moderno hrvatsko kajkavsko pjesništvo (1900-1950)* (Čakovec: Zrinski, 1985), 251-352; te napose J. Vončina *Korijeni Krležina Kerempuha* (Zagreb: Naprijed, 1991).

⁹ Usp. Kuzmanović, *Rječnik i komentar*, 109.

kojem ona vidi tek *stekleg pesa samca* (BPK 129), dok Krleža u svom (štokavskom) komentaru ističe kako »[p]oznati citat iz Vramčeve kronike« koji s tim u vezi navodi »ilustrira odnos između ovoga našega književnika i grada Zagreba« (BPK 185), ali i odnos nemalog broja ovlaštenih tumača Krleže prema njegovom tekstu. Kad Kerempuh malo zatim rezignirano konstatira da *I denes još navek poet je pioner | zritan i sprepluvan kak stekli pes i zver* (BPK 130), ta bi kombinacija ponovljene usporedbe (koja će biti ponovljena i u završnom stihu, usp. BPK 151) i anakronoga rimovanja s *pioner* čitatelje imala upozoriti da vremenska odrednica *denes* nije tako jednostavna kako im se to moglo pričiniti. Općenito značenje datuma u poeziji pojašnjava Derrida:

*Ako pjesma **duguje** datumu, ako sebe duguje svom datumu kao najvlastitijoj svojoj stvari (**Sache**), najvlastitijem svom razlogu ili svom potpisu, ako se duguje svojoj tajni, ona ne govori doli u mjeri u kojoj se, da tako kažemo, oslobađa takvoga datuma – toga datuma koji je također bio dar – ne bi li se razriješila a da ga ne porekne, nipošto da bi ga se riješila [pour s'en délier sans la dénier, sans la renier surtout].¹⁰*

S tim u vezi, Kreft će s pravom ukazati da je čitanjem *Baladama* kao sagledavanja sadašnjosti kroz prošlost u perspektivi budućnosti uopće vidljivo kako »naše razmere so neka čudna mešanca srednjega veka in moderne civilizacije, ki se pri nas včasih sprevača v psevdocivilizacijo«. ¹¹ Povodom pak »pučke« historijske perspektive, jednako bi tako pozornost trebalo da izazove Kerempuhovo negativno samoodređenje: *Petrice plač kajkavskog bedaka*, [...] *se to me je zmlelo: norega copernjaka* (BPK 145-146). To izvrgavanje ruglu vlaste jezične, spoznajne, ali i izvedbene pozicije ukazuje na ključnu konstitutivnu odliku *Baladā* u okviru problematike iskaza i iskazivanja, s posebnim obzirom na to tko je u njima

¹⁰ J. Derrida, *Schibboleth – pour Paul Celan* (Paris: Galilée, 1986), 22.

¹¹ Kreft, »Fragmenti«, 461.

i od koga podvrgnut poruzi, a koju je Kreft točno smjestio u domenu temeljne poetike a ne trenutne politike: »Razume se samo po sebi, da ljudje ne vidijo radi tamnih strani svojega življenja. Ni prijetno, *toda potrebno je*, in zde se mi, da je naloga umetnosti nekje podobna tudi seizmografu, ki natančno beleži vse pojave v naravi, ne oziraje se na to, če so prijatni ali neprijatni« (458-459). Upravo se stoga, kako ćemo ubrzo vidjeti, ne može tvrditi kako je, vodeći »sa hrvatskom *magistrom vitae*« polemički dijalog »sa stajališta pučke sudbine« tako što »u pojavama i ličnostima XIX. i početka XX. st. sažimlje svu kobnu povijest Hrvatske«, pri čemu su kao odgovarajuća ilustracija književnopovijesne optike opće popularni Preradovićevi i Gundulićevi stihovi »parodirani s pozicije pučke svijesti«, Krleža u *Planetarijumu* »tom osporavanju dodao temperamentan, žučljiv, heretički izazovan i nepomirljiv osobni stav«, pa su u zaključnoj baladi »pjesničkim jezikom izražene autorove političkopovijesne ideje koje prožimlju cjelokupni njegov opus«, pri čemu se »u autorovoj introspekciji kao simbolična svjetla u povijesnim maglama« javljaju oporbene figure među kojima se ističe Starčević, kao »simbol političke moralnosti, dosljednosti i nacionalnog beskompromisnog stava«, pa je – valjda toj beskompromisnosti u čast – i pjesnik »u baladi skinuo [...] masku i progovorio direktno s pozicije lirskog subjekta«. ¹² Baš naprotiv, kako je to u svom inače negativnom prikazu zaključio Ljubomir Maraković, »sve to ne rađa tragičnom katarzom, spasonosnim očišćenjem, nego nijemim očajem nezadovoljstva i uzbune, iza kojeg se obešenjački ceri Petrica Kerempuh, za kojega se nikada ne zna gdje prestaje maska a gdje bi se imalo pokazati pravo lice«. ¹³ Budući da je *Balade* čitao, Marakoviću nije promaklo ni da način na koji je prikazan Starčević služi isključivo tome »da bi se oborio Strossmayer i njegove zasluge za hrvatski narod« (246). Potonjim ćemo se važnim primjerom Krležina dijalektičkog pristupa pozabaviti drugdje;

¹² J. Skok, »Planetarijom«, *Krležijana*, sv. 2 (Zagreb: LZMK, 1999), 168.

¹³ Cit. prema S. Lasić, *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, sv. I (Zagreb: Globus, 1989), 247.

sada valja razmrsiti petlju koju je efektno sročio Kreft: »Kakor da se pod Petricovo masko sramežljivo izpoveduje, ko iz njegovih ust pravi, da si pač *Petrica*, *žalosni pesmoznanec*,¹⁴ ni nič bolj *spametnog zmisli*... *neg tožnu ovu kerempuhovsku pesem*... [BPK 10], ki pa jo je spesnil – Miroslav Krleža.«¹⁵ Ne samo da se pitanje u kakvom su odnosu balade *Petrice Kerempuha* prema *Baladama Petrice Kerempuha* ne može zaobići, ono je *raison d'être* djela.

A odgovor može pružiti jedino iskustvo čitanja, koje je određeno odlikama teksta: na primjer, da je *Petrica*, mada *žalosni*, isto tako i sâm *pismoznane* (BPK 10), baš kao i oni *pismoznanci naši, dični i čalarni* (BPK 12), kao što se će se za zazivanje završne vizije *Planetarijoma* i sâm uteći *zacopranom gatanju* (BPK 122) kojim se služe *naši grabancijaši* (BPK 12) koje uvodno proziva. Teško je prenaslušati važnost uvida kako je za »Krlježev duševni prerez [...] vsekakor najznačilnejša *Pjesma naših dana*« (465), objavljena u prvom broju *Plamena* u siječnju 1919., jer, sve ako Kreft i ne izvodi izrijekom sve što iz njega dalekosežno slijedi, podcrtava da se u njoj spomenuto pitanje nikako ne može previdjeti: »Kdo je takrat pel o 'crveni komuni in plamenom petroleju,' kdo je naposled v človeški nemoči pred 'Nepoznatim' tega sveta izrekel svoj skepticizem in izgubil vero v civilizacijo in v 'crveno komuno in plameni petrolej'?'« (460) Doista, tko? Već na početku pjesnik pjeva o tome kako je nekad pjevao: sadašnji lirski subjekt citira svoje ranije poetsko *ja*, od kojega je razdvojen razočaranjem zbog neispunjenih očekivanja o revolucionarnom potencijalu svoje pjesme:

Hej,
tako sam pevao pun vere u Ulicu i Petrolej!

—

A ništa!

—

¹⁴ Kreft citira prema prvom izdanju, usp. *BPK 1936 9; BPK 9: pismoznane*.

¹⁵ Kreft, »Fragmenti«, 476.

*Krvavi Apsurd harači večno dalje
i pali našu dušu kô pijana vojska
i ždere nam lepote na kanibalske ralje.
Arene, katedrale, klaonice, su pune
Krvavi Apsurd kolje i guta milijune,
i koja korist ako – Miroslav Krleža
proklinje i kune.*

Pojava vlastitog imena dodatno komplicira iskazne odnose jer se tekstualni subjekt poistovjećuje s autorom upravo u činu razdvajanja od njega.¹⁶ Nesvodljiva razlika između *dva* različita lirski *ja* pod imenom Miroslava Krleže unutar teksta i *još jednog* Miroslava Krleže izvan njega posebno je vidljiva u prvom broju *Plamena*, gdje se potpis pojavljuje na kraju pjesme, ali tipografski s njom poistovjećen – takoreći, kao njezin integralni dio:

*I tihi plač za hostijom tišine,
jedinina je pesma žrtve naših dana
ranjive živine.*

*Miroslav Krleža.*¹⁷

Završni će se motiv ponovno pojaviti – *zalajal sam kak samec, kervavi pes vmiruči* (BPK 151) – na kraju balade *Planetarijom*, pa stoga i čitavih *Baladā*, u kojima vizija sveopćeg haraćenja i klanja doseže neslućene razmjere, pa ne bi trebalo preći ni preko iskazane složenosti iskaza u kojem Miroslav Krleža pjeva da razočarani Miroslav Krleža pjeva da je

¹⁶ O tekstualnom subjektu, usp. T. Bogdan, *Ljubavi razlike* (Zagreb: Disput, 2012), 17-61.

¹⁷ M. Krleža, »Pesma naših dana«, *Plamen*, god. I, 1919, br.1, 21-23; ije-kavizirana kao »Pjesma naših dana« u zbirci *Pjesme III* (Zagreb: Naklada Juga, 1919), 27-29, u tom je obliku uvrštena u *Knjigu lirike* (Zagreb: Minerva, 1932), 92-95 i sva kasnija izdanja Krležine poezije.

Miroslav Krleža zaneseno pjevao. Pritom prvi uspostavlja odnos između iskazā potonje dvojice, ali ostaje izvan njega, kako bi ga mogao p(r)okazati iskazivanjem: »Kdor je *romantično* zanosno pel o Novem, se more prekleto *neromantično* razočarati, ko mora nekega dne spoznati, da se *NOVO* še ni pojavilo.«¹⁸ Autor, shodno tome, nije ni prvi ni (njime posredovani) drugi od dva lirska subjekta unutar teksta, već, dakako, onaj tko predočuje njihov dijalektički odnos. Spoznajna nadmoć potonjega nad prvim tako ne počiva ni na čemu nego na oblikovnom postupku iz teksta naizgled isključenoga trećeg – autora, koji, ni u tom broju *Plamena* ni kasnije ne iskazuje nikakvo neromatično razočaranje revolucijom: jer nije bio dijelio ni romantični zanos. Opisana dijalektička (o)pozicija objašnjava i zašto ispravan Malićev uvid kako se u *Baladama* sinkronijski ideološki plan i dijakronijski plan povijesti »presijecaju u crti koja bitno i višestruko određuje pripovjedačevo stajalište kao – *negativno*«¹⁹ može projicirati na Krležino stajalište u smislu Adornove formulacije da je »negativnost motor dijalektičke misli«.²⁰ U toj je vizuri Kreft u pravu kad tvrdi da je čitavo Krležino djelo razrada toga »osnovnoga in glavnega motiva«,²¹ koja u *Baladama* dostiže svoj vrhunac: motiva odnosa čitatelja prema odnosima unutar teksta, po kojem i u kojem, djelo – pa onda i u njemu otekstovljeni subjekt – jedino i postoji. Sve to slabo zanima krležologa, koga »namjerno (?) komplicirana struktura *Pjesme naših dana*«²² navodi tek da je pod znakom pitanja stavi u zagrade, te u kome stoga Kreftova opširna analiza, predvidljivo koliko i pogrešno, »neodoljivo pobuđuje dojam da su *Balade* zapravo bile samo povod za opće razmišljanje o

¹⁸ Kreft, »Fragmenti«, 459.

¹⁹ Z. Malić, »Narativni subjekt Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*« [1984], *Prema Krleži*, ur. D. Malić (Zagreb: HFD, 2009), 143.

²⁰ Th. Adorno, *Negativna dijalektika* [1966], pr. N. Čaćinović-Puhovski i Ž. Puhovski (Beograd: BIGZ, 1979), 174.

²¹ Kreft, »Fragmenti«, 467.

²² S. Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari* (Zagreb: Globus, 1987), 133.

položaju umjetnosti u komunističkom projektu«. ²³ Budući da općenito sumarno prelazi preko suvremene recepcije toga Krležina djela jer u njoj u središtu interesa navodno nije bila politika – konkretno: odnos prema staljinizmu – nego redovito »historija, literarna historija, jezik« (252), ne iznenađuje što mu pritom »Kreftov stav nije potpuno jasan«, jer on stavlja naglasak »na Krležinu borbu za umjetnost, a ne na Krležino nastojanje na kontradiktornoj sintezi umjetnosti i politike« (315). Baš naprotiv, Kreftov je stav – koji dijeli s Krležom – sasvim jasan: takva »sinteza« *a priori* nije moguća jer je politika umijeće mogućeg a umjetnost težnja nemogućem. (Što, dakako, ne znači da se isti čovjek ne može baviti i jednim i drugim: kao Krleža i Kreft). Dapače, da *Balade*, ako o nečem govore, govore upravo o politici književnosti, kako taj pojam tumači Rancière, ²⁴ prema kojem tekst ne prikazuje svijet, nego *načine prikazivanja* svijeta, što bi imalo da bude jasno načelno, ali je napose u *Baladama Petrice Kerempuha* i rematskim naslovom programatski istaknuto i sižejno dosljedno tematizirano i odabirom kajkavskog izričaja sistematski stavljeno u prvi plan.

Jer, ako »izrazitim su ironijsko-parodijskim diskursom obilježene književne ličnosti poput Preradovića«, ²⁵ kako je moguće biti gluh za naglašenu ironiju što je – štokavski – izravno izražena baš na račun vizije kajkavski sročeng viđenja sudbine kajkavskog jezika? Naime:

»Ak pjevat vam se hoće, a sami ne znate kako«,
pjevajte kajkavske Riječi staru kajkavsku kob! (BPK 129)

Poteškoće počinju već time što, sve ako »u kontekstu *Balada Petrice Kerempuha*« i »znače kritiku njegove poezije«, to *nisu* »Preradovićevi stihovi«, ²⁶ nego je prvi metrički drastično preuređena parafraza početka

²³ Lasić, *Krležologija*, sv. I, 251-252.

²⁴ Usp. J. Rancière, *Politique de la littérature* (Paris: Galilée, 2007), 11.

²⁵ Skok, »Planetarijom«, 168.

²⁶ Kuzmanović, *Rječnik i komentar*, 108;

poznate pjesme *Pjesnik: Pjevat mi se opet hoće*, | *Ali ne znam ni sam kako*.²⁷ Pravi je problem što, ako odista »[n]aš politički i nacionalni romantizam nije nigdje tako demaskiran kao u *Baladama*«,²⁸ onda teško da će stajati tvrdnja kako »pjesnik je izrazio sebe, svoja ogorčenja, svoja nacionalna i ljudska uvjerenja« (20) time što je slijedio *baš taj* političko-kulturni program, što je premisa nužna za zaključak kako je Krleža »kajkavska kob silila je pjesnika da poetski izrazi smisao našeg tragičnog hoda u jeziku zbivanja« (26), a taj bi pak smisao imali poetski iskazivati »stihovi puni misli« (20), kako stoji u lektirnom izdanju *Baladā* s tumačenjima za koje krležologija drži da su, »[g]eneracijama hrvatskih srednjoškolaca (pa i studenata) [...] bila od velike koristi«.²⁹ Iako se ne navode nikakvi primjeri te osobite stihovane misaonosti, to bi, valjda, imali biti mudri iskazi poput: *Gdo plašča nezna z vetrom obarnuti*, | *more kak sveča na vetru vtarnuti* (BPK 12) ili *pri koncu pak Turčin potukel nas se bu* (64) ili *Z tega pekla ni nazaj*, | *bogcu galge, grofu raj* (117) ili *Se je smetnja, plač i vutlo poginutje*, | *tarh i pranger, kervavo križoputje* (119). Te je narodne mudrolije krležolog morao uzeti ozbiljno e da bi mogao ustvrditi kako »*Balade Petrice Kerempuha* umnogom su spomenik pasivnoj rezistenciji koja se iskazuje kao najžilavija snaga«.³⁰ Dakako, samo one koje mu odgovaraju jer, ne lezi vraže, baš po pitanju spomenika Petrica je odrješito izričit: *Saki spomenik iscecan je čik* (BPK 139). Osebujan krležološki pristup čitanju Krleže svakako osvjetljuje činjenica da su *oba* primjera tumačenja što ih Lasić navodi u potkrepu tvrdnje da je, uza sve »manjkove, slabosti i propuste«, rečeni školski uvod »približio [*Balade*]

²⁷ S. Vraz/P. Preradović, *Djela*, ur. A. Barac (Zagreb: Zora, 1954), 377

²⁸ B. Paska, »Pristup *Baladama Petrice Kerempuha*«, u M. Krleža, *Balade Petrice Kerempuha*, prir. B. Paska (Zagreb: ŠK, 1966) 11; i za Pasku »citirani Preradovićevi stihovi kritika su njegove poezije« (163).

²⁹ S. Lasić, *Krležologija*, sv. V (Zagreb: Globus, 1993), 27.

³⁰ Lasić, *Mladi Krleža*, 157.

brojnim čitaocima»³¹ – prepisana iz Krležina *Tumača manje poznatih riječi, fraza i pojmova*, gdje su se nalazila od prvog izdanja (usp. *BPK* 160 i 189; *BPK 1936* 146 i 166). Kako među te brojne čitaoce, očito, spada i krležolog, propuste njegovih izvoda možemo uvelike pripisati površnom čitanju Krleže. Shodno tome, jasno je da kad, kao i drugim bezbrojnim sličnim povodima, piše da je Kreft »nešto buncao«,³² krležolog zapravo govori o sebi. Iz istih će pobuda i na sličan način bez iznimke pokazivati netrpeljivost prema kasnijim čitanjima u kojima *Balade* nisu »povod za opća razmišljanja« o svijetu i životu, nego predmet analize kao neponovljiv sklop »historije, literarne historije i jezika« – riječju, radikalno moderno (ili avangardno) umjetničko djelo.³³ Kreft će pak nastaviti zastupati ahistorijski pojam avangarde, koji znači »inovaciju u formi preloma sa epigonskim, izrabljenom, pravom problemu društva neodgovarajućom tradicijom«, navodeći kao primjer i Puškina.³⁴ Krležu će s Puškinom po tom pitanju u vezu dovesti Badalić, koji je kao knjižničar Sveučilište knjižnice iz prve ruke svjedočio filološkim predradnjama za *Balade*, jasno formulirajući njihovu svrhu i domet: »Krleža nije bio školovan filolog. Nije to bio ni

³¹ Lasić, *Krležologija*, sv. V, 27.

³² Lasić, *Krležologija*, sv. I, 251.

³³ Misli se prije svega na sljedeće radove: V. Đurić, »Krležino remek-delo«, (Beograd: Prosveta, 1967), 1-58; I. Mandić, »Krležine Balade i razlozi govora«, [*Kolo* 7, 1968], *Književnost i medijska kultura* (Zagreb: NZMH, 1984), 37-60; Z. Malić, »Smisao pobune u *Baladama Petrice Kerempuha*«, *Jezična antidogma Miroslava Krleže*, ur. Z. Črnja (Žminj: Čakavski sabor, 1974), 69-92; J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža* [1975] (Zagreb: SN Liber, 1980), 71-90, 124-158 i 205-227; Z. Kostić, »Balade Petrice Kerempuha« [1982], *Arhaično i moderno* (Beograd: Prosveta, 1983), 43-89; V. Žmegač, »*Balade Petrice Kerempuha* u komparativnoj vizuri« [1982], *Krležini evropski obzori* (Zagreb: Znanje, 1986), 160-195; R. Lauer, »Problemi stila i žanra u Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*«, pr. S. Lauer, *Poetika i ideologija* (Beograd: Prosveta, 1987), str.145-162; R. Vučković, *Krležina dela* (Sarajevo: Oslobođenje, 1986), 68-106.

³⁴ J. Kos, »Ka pitanju o suštini avangarde« [1980], pr. M. Vitezović, *Moderna misao i slovenačka književnost* (Beograd: Rad, 1984), 215.

Puškin, mada ga i danas smatraju osnivačem ruskog jezika. Ali jedan i drugi pomno su i bez predaha izgrađivali svoj književni jezik, svoj umjetnički izraz – obogaćujući svoj izražajni instrumentarij.«³⁵ Tu paralelu osvjetljuje analiza Puškinova odnosa prema pitanju *narodnosti*, kao naročitog vida odnosa pučkog i popularnoga, jer je, kako pokazuje Tomaševski, uvid Vjazemskoga kako u ruskom ne postoji riječ *nacionalni*, pa stoga *narodan* »odgovara dvjema francuskim riječima *populaire* i *national*; da mi govornimo *narodne* pjesme i *narodni* duh ondje gdje bi Francuzi rekli *chanson populaire* i *esprit national*«, za Puškina bio »od principijelnog značaja«. ³⁶ Nesumnjivo stoga jer je to eminentno pitanje politike književnosti. Ako se problem narodnosti pojavljuje tek »kad je dovršeno oblikovanje samih nacija« i kada se uslijed toga javlja »potreba za nacionalno-kulturnom samostalnošću« (38), ne može se olako prijeći preko činjenice da Krleža, kako problemski, tako i jezično, smješta *Balade* u stanje (ne u razdoblje) koje tome *prethodi*. Puškinov se pak stav kako književnost »ne će postati narodnom onda, kad po bilo kakvom receptu poetike izborom tema ili jezičnim sistemom dade sebi mjesna i partikularna obilježja, već jedino tada, kad postane predstavnicom narodne kulture«, a to može jedino tako da »učini kraj salonskoj i boudoirno-aristokratskoj književnosti« i da »izađe na trg« (71), čita kao njihov opis *avant la lettre*. Osobito kad se uzme u obzir kako se u kajkavski pisanoj, ali štokavski naslovljenoj *Lamentaciji o našim književnim prilikama u stilu Tomaša Mikloušića*, u kojoj se ponavlja velik broj formulacija iz *Baladā*, nemogućnost »'narodnosti' brez materinske reči« stavlja u kontekst groteskne nedoraslosti preporodnih preokupacija svenazočnom pučkom praznovjerju: »V tom kalendarskom zverinjaku Ileri s pravopisom [...] spremenili lestor to jesu, da te šoštarkalendarske coparije [...] su z dijakričmi graničarski prepisivati počeli«, što je, dakako, jedino moglo uroditi time da »se je opalo nazaj v jezičnu kmicu v

³⁵ J. Badalić, »Uz Krležine *Balade*«, *Krležin zbornik*, 46.

³⁶ B. Tomaševski, »Puškin i narodnost« [1941], pr. M. i A. Malinar, *Eseji o Puškinu i Ljermontovu*, ur. J. Badalić (Zagreb: MH, 1950), 35-82.

kojoj je spalo«. ³⁷ Zbog te su nam nesumjerljivosti *književne prilike* takve da, s jedne strane, »žitek v očmi množice kerščenikov, denes vu vreme Pacellijevo i Einsteinovo, još je navek sibilinska zganjka« (181), dok su s druge, »pod cimerom 'naše književnosti' [...] ilerski i postilerski diletanti i krajzleri« (180), kojekakvi »lažih vpismopostavljavci, jagari karijer, hipokriti i škudolisci, ki su svoju ars scribendi et loquendi [...] kak odlikaši šlabrkali izvust navusta, kak nesramne srake« (185), sami »čalarni štigleci naše diletantske beleetrije, [...] prirepki tujeg vitiznanstva denes kak i včera« (179). Premda svijet *Baladā*, u kojem *pismoznanci* mogu birati samo između poltronstva i zanesenjaštva – *al su klopotali kak grofovski norci, | alpak kak megle rataji su stali | na pranger* (BPK 129) – tvore jedino pučka neukost i popularna nadriučenost – *ceन्द्रava bogčija i ničemurna laž* (BPK 128) – ne mogu one biti sagledane u obzoru nijednog od ta dva svjetonazora ili načina predstavljanja svijeta – ni slabovidnog, ni sljeparskog – komplementarnih baš po svojoj međusobnoj isključivosti.

U tom je svjetlu presudno uočiti, kako ističe Kravar, da Krleža »kajkavicu shvaća i upotrebljava kao metajezični znak šire konotativne vrijednosti, evocirajući njome ne samo njezin izvorni povijesni svijet nego i šire europske paralele toga svijeta«. ³⁸ To se, međutim, i odveć često propušta učiniti, iako je Krleža već u *Dijalektičkom antibarbarusu* odnos povijesne jezične i motivske građe u svom djelu spram aktualne političke situacije njegova nastanka nedvosmisleno odredio: »Ništa o čitavoj toj *španjolskoj tragediji* nijesam umio, to jest ništa nijesam mogao da kažem, nego upravo to što je rečeno u *Petrici Kerempuhu*.« ³⁹ A to što je rečeno neće biti: *tak je navek v tom našem peklu bilo, | tak je bilo i tak bude bilo...* (BPK 143) ili

³⁷ M. Krleža, »Lamentacija o našim književnim prilikama u stilu Tomaša Mikloušića plebanuša stenjevečkog« [1939], *Eseji VI* [=Sabrana djela, sv. 24] (Zagreb: Zora, 1967), 183.

³⁸ Z. Kravar, »Poezija«, *Krležijana*, sv. 2, 186.

³⁹ M. Krleža, *Dijalektički antibarbarus* [1939][=Članci i polemike, sv. 5] (Sarajevo: Oslobođenje, 1983), 88; istaknuo TB.

kakav sličan primjer gnomičke gnoze. Ako je, kako na istome mjestu napominje Krleža, »progresivnoj« kritici ta aktualnost promakla, razlog valja tražiti u istoj pretpostavci po kojoj će *Balade* kasnije redovito biti tumačene u nacionalnom ključu – uvjerenja da su oblikovni postupci određeni temom a ne obratno. Napisati, naime, povodom navedene Krležine tvrdnje kako su *Balade* »nadrastle svoj povod«,⁴⁰ da, čak štoviše, »Krležino djelo u svojoj biti predstavlja dosljedni napor da se dokaže kako je borba za ljudske oblike života na ovim našim prostorima bila *daleko tragičnija* nego *igdje drugdje*«,⁴¹ ne znači drugo nego iskazati samozadovoljni filistarski provincijalizam, koji – *Kak vu centrum sveta bleječ v svoj terbuh* (BPK 139) – svoj zavičajni kutak vidi kao središte svijeta a koji Krležin tekst bespoštedno prokazuje. Ukratko, nužan je preduvjet čitanja Krležinih *Baladā* da se »nadvlada svako moguće govorenje iz kerempuhovskog obzora« Peteričinih balada; tko želi razumjeti Krležine *Balade*, ne smije se »dati *podjarmiti* od izričajne strukture Krležina govora«, kao što su se dali »malne svi koji su ikada pisali o njegovim djelima, a o *Baladama* posebno«. ⁴² S tim je u vezi prijeko potrebno uočiti kako je Krleža od početka svjestan kako onaj *za* koga se piše nije i onaj *kome* se piše, što pak na određenoj razini znači da pisac »piše doslovno [*littéralement*] da ne bi bio čitan«. ⁴³ To je bjelodano *v neiztolnačno mračnom nečutenju reči* (BPK 131) na koje Krleža računa kod čitatelja u smislu u kojem je ta problematika uvijek akutno izražena u tekstovima što ih se uslijed konstitutivne značenjske nestabilnosti tradicionalno svrstava u jednako generički nepostojanu kategoriju satire. Iako satira nije zaslužila natuknicu u *Krležijani*, bilo je čitatelja kojima nisu promakli Krležini »menippski pogledi«, pa ni to da »razvojna linija«

⁴⁰ Skok, »Balade Petrice Kerempuha«, 41.

⁴¹ Paska, »Pristup«, 5; istaknuo TB.

⁴² Mandić, »Krležine *Balade*«, 39.

⁴³ D. Hollier, *Politique de la prose* (Paris: Gallimard, 1982), 154.

njegova djela »pokazuje sve otvorenije skretanje u satiru«,⁴⁴ dok povijest recepcije *Baladā* u tom smislu pruža naročito poučne potvrde klasične Swiftove definicije: »Satira je vrsta zrcala u kojem promatrači u načelu otkriju svačije lice osim svoga vlastitog.«⁴⁵ U konkretnom slučaju, to što, na temelju ogromne većine onoga što je o njima napisano, »lako bi se moglo zaključiti da *Balade* govore o svemu samo ne o sebi, da se u njima radi o svemu, samo ne o poeziji«,⁴⁶ samo znači da se općeprihvaćena interpretativna vizura ukopistila unutar kerempuhovskog obzora. Ako, naime, stoji da je Krleža u *Baladama* »najžešće protestirao protiv službene verzije nacionalne povijesti«, da se u njima, pomoću »posvemašnjeg negiranja općeprihvaćenog tumačenja hrvatske povijesti«, vodi bespoštedna »borba s tradicijom narodnog preporoda [...], dakle, s hrvatskim nacionalizmom«, kroz »suprotstavljanje dviju kultura: službene, građanske, i neslužbene, pučke«,⁴⁷ to je tek pola istine, pa stoga ne slijedi da one govorom potonje govore u njeno ime. U takvoj će se perspektivi – onoj istoj, postojano popularnoj nacionalno-romantičnoj, koja se osporava – kao duboka spoznaja o našim povijesnim prilikama bespogovorno shvatiti pučka mudrost distiha *Ne jeden naš bogec je emigrèral domo, | kaj bil je človek, a je ne bil gnomo* (BPK 149). Tim više što se tom nazoru lako može naći odgovarajuća potkrepa i u Krležinoj prozi: »Ako je netko prerastao lokalnu mjeru, taj ili bježi kao što je pobjegao Jagić, ili se neizbježno lomi, posivjevši i predavši se na milost i nemilost, ostaje svladan kao svi talenti.«⁴⁸ Ali će se pritom previdjeti ono najvažnije – da Krleža očigledno niti je *emigrèral*, niti se – kao Supilo, koji je primjer takve sudbine i u neposrednom kontekstu

⁴⁴ I.G. Kovačić, »Najslobodoumnije Krležino djelo« [1941], *Miroslav Krleža*, 222; I. Kozarčanin, »Novi Krležin roman« [1938], *ibid.*, 218.

⁴⁵ J. Swift, »The Preface of the Author«, *The Battel of the Books* [1704], *The Essential Writings*, ed. C. Rawson & I. Higgins (New York: Norton, 2010), str. 95.

⁴⁶ Mandić, »Krležine *Balade*«, 41.

⁴⁷ Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, 138; istaknuo TB.

⁴⁸ Krleža, »Teze za jednu diskusiju iz godine 1935«, *Deset krvavih godina* [= *Sabrana djela*, sv. 14-15] (Zagreb: Žora, 1971), 497.

gornjeg navoda, a i inače⁴⁹ – slomio; baš kao što ni u *Planetarijumu* stvari tako ne vidi on, nego Petrica Kerempuh. A sagledavati stanje s te je strane jednako jednostrano i stoga jednako nedostatno: »Krajnja niječnost seljačkog mišljenja snaga je i slabost pučke svijesti.«⁵⁰ S tim se u vezi valja podsjetiti kako je lakrdijaš nositelj »nefeudalne, nezvanične istine«, ali da ta »nezvanična istina teško da se može odrediti kao ‘objektivna istina’«. ⁵¹ Naime, iako smijeh oslobađa od straha »pred autoritativnom zabranom, pred prošlošću, pred vlašću«, ne smije se previdjeti kako on nije izvanjska, nego »*unutrašnja forma* koja se ne može zamenjivati ozbiljnošću a da se ne uništi i ne pokvari sam sadržaj istine otkrivene njim« (109). U tome leži stvarni smisao Krležina postupka opozicije perspektiva, te bi stoga »jednoznačna interpretacija« opozicije »‘književna laž’ – seljačka stihija« sa sve »pripisivanjem svekolike vrijednosti drugom njezinom članu«, kakvu često nalazimo u čitanjima *Baladā*, značila ne samo »[v]eliko pojednostavljivanje«, ⁵² nego upravo potpun promašaj. Budući da je, kao i kod Bahtina, pučka lakrdijaška vizura tu »isključivo oruđe destrukcije i ne implicira stvaranje vrijednosti«, ne može biti sredstvom prevrednovanja: »Načelo ‘seljačkog viđenja’ – od *Hrvatskog boga Marsa* do *Balada Petrice Kerempuha* – temelji se na totalnoj negaciji.« Razlog je tome što dionizijsko, pučko, »biološko podzemlje ličnosti«, kojim se negira građanska kultura, nužno u sebi sadrži »element demonizma« (87), što će se pokazati važnim nešto kasnije, dok zasad možemo uputiti na epizodu u kojoj *Markaj se z babom složil v kup, | drob im se pesji spopal skup* (94). Posvemašnja negativnost Kerempuhova gledišta uvjetuje da u univerzumu *Baladā* čovjek

⁴⁹ Usp. M. Krleža, »Razgovor sa sjenom Frana Supila« [1924] i »Slom Frana Supila« [1928], *ibid.*, 179-215 i 155-178.

⁵⁰ Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, 207.

⁵¹ M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea* [1965], pr. I. Šop i T. Vučković (Beograd: Nolit, 1978), 108.

⁵² Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, 86.

»trostruko je zarobljen: u vremenu, u prostoru, u društvu«. ⁵³ Budući da to nije »svijet događanja, nego je svijet svršenog čina«, da točka s koje ga se sagledava »nije *na početku*, nego je *iza dovršetka*«, da kerempuhovska je »perspektiva retrospektiva«, pobuna je u tom svijetu »moguća samo sa stajališta vlastite negacije, *iza* svoje negacije« (70). Mada Malić to u svom analitičkom prikazu ne spominje, takav je opis posve u skladu s Hegelovim shvaćanjem kako, zato »što uključuje sopstvenu drugost ili suprotnost, negacija nije samo ravnodušna drugost početnog određenja«, nego je »drugost ili negacija *po sebi*.« Budući tako postavljena, ona »nema ništa na šta bi se mogla primeniti van sebe same«, te se, prema tome, »može shvatiti jedino kao negacija sebe same [...] ili kao *apsolutna negativnost*«. U toj se točki, prema Hegelu, »čitavo kretanje pojma *preokreće*« kroz »refleksiju negacije u sebe samu«, što istodobno »znači i ukidanje protivrečnosti«, kao što »također ima i značenje obnavljanja prvobitne neposrednosti«, no, budući da »proizlazi iz ukidanja posredovanja«, ta se obnovljena neposrednost može »shvatiti kao jedinstvo posredovanja i neposrednosti.« Treba li Hegelovu dijalektičku metodu, kao »kružni tok, u kojem je početna neposrednost preko momenta sopstvene negacije i apsolutne negativnosti spojena sa samom sobom«, shvatiti »*jedino* kao opis strukture samosvesne subjektivnosti«, ⁵⁴ u našem je slučaju nevažno – jer se upravo o samosvesnoj subjektivnosti radi.

Koja se u književnom djelu manifestira – kako drugačije? – kao jezična svijest, odnosno: svijest o jeziku. Kao što bi imalo da bude očigledno ne samo iz njihove geneze, već i iz samoga načina govora, jezik *Baladā* je »oponašateljski, upamćen, prepisan, oslušnuta, prikupljen, ponovljen«, ⁵⁵ te je, upravo kao i svijet koji predočuju, »obilježen dovršenošću«. Krležine *Balade* »nisu napisane jezikom prvog kazivanja« – koji bi odgovarao

⁵³ Malić, »Smisao pobune«, 76.

⁵⁴ V. Milisavljević, *Identitet i refleksija: problem samosvesti u Hegelovoj filozofiji* (Beograd: ZUNS, 2006), 450.

⁵⁵ Malić, »Smisao pobune«, 83.

Hegelovoj početnoj neposrednosti – »nego jezikom sjećanja« – u potpunosti određenog negativnošću – one »nisu riječ na početku nego su riječ na kraju« (81) – jedinstvo posredovanja i neposrednosti. Dijalektički je proces vidljiv čak i na razini pojedinačnih riječi: dok česti sinonimijski nizovi »svjedoče o nastojanju da se prevari jednoznačnost riječi«, ali se zapravo tako tek »sužanjstvo čini prostorno univerzalnim« (87), »višeznačenjska sloboda« postiže se tako da se »homonimijski razbija jednoznačnost« (88). Identičnost homonima se, dakle, kao i različitost sinonima, ispostavlja prividnom, što će reći da se, riječju, značenje ostvaruje poništavanjem značenja. Ako ipak pritom znači, to je stoga što pjesma uvijek »govori, čak i kad nijedna od njenih referenci nije razumljiva, osim Drugoga, onoga kome se obraća i kome govori kazujući mu da mu govori.« Jer »pjesma označava, usijeca u jezik, ostavlja u njemu, u obliku datuma«, upravo svoju nesvodljivost »na koncept, na znanje, čak i na povijest, na tradiciju.«⁵⁶ Kajkavski jezik *Baladā* predstavljao je različite leksičke i fonetske teškoće i za autorove suvremenike, bili to Slovenci, kojima ih, »poln zágorske šegavosti«, čita osobno Krleža, »sugestiven recitator, ki dobesedno ustvarja žive podobe«,⁵⁷ ili Hrvat kajkavac sa filološkom spremom, koji poznaje »nekoliko kajkavskih govornih varijanata«,⁵⁸ dok će i specijalistima poneka riječ – npr. *čislo*⁵⁹ – ostati bar djelomično zagonetnom i do danas, što pak, sudeći po kontekstu – *Čislo smisla v čislu besmisla* (BPK 147) – neće uopće biti slučajno. Krleža, s jedne strane, u štokavski kontekst upliće kajkavski tekst, koji, sa druge, oblikuje arsenalom radikalno modernističkih postupaka posve stranih njegovoj konzervativnoj tradiciji i konzerviranom stanju. Ponašajući se, u *oba* svoja jezika – i u kajkavskom

⁵⁶ Derrida, *Schibboleth*, 61.

⁵⁷ J. Kozak, »Balade Petrice Kerempuha in še nekaj utrinkov« [1953], *Miroslav Krleža*, 312

⁵⁸ Badalić, »Uz Krležine Balade«, 47.

⁵⁹ Usp. Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, 34-35.

i u štokavskom – kao stranac,⁶⁰ Krleža nipošto, kako je to u svom prikazu točno uočio Marinković, nije *Baladama* »tendirao na neku naročitu književnu afirmaciju ili, bolje, reaktivaciju kajkavštine, što bi upućivalo na neki ‘regionalizam’ francusko-provansalskog tipa«. ⁶¹ U njima je, uostalom, izrečena, ne samo »konstatacija da je taj kajkavski jezik književno umro prije nego se, u stvari, književno ovaplotio« (210), nego je, dapače, i objašnjeno zašto je tome tako:

*Kajkavska reč Kaj vre jezer let klopoče...
Kak prekleti melin očivesto je
do denes, bogme, zmlela ni jene knjige ne,
Kaj mele bogčije, strah i bedastoče.* (BPK 128; istaknuo TB)

Da je Krležin odnos prema kajkavskoj književnosti negativan (u Hegelovu smislu) dodatno pokazuje i uzročno-posljedično nerazrješiva tautologija *Kajkavska reč Kaj*, kao i ne tako prikriven satirični homonimijski potencijal metafore *mleti*. Kostić je, stoga, u pravu kad u odnos spram jezika ističe demijuršku ambiciju najvišega ranga:

Krleža se divi reči kaj, i peva joj u Planetarijomu himnu: ali to je divljenje kajkavskom biću, ne pisanoj književnosti, koja o tome biću govori. Već hiljadu godina melje mlin a još nije samleo nijedne knjige. I zato pesnik Balada hoće da samelje tu jednu knjigu koja bi zamenila sve, napisane i nenapisane. Sve, uostalom, i postoji pour aboutir à un beau livre, kako bi kazao Mallarmé. (47)

Ako, u skladu s tom idejom, u *Baladama* »kaj i krv pjesnik vidi jednako«, ⁶² to je stoga što se Krležin pogled na »hrvatsku (hm!) književnost«

⁶⁰ Usp. G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure* (Paris: Minuit, 1975), 48.

⁶¹ R. Marinković, »Kaj s Kerempuhove žice« [1937], *Miroslav Krleža*, 210.

⁶² Malić, »Smisao pobune«, 91.

ne razlikuje od njegova pogleda na »našu hiljadugodišnju prošlost«, u kojoj »[h]rvatska crvena krv je narodni naš martirij«, pri čemu i jedno i drugo proizlazi iz »romantične i savršeno mutne i neodređene *gluposti*«, u kojoj, naravno, »ima i dobronamjerne pozitivnosti, *maglene* i nježne«. ⁶³ No, upravo se na tom primjeru zorno vidi kako Krleža uviđa opasne posljedice nesposobnosti da se afektivni i analitički odnos sagledaju u dinamičkoj optici dijalektike, umjesto da ih se shvaća kao statično antitetične entitete. Stoga ni svoje razumijevanje društvenih i povijesnih procesa nije izvodio iz antipatije i empatije spram onih koji uživaju u njihovim blagodatima na račun onih koji uslijed njih trpe. A da je Krležin odnos spram kajkavskoga govora sa svim njegovim različitim implikacijama dvostruk, više je nego očito iz njegova najranijeg i najpoznatijeg komentara na tu temu, koji se redovito navodi a da ga se, izgleda, nije pročitalo:

Postoji lokalni humor ovog umirućeg jezika, a nitko od naših pjesnika nema sluha za te elemente. Uzvisuje se ta domaća naša fraza nad stvarnost svojom vlastitom ironijom, koja ne uzlijeće visoko kao raketa, ali razvodnjuje sve stvari, sve pojmove i sve autoritete veoma postojano i veoma tvrdoglavo do evidentnog besmisla. Taj naš jezik, te korozivne fraze toga jezika ubijaju sve svijetle i junačke ideale, sve pojmove i napore, djelujući rastvorno. ⁶⁴

Balade izravno proizlaze iz tih zapažanja, ali ne tako što bi se uobličile kao *Litanije kervave, bogčija bangalozna, | i pesme pogrebne, agonija porozna, | pranger i galge, jeremijada grozna* (BPK 150), nego kako bi predočile Krležin zaključak: »Taj pučki, zagorski, kmetski, sarkazam je ubitačan. Ruga se svemu, vulgarizuje sve i plebejizira sve što je nad njim,

⁶³ Krleža, »Nekoliko riječi o malograđanskom historizmu uopće« [1926], *Deset krvavih godina*, 142; istaknuo TB.

⁶⁴ M. Krleža, *Davni dani* [= *Sabrana djela*, sv. 11-12] (Zagreb: Zora, 1956), 109; istaknuo TB.

i prema tome je opasan i za svoj vlastiti uspon« (110; istaknuo TB). Da je gornji odlomak s *Baladama* u najtješnjoj vezi potvrđuje što se, u istom metaforičkom opisu jezične moći, i u njima pojavljuje ne samo (odsutna) raketa – *Se otenčenje tu je mračno, a ne regètin goroč* (BPK 129) – nego i naslov pod kojim će biti objavljeno djelo kojega će postati dijelom: *o, ti betežni, hmajni, strašni, davni dani!* (BPK 130). Što se pak tiče Mallarméa, zanimljivo je kako se u odlomku koji slijedi nakon navedenog zapažanja o kajkavskom govoru, uobičajenoj predodžbi o junaštvu suprotstavlja u svom neposrednom kontekstu donekle nejasna tvrdnja: »Što znači biti smion? [...] To znači svesti sebe lično na ništicu« (110). Kao formulacija poetičkoga zakona impersonalnosti, naprotiv, posve je, uobičajenim krležološkim predrasudama unatoč, primjenjiva, kako na *Balade*, tako i na Krležin opus uopće.

U kontekstu nepronične logike groteske u *Baladama* osobito su poticajni uvidi Arona Gureviča, koji u svojoj kritičkoj razradi Bahtinovih teorija o medijevalnoj kulturi smijeha, ukazuje i na konstitutivnu bliskost uloge i funkcije groteske u umjetnosti i paradoksa u logici.⁶⁵ Ne samo stoga što valjda nije sporno kako je viđenje *in extremis* kod Krleže sveprisutno, važnost dvostruke vizure u prikazima omiljene teme srednjovjekovnog slikarstva – »odra umirućeg« – imala bi u vezi s netom rečenim biti očita: »Slika ima dva plana. Smrtnike vide svi, što bi se reklo ‘golim okom’; više sile, kao i demone – vidi samo umetnik, koji *izražava posebno stanovište*.« Povodom Petrice Kerempuha korisno je podsjetiti se kako u tradiciji iz koje on izravno potječe ismijavanje demonskog s »osobinama dobrodušnih lakrdijaša« nipošto ne znači »sumnju u apsolutnost i nesumnjivost sile zla«, te istaknuti Gurevičev polemički zaključak: »Način na koji su srednjovjekovni autori tretirali nečistu silu bio je ambivalentan i dvojedinstven« (298). Suprotno Bahtinovu viđenju, koje privilegira

⁶⁵ Usp. A. Gurevič, *Problemi narodne kulture u srednjem veku* [1981], pr. L. Subotin (Beograd: Grafos, 1987), 280.

njen oslobodilački potencijal («đavo nije strašan»), to znači da groteska izražava kako strašno nije »samo odbijalo – ono je i žudno privlačilo«, te da, shodno tome, srednjovjekovni groteskni smijeh upravo prelaženjem granica negativnog i pozitivnog, individualnoga tijela i izvanjske zbilje, ozbiljnog i komičnoga, paradoksalno potvrđuje njihovo postojanje. Štoviše: »ambivalentni ozbiljno-smešni odnos prema nečastivom jeste suštinsko izražavanje narodne religioznosti« (299). Ako ni po čemu drugome, po tome je evidentno kako Krleža nipošto nije Petrica, osobito ne ondje gdje se njegovim svjetonazorom i postupcima najočitije služi: Kerempuh je unutar pjesničke slike koju pjesnik uokviruje s *posebnoga* stanovišta. Jer ne samo da Krleži njegov »[i]zvanredni pesnički talenat« dopušta da »uspješno eksperimentiše sa mogućnostima poetskog izraza malo poznatim u našoj, pa i u svetskoj tradiciji«,⁶⁶ djelo koje je takvim eksperimentom nastalo, »teško je zamislivo u bilo kom kontekstu van moderne književnosti« (68). Marinković je imao pravo: posrijedi je, doista, »bizarna knjiga.« u kojoj se sveudilj čuje jedino »kerempuhovska tragikomična tambura što ovdje tambura funebralno i žustro o jednoj stvarnosti koja još nigdje nije naišla na jednu bitniju literarnu rezonancu od početka hrvatske pismenosti do danas«,⁶⁷ ali koja se baš na temelju te potonje konstatacije mora shvatiti kao eminentno modernistička. U njoj se, naime, ostvaruje ta rezonancija koje nikad dotad nije bilo.

U svjetlu svega navedenog, doista nije lako razumjeti što, recimo, Frangeš, nakon što naglasi kako »[l]irski subjekt nije [...] pučki pjesnik« te da njegove pjesme nisu 'pjevanje na narodnu'«, kao ni »ustupak nekom populizmu«, tu svoju spoznaju onda posve neobjašnjivo *ne* proteže i na »istinu o Petrici kao predstavniku narodnog otpora i pučke mudrosti«, nego, naprotiv, osobito važnim drži »istaknuti da su *Balade* umjetnička

⁶⁶ Kostić, »Balade Petrice Kerempuha«, 67.

⁶⁷ Marinković, »*Kaj* s Kerempuhove žice«, 209.

afirmacija pučkog pogleda na život i povijest«. ⁶⁸ Neće biti nevažno kako se lako može pokazati da tome nije tako upravo na mjestu na kojem ne samo da najviše izgleda da jest, nego se to i kaže:

*‘Kolo od Sreće ukoli
Vrteći se ne pristaje:
Tko bi gori eto je doli,
A tko doli, gori ustaje.’*

*Na tem su ketaču navek oni gori,
kaj su bili gori gda bili jesu gori.
Za bogca i v peklu pod tabanum gori,
majori su v nebu i v peklu majori! (BPK 142)*

Točno je da su u potonjoj strofi »poznati stihovi o kolu sreće pastišem parodirani s pozicije pučke svijesti i spoznaje o ukletome mirovanju toga kola [...] kao simbola zadanosti i nepromjenjivosti kmetsko-seljačke i opće narodne sudbine«, ⁶⁹ ali nije točno da je to ono što se tu *pokazuje*, jer se to ne može poistovjetiti s onim što se *kaže*. U takvom se tumačenju očito propušta uočiti da su stihovi iz *Osmana* (I, 13-16) tipografski upadljivo integralno navedeni neposredno prije te parafraze, još k tome uvedeni opisom Gundulića kao vedete (usp. *BPK* 141) u ekfrazi vedute *grofovskog straduna* (142), koji označava oštru »distinkciju prema atmosferi prethodnog dijela *Planetarijoma*«⁷⁰ te će biti ponovljena u izvrutoj optici (usp. 148), pa je stoga riječ, ne samo o oglednom primjeru supostavljanja koje izaziva spoznajni šok, nego da je sâm postupak parodiranja – koji pokazuje kako je promjena *moguća* jer je njime ostvorena – u očiglednom proturječju sa

⁶⁸ I. Frangeš, »Djelo Miroslava Krlež« [1973], *Matoš Vidrić Krleža* (Zagreb: Liber 1974), 254.

⁶⁹ Skok, »Planetarijom«, 168.

⁷⁰ Kuzmanović, *Rječnik i komentar*, 124.

sadržajem koji iskazuje te zato i negacija svoje negacije; napose pak da se tekstualni subjekt ne može poistovjetiti ni s jednim od dva lirski *ja*.

Raskorak može biti i složenije vrste, kao na primjer, kad se opisuje Starčevića *kaj Dantea citira kakti glas trumbente*: | »*Per me si va tra la perduta gente...*« (BPK 138). Ne samo da se glas trube već oglasio na početku *Planetarijoma* u po svemu oprečnom kontekstu – *kak s trumbentom, Hudome vu vuho*, | *dala mi je popit začinjeno juho* (BPK 123) – nego čak ni Dante nije pouzdan signal kamo ironija smjera, kao što podsjeća Marinković, u svom, po istom načelu ambivalentnosti sročenom, komentaru kako u *Baladama* »ima često nešto od danteovske vizionarske snage kakvog naturalističkog prizora iz *Pakla* (gdje se Dante ne ustručava napisati *...e col culo fa la trombetta*)«. ⁷¹ Po Marinkoviću parafrazirani će Danteov stih (*ed elli avea del cul fatto trombetta*; *Inf. XXI*, 139) u sebi citirati i Stephen Dedalus, u dvojezičnoj tercini koja opisanu radnju parafrazom dvaju međusobno neovisnih Miltonovih stihova iz prve knjige *Izgubljenog raja* pripisuje Sotoni. ⁷² To ne spominjemo, dakako, u namjeri da ustanovimo izvor, nego kako bismo ukazali na srodnost postupaka. Ukoliko, naime, »[s]lično rableovskom mešanju stilskih ravni, scijentističkog govora traktata i niskog stila pučke književnosti, učenih fraza sa najskarednijim izrazima, i naš pesnik pravi neočekivane spojeve humornog i tragičnog, učenog i pučkog, pastoralnog i skarednog«, ⁷³ nipošto to uvijek, pa ni najčešće, ne čini na očekivan način, još manje na očekivanim mjestima. I u tom se relativno jednostavnom primjeru pokazuje kako je doseg registara i referenci teško saglediv, čemu nesumnjivo doprinosi činjenica da smo v *megli*, koja nam ne bi smjela promaći jer se ta sintagma u *Planetarijomu* ponavlja 18 puta (3 puta kao *črez meglu*), a posvećena joj je inače zasebna

⁷¹ Marinković, »*Kaj s Kerempuhove žice*«, 211.

⁷² Usp. J. Joyce, *Ulysses: The 1922 Text*, ed. J. Johnson (Oxford: OUP, 1993), 177

⁷³ Kostić, »Balade Petrice Kerempuha«, 67; o stilu usp. i Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, 186-246.

pjesma (usp. *BPK* 81-82). Može se općenito tek reći da je samo uspostavljanje veze svakako važnije od semantičkog sadržaja. Drugim riječima, u pjesmi je »značenje riječi manje važno nego, kažimo tako, njen značajan oblik [*sa forme signifiante*] kad postane lozinkom, znakom pripadnosti, dokazom saveza«. ⁷⁴ Što će reći da pjesmu određuje prevlast semiotičkog nad semantičkim; da je ona dinamika iskazivanja a ne statika iskaza. S tim u vezi, neće biti naodmet podsjetiti da sama riječ *kaj* nema vlastiti sadržaj, nego se na nešto mora odnositi ili o tome postavlja pitanje. Raščlanjujući postupke kojima se ostvaruje intransigentna ironija *Baladā*, i Žmegač zapaža kako se na pojedinim mjestima »uspostavlja neobičn[a] polivalentnost« koja se zasniva na »složenoj ravnoteži ironije i negacije te ironije«, i to, ne slučajno, upravo u slučaju grotesknh predodžaba, kojima se mjesto »ne može jednoznačno odrediti, ni stilski, ni historijski; sigurno je samo da je taj kolaž folklornih fragmenata više nego evokacija pučke tradicije«. ⁷⁵ U sklopu te problematike nije se zgoroga podsjetiti kako Bahtin kao jedan od tri izvora renesansne kulture smijeha ističe »vezu smeha s paklom (i sa smrću), sa slobodom duha i slobodom reči«, ⁷⁶ pružajući tako, ako se tako može reći, idealan heuristički okvir za razmatranje jednog od Krležinih kreativnih polazišta (ne i odredišta). Tu je, naime, kao i u *Baladama*, na djelu »drevna ambivalentnost svih reči i izraza koji u sebi sjedinjuju želju života i smrti« (438), a govor smijeha je »reč koja ne računa ni s kakvim normama, čak ni s elementarnim logičkim normama« (440). Kršenje normi sankcionirano je, dakako, za vrijeme karnevala, koji, kako je poznato, određuje »logika naličja i premeštanja onog što je dole gore« – za što jednostavne primjere nalazimo u pjesmama koje sadrže gotovo isključivo takve slike, recimo: *krava na orehu* ili *na pričesti štriga* (*BPK* 32) – no, i psovka je, kao »najstariji oblik ambivalentnog slikovnog negiranja« (428), građena na istom načelu, za što će se također naći primjer – *činovniki: rit*

⁷⁴ Derrida, *Schibboleth*, 39.

⁷⁵ Žmegač, »*Balade Petrice Kerempuha*«, 170-171.

⁷⁶ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, 83.

kak lice (BPK 134); znamenovanje muško kak hostiju zemati (123). Sagledavanju cjeline *Baladā* još se više približavamo uzmemo li u obzir kako je za narodno-praznične forme tipično da su »groteskno-telesne, kosmičke i karnevalske slike združene [...] s političkim i historijskim događajima«, ali tako da je posrijedi »apsolutno slobodna igra, neograničavana nikakvim smisaonim okvirima«, najmanje »sižejnim i značenjskim linijama« (443). Što se to ukazalo Petrici kad *otparla m[u] se v oku gliblina mračna naša? – Peklena zganjka rascufanega canjka | stražnjica kaj se v svojem kalu sanjka* (BPK 125). Sažimajući navedeno, mogli bismo ustvrditi kako u *Baladama* nalazimo poetičku primjenu navedenih odlika na svim razinama, od motivske do strukturne, iako se one na njih ne mogu svesti već i zbog toga što svojim oblikom pjesničke zbirke sasvim očigledno ne spadaju ni u kakvu karnevalsku tradiciju, kao ni u pučku kulturu uopće. Krležina samosvjesna upotreba karnevalizacije (koja je već po sebi samosvjesna) kao poetičkoga načela bitno se, naime, razlikuje od bilo kakve njezine uobičajene manifestacije – po tome što je i sama karnevalizirana. Stoga što se u *Planetarijumu* oblikuje »složen idiom obilježen kronologijskim i stilskim šokovima«, ⁷⁷ postupak po kojem »povijesne ličnosti i pojave, anakronistički ispremiješane i dislocirane, uklonjene iz uobičajenog konteksta i premještene u neku novu perspektivu, bivaju iskošene i čudne« (190), nužno biva važniji od samih tih – iskrivljenih – slika. Pa, ipak, kako god to čudno bilo, odveć često se te maglovite predodžbe – *Videl si megle, megle si videl* (BPK 149) – ne vidi kao ono što očito jesu – prikaz takvoga načina gledanja – nego im se smisao nalazi tako što ga se pripisuje Krležinoj namjeri da ličnosti i pojave prikaže u određenom svjetlu. Pri tome se, dakako, ne obraća pažnja na nedosljednost kojom se pojedini dijelovi teksta shvaćaju doslovno (*I biškupa Štrocu sem videl v megli*) a drugi preneseno (*kak babu na loncu, gde sedi na cegli*; BPK 136) a da

⁷⁷ Žmegač, »*Balade Petrice Kerempuha*«, 191.

nije jasno po čemu bi se to razlikovanje imalo vršiti s obzirom na to da ih združuje i sintaksa i metar i rima.

Groteska je svakako dostojna kerempuhovskoga grabancijaškoga duha misliti kako su Krležina meta *kervavi* Tahí (*BPK* 144), *tarnikmešter* Verböczy (72) ili Keglovič, *Grof od puhlivog Leskovca, Mačkovara i bednjanske Bare* (38), ili pak svi ti *frassi, fuchsi, demetri, gaji* (36) i ostali *nemškutari prekleti s pemskimi dijakriči* (35), odnosno, *herđavi Keršnjavi i drugi slični mravi* (135). Naprotiv, njegova je satira upravljena protiv svih koji bilo kada nekritički prihvaćaju bilo koju oficijelnu verziju prošlosti, što će reći takvu u kojoj se činjenice (ako se uopće uzimaju u obzir) uklapaju u unaprijed određene idejne sheme. Svih, riječju, koji uživaju u Kerempuhovu korozivnom sarkazmu, koji sve plebejizira, sve vulgarizira i svemu se ruga, propuštajući uvidjeti da uprav s toga i on sâm nije doli ista takva literarna mistifikacija. A takvi smo, »zagrezli u samoobmane«, dakako, svi mi; svi »mi smo tako krivo dresirani, da nam pretvorljive i odvratne laži naših shema« određuju refleksne zanose i razočaranja, »i nema čovjeka koji se nije poklonio u životu lažnim spomenicima ili zaplakao nad rodoljubivim strofama uz pratnju limene glazbe i bubnja.« Međutim, ako »iz takvog stanja teško je uspeti se do svog vlastitog uvjerenja, jer su takvi poleti lično smioni i opasni«, ⁷⁸ nije i nemoguće a prvi je korak na tom putu osvijestiti da u tome stanju nalazi. O tome, što bi se reklo, poglavlja govori bilješka dodana *Tumaču* u drugom izdanju (usp. *BPK 1946* 195), koja tim prije može poslužiti kao kritičko sagledavanje ostvarenoga:

Tahí, Franjo (Ferenc, Ferko), vlastelin susedgradski i stubički, siledžija i krvnik kmetova, protiv kojeg je 1573 planula seljačka buna, koju je hrvatski feudum krvavo skršio. – Još tristapedeset godina nakon njegove smrti stubičke seljakinje cjeluju čizmu na reljefu njegove nadgrobne ploče, stavljene u donjostubičkoj crkvi, da bi stekle

⁷⁸ M. Krleža, »Amsterdamske varijacije« [1934], *Evropa danas* (Zagreb: BAK, 1935), 55.

plodnost u rađanju. – Tahi je bio jedan od najeksponiranijih protestanata odiozan zagrebačkom kaptolu kao lutoran. Luther kao i papa podjednako su bili protivni seljačkim pokretima. Kada ban i biskup Drašković skida glavu Gupcu, on samo nastavlja Tahijevo djelo iz feudalne solidarnosti. (BPK 192)

Iako to ostaje *neiztolnačno mračno* onima koji čitaju samo do kraja prve rečenice i ne prelaze preko crte svojih preduvjerenja, tu vidimo istodobno *in nuce* prikazan strukturni plan *Baladā* i čujemo Krležin vlastiti glas, u kojem izrazi *siledžija, odiozan, krvnik kmetova, feudalna solidarnost i krvavo skršiti* nemaju ništa od afektivnoga naboja kojim su maksimalno nabijene invektive i harange u baladama Petrice Kerempuha, nego su puke konstatacije kao i ostatak teksta, napose umetnuta – i tipografski izdvojena – druga rečenica. Očekivalo bi se da neočekivana promjena perspektive do koje u njoj dolazi svakome bode oči, no kako se i preko nje – baš kao i preko znatno složenijih, ali u načelu istovrsnih bezbrojnih primjera na svim razinama, od fonetske i leksičke, preko ritmičke i sintaktičke, do strukturne i diskurzivne – prelazi, ne čudi da isticanje raskola po vjerskim pitanjima unutar kršćanskog (opisanom poganskom vjerovanju izravno oprečnog) svjetonazora uopće ne dolazi do izražaja, nekmoli pak njegovo nadilaženje iz klasnih interesa.

Inače bi se, recimo, moglo Stračevića vidjeti u ponešto drukčijem svjetlu:

*I Starog sem videl v tej kervavoj megli,
kak Stari z virđinkom pod krovom sedi.
V đakovečku meglu,
v gornjogradsku meglu
za dimom dim kadi. (BPK 136)*

Stari se tu ukazuje kao književni lik, sasvim kao iz pera *Bana Mažurana* ne slučajno spomenutog u prethodna dva stiha: *Pod čadorom*

aga sjedi, | Ter izmijenja tutum kafom, | Mrku kafu duhom paklenijem (Smrt Smail-age Čengića, 892-894). Premda ga tu predstavljaju tek *bakenbarti sivi*, Mažuranić svojom dopunom *Osmana* znači izvanredno važnoga prethodnika kreativnog načela *Baladā*. Čitav odlomak (892-1015) koji počinje navedenim stihovima, osim toga, »vješta je prerada i bogata razradba V. i djelomično VI. poglavlja Demetrova *Grobničkog polja*, [...] teško primjetna neupućenu oku, ali je istraživač bez mnogo napora može slijediti od stiha do stiha«. ⁷⁹ Krene li se tako, spomenuti duhanski dim može nas odvesti sve do Gundulića i Dantea (usp. 240). Vratimo li se pak *Planetarijumu* mogli bismo primijetiti kako to što *Stari se punta i Stari pluje* | *na biskupsku* »žlicu duševnog sladoleda« ništa više *Muža nahraniti* neće nego Strossmayerova nastojanja da *gladnog Muža hrani z* »*nafarbanom Toskanom*«, dok će zacijelo mnogo manje impresivno djelovati što *Stara, posteklela korenika se ne da!* (BPK 136), čak bismo možda mogli uočiti i to da je Starčevićim postignućima, da je *plunul v oko kak se šika bandi* i da *jedini je Stari klel po tej kontrabandi* (137-138), rimom koja to uopće nije, jer je naprosto ponovljena riječ, poprilično oduzeto na važnosti, kakvu već pljuvanje i psovanje imaju. I kad je predstavljen u punom sjaju deklamatorskog zanosa, sa sve citiranjem Dantea, Staroga je teško ozbiljno uzeti kao ozbiljnog političara, jer *Kaj gilta za te osle, te šintarske doge*, | *argumentum Reči, Ris retorske toge*, | *za te žakle lene i prirepke boge?* (BPK 141). Iako je teško jednoznačno reći znači li tu *ris*, kao nešto kasnije (usp. 146), kako tumači Krleža, »čaroban krug kojim se okružuju čarobnjaci prije čaranja ili sazivanja nečistih duhova i mračnih sila« (186), ili je folklorno metaforički upotrijebljen *Lynx lynx*, ništa lakše nije odlučiti ni koja je od te dvije mogućnosti grotesknija.

Da ta odluka, kao uostalom i sve druge koje se tiču zauzimanja gledišta po pitanju značenja, ostaje na čitatelju, jasno pokazuje malo zapažena a

⁷⁹ M. Živančević, »Napomene«, *Smrt Smail-age Čengića* [=Sabrana djela, sv. I], ur. I. Frangeš i M. Živančević (Zagreb: SN Liber/NZMH, 1979), 238.

iznimno važna promjena perspektive ostvarena promjenom lica – *Gondolu si videl! Kak frajlu s perikom, | Vu fertuhu čerlenom, i z benečkom kikom...* (148) – s koje se raniji, *sit venia verbo*, sinonimno antoniman prikaz Gundulića – *Gondola z leutom | i s pesmom o Fortune | na karpitu skerletnom v dubrovačkom plašču* – retrospektivno nužno sagledava u drukčijoj vizuri, pa, iako nije lako reći što to pokazuje u vrijednosnome smislu, nepobitno je da se razlika neumitno uspostavila. Tko tu kome govori podjednako je važno koliko i nerješivo pitanje – posve je izvjesno, međutim, da se govori i čitatelju, kao i o tome što je čitatelj upravo vidio: *Videl si megle, megle si videl, | ilerski čul si paradni čarni boben* (149). Koliko se takvo viđenje može uzeti ozbiljno sugerira ponešto činjenica da do povratka u prvo lice dolazi nakon kraćeg zadržavanja *V Stenjevcu*, koji izrijekom postaje mjesto odakle čitatelj je *gledel poete, fiškale, | kaj bili su fortenceri za poetske bale*, ali i sve one *na galgam, v sudnici i v grobu | z štrikom o vratu, s kuglama v drobu* – sve, ukratko, svršava *V norchauzu* (150). Riječ ponovno preuzima Petrica, kako bi, *obrnutim* slijedom ponavljajući njezine uvodne formule (usp. 150-151 i 124-125) zaključio svoju viziju, uz manje izmjene dodajući i jednu veliku, o riječi utjelovljenoj u grobu – *Videl sem v megli Reč | kak se preobrača v grobu...* (150). Sámó je tako uokvireno maglovito (*meгла/meğleno* javljaju se ukupno 37 puta) sagledavanje, prije nego njegov sadržaj, ono što se u *Planetarijumu* očigledno predočuje, i po tome bi se Petrica, prema Krleži, mogao smatrati predstavnikom hrvatstva, ali ne sámó pučkog nego i malograđanskog:

Svi sanjaju. Strossmayer sanja o Toskani, o Jedinstvu Crkava, Supilo o Jedinstvu Narodnom i o pijemonteškoj ulozi Srbije, svi Hrvati sanjaju i malograđansko hrvatstvo san je pospanih sanjara. [...] Hrvatsivo nije drugo nego sanjar, koji umoran i krvav sanja u mučionici, pred mučenjem i između dva mučenja (1102–1527–1918–1925).⁸⁰

⁸⁰ M. Krleža, »Nekoliko riječi«, 115.

Iznimno je važno da naročitu krivicu za to stanje snosi »kult drevnih riječi i pojmova, koji se tako ustrajno njeguje u našoj historiografiji svakoj istini i logici uprkos«. Ocjena pak kako »sve to spada u romantičan period kraljodvorskog rukopisa«⁸¹ posve je u skladu s Jagićevim zaključkom u raspravi o tom češkom sporu između patriotizma i filologije: kako, naime, nema mjesta »patriotskim osjećajima ondje, gdje očekujemo kritičko-filološke, književnohistorijske i arheološke razloge.«⁸² Budući je pisac *Baladā* njegov *Archiv für slavische Philologie* rano počeo čitati – tu je, na primjer, učio o Hablediću *od tovarništva Jezuševog* (BPK 122) – očito nezadovoljan »onom slikom o staroj literaturi (ma kojoj) što je nude srednjoškolske čitanke i književnopovijesni pregledi.«⁸³ Da se stanje na potonjem području ni do danas nije bitno promijenilo, svjedoče, kako smo vidjeli, i čitanja Krleže. Sve u svemu:

*Talentum menjše vredi neg pišiva skolopendra,
pri nas ni vrag za martvim talentom ne cendra.
Dežđevna meгла, meгла, meglена selendra...
[...]
Špigl brez stakla, kipec brez rama,
bogčija, žalost, šoštalkalendarска tama... (BPK 131)*

Politika *Baladā*, da zaključimo, nije u onome što one prikazuju, nego u tome kako su oblikovane, pri punoj svijesti kako upravo to neće biti prepoznato. Gurevič, međutim, podsjeća kako je za pučko vjerovanje »reč isto tako efikasna kao i postupak«, te kako je opasnost stvarna: »Nije đavo uzalud išao po crkvama, skupljao u vreću neizgovorene slogove psalmi.«⁸⁴

⁸¹ Krleža, »Teze za jednu diskusiju«, 493.

⁸² V. Jagić, »Filologija i patriotizam« [1886], *Izabrani kraći spisi*, ur. i pr. M. Kombol (Zagreb: MH, 1948), 255-264..

⁸³ Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, 150; usp. Krleža, »Zapis iz godine 1917«, *Djetinjstvo 1902-03* [= *Sabrana djela*, sv. 27] (Zagreb: Zora, 1972), 111.

⁸⁴ Gurevič, *Problemi narodne kulture*, 325.

Neće biti bez vraga ni što je niz sinonima za đavla, koji uključuje *Šenta, Škrata, | Hudiča, Silnjaka, Šatana i Vraga, | Zlodeja, Hahara, Markaja i Đavla (BPK 50-51)* »možda najobilniji u cijelim *Baladama*«. ⁸⁵ Poezija je čaranje, dočaravanje pak naročito. A Kerempuhova je konstatacija – *zgubil sam se (BPK 145)* – upozorenje da i čitatelja izvjesno s interpretativnih neizvjesnosti čeka isti udes:

*V zacopranih gliblinah gdo zlamenje išče
taj nigdar ne bu našel nišče... (147)*

FOLK VS. POPULAR: *FASCINATIO ET INCANTATIO DAEMONICA VERBI*

A b s t r a c t

The paper demonstrates why certain well-established notions about *Balade Petrice Kerempuha* – the privileging of a folk worldview at the expense of a bourgeois perspective and the affirmation of the *kajkavian* dialect, in particular – cannot be supported by textual evidence, and aims to show that the work in question is eminently modernist in nature, in which the binary opposition popular vs. folk is ablated in the dialectics of poetic creation, the satiric purpose of which is precisely to reveal the reader's prejudices.

Key words: Miroslav Krleža; *Balade Petrice Kerempuha*; negative dialectics; satire; modernism; reader-response

⁸⁵ Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, 197.