
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

FILIP LATINOVICZ ÉS KEREMPUH

BORI IMRE

A MŰVÉSZ SORSA PANNÓNIABAN

Miroslav Krleža tizenöt esztendő írói pályája (1914 és 1930 között, amikor közzétette első regényének egy részletét) a művész küzdelmét jelentette a „horvát valósággal” — nem véletlen tehát, hogy ennek az egész korszaknak mintegy a fináléjaként egy művészregényben összegezi most már nemcsak társadalmi-politikai tapasztalatait, hanem a művészieket is. S az sem véletlen, hogy éppen regényt ír erről a problematikáról, hátat fordítva a számára „kiürült” novella- és drámaformáknak. Néhány kisregényszerű elbeszélése a „civil-novellák” ciklusában különben is a regényigényt dajkálta, s ebben nagy szerepet játszott a húszas években rátört Proust-élmény, mely művészetének egyes addig lappangó vonását felerősítette, megszerezve számára az „emlék” aktív közreműködését is: összefoghatta, szimultán módon állíthatta az olvasó elé a múltat és a jelent, anélkül, hogy cselekmény-hidat kellett volna emelnie az idő két partja közé. Nagyonbbrészt regénye a Glembay-komplexumból nőtt ki, s nemcsak a Leone-analógiák alapján. Tulajdonképpen egy töről fakadt a *Léda* kérdéskörével, s mi több, jogosan tételezhetjük fel, hogy amikor a *Lédát* írni kezdte, Bobočka alakja már „élt”, Melita már emlegeti első megszólalásában („Igen, úgy látszik, ez a kis Léda ma nagyon felkapott. Bobočka is bevitte társaságába, s a kicsi kifogástalanul viselkedett. Bobočka telefonia, hogy egész este nem követett el egyetlen baklövést sem . . .”), a regényben Baločanskinak voltak kapcsolatai Konflarral, Križovec doktorral és vitéz Urbánnal. Kyriales pedig mintha Gregor „gonoszának” reinkarnációja lenne. Am megmozdult az egész addigi Krleža-opus is; Joža Padravec például *A táborban* című drámájából lép a regénybe.

De ismerős a regény-élet indító szituációja is. Ahogy a tíz évvel azelőtt készült „civil-novellák” fiatal hősei, úgy indult a nagyvilágba Filip Latinovicz is, kitagadottan, elégedetlensége homályos ösztönzéseinek engedve, lázadozva, hetedikes gimnazistaként, az anyjától lopott százason bordélyházakban, kocsmákban eltöltött három nap után. Szinte még a gyermekkor öntudatlanságából indult, az első világháború előtti évek egyikében, amikor nem tudta megfogalmazni alapvető kérdéseit sem. Pedig a „Ki vagyok?” kérdése már akkor ott lebegett a feje felett, ám sem feltenni, sem feleletet adni rá nem tudott. Voltak emlékei, voltak élményei, kísértettek szorongások — de nem volt identitása sem bölcséleti értelemben, sem az egyéni létezés konkrét vonatkozásaiban. Az pedig, hogy Reginának, a trafikosnőnek a fia, nem egyszerűsítette le kérdéseit, hanem még sűrűbb homályba burkolta a magát kereső énjét. Ezzel a „semmivel” és néhány kínos emlékekkel tarsolyában indult a világba, amikor a három bordélyházi napja után nem nyílt meg előtte anyja lakásának ajtaja. Igaz, az alatt a huszonhárom esztendő alatt, míg távol volt a „Kaptoltól”, neves művésszé vált, sikerült megszereznie művészi öntudatát. Megoldania égető létkérdéseit azonban nem sikerült: „Európa”, amely felkarolta és felemelte, ugyanakkor elveszéssel is fenyegette. Művészi tudata ugyanis részben talajtalanságát, részben elidegenült voltát jelezte, s mi több: éppen azt a világot kívántatta meg vele, ahonnan távozni kényszerült, s amely után két évtizeden át nem érzett nosztalgiát.

Művészi léte felszínén az elidegenültség mutatta magát. A világ teljességének az érzékelése lehetetlenné vált számára, és az „egész” helyett a részletek hatalmasodtak el látásán, művészi válságának beszédes bizonyosságaként. „Minden csupa részlet, és valami kimondhatatlanul súlyos, felfoghatatlan fáradtság. Már régen észrevette, hogy a tárgyak és benyomások részletekre bomlanak tekintete alatt... A színek például, legmélyebb émoócióinak élő forrásai, szürkülni kezdtek körülötte: azelőtt a színek olyan erősen jelentkeztek nála, mint a vízesés zuhatagjai, vagy mint egyes hangszerek zengése, most meg, az utóbbi időben az egyes színek életadó ereje lassan elhervadt... Kobalt, sötétsárga, világoszöld, halvány alkvarin mint pacnik, foltok, mint beszínezett tények, és mögöttük semmi... Filip tudta, hogy ő maga is elvész a festőietlen megfigyelésekben, és egész szemlélődése lassankint szertefoszlik a részletek értelmetlen elemzésében, de a szétesésnek ez a folyamata, ez az állandó kicsapongás mind dúsabb és mind parancsolóbban bugyog belőle... A

szétbomlást összefogó erőt megtalálta pillanatokra az alkoholban, de ennek a neuraszténiának a veszélyessége éppen abban rejlett, hogy a kijózanodások mind üresebbé és szürkébbé váltak. Filipben az élet alkotórészeire kezdett bomlani: ez a szakadatlan, szétfolyó, analitikus bomlása mindennek egyre nyugtalanabban növekedett, olyan folyamat fejlődött benne, amely elszakadt valahol az értelem-től, s már hosszabb ideje minden csak önmagától mozog a szétesés felé. Ez a kontemplatív megsemmisítése mindannak, ami a keze alá vagy a szeme elé került, lassan egy ideává változott, amely egyre erősebben üldözte: abból a képből, amit saját szubjektív életéről alkotott, kivszett lassan minden, a legcsekélyebb értelem is. Saját élete elszakadt valahol az alapjától, és most rémképpé kezd torzulni, létének nincs semmi célja, s ez az állapot meglehetősen régen tart már, és egyre fárasztóbbá és nehezebbé válik . . .”

A modern európai művész érzelmi-gondolati kórképe van Filip Latinovicz fentebbi érzékelés-leírásában. A modern, „az olyan nagyon kikiabált Európa” és nagyvárosai, az urbánus civilizáció fordul önmaga ellen a művész észleleteiben, és éppen az homályosodik el, aminek „látására” zárandokolnak művészek a világ annyi szögletéből, a „valódi élet” képe. Ezért indult haza: „Az utóbbi időben egyre gyakrabban és hathatósabban jelentkezett Filipben a gondolat, mi lenne, ha elszakadna ettől a koromtól, ettől a bűztől és hazautazna Pannóniába, ahol már olyan régen nem volt. Egy gazdag, nyugodt, bortenmő őszre vágyott ott lent, anyjánál, a kostanjeveci szőlőben . . .” Természetesen nem közönséges hazatérésről van szó, mint ahogy több mint húsz esztendővel távozása sem volt közönséges elutazás. Mert az „élet valóságával” szakadt meg annak idején a kapcsolata, s „már harminc éve hajszolja ezt a valóságot, de még nem tudta elérni”, mert a nyugati nagyvárosban az élet valóságának ellenében csak a „befelé való nézés”, a „szakadatlanul magában és önmagáról való töprengés” jutott neki, holott „valahol mélyen ismeretlen énje” azt követeli, hogy a világot „mozgásában, reálisan és igazán” rögzítse, „az életről festői módon szólaljon meg”. Mielőtt vonatra ült volna, hogy hazautazzék, már axiómaszerűen vallotta: „Minden bátege és varas, ami városi. A város feltétlenül eltávolodást jelent a természettől és a közvetlen élet természetes alapjától. S hol van tulajdonképpen a közvetlen élet alapja, és van-e egyáltalán valami, ami közvetlen tudna lenni? . . .” Nem nehéz Filip Latinovicz észjárásában a modern művészet nosztalgiai-ra ismerni tehát, a vágyra a „Tahitik” után, a „pótborsó” helyett

az „igazi borsóra”, amelyet „milyen jó lehet szedni a kertben, fejteni az illatos selymes hüvelyeket, körömmel belevájni a tejes borsószemekbe, ágról enni a cseresznyét”. Ezért irigyelte otthoni világának embereit is, ő, aki mint Babits Mihály lírikusa, a „mindenséget vágyta vászonra vinni, de még magánál tovább nem jutott”: „Jönnek az emberek, trágya-, iszap-, sárszaguk van, pilleg róluk a szalma és a széna, a tüske és a fű, s fogalmuk sincs a lélek és a test belsejéről, számukra minden csak külsőség: húsos és tapintható, puha és kemény...” Ezt toldja meg a regény egy másik hősenek, Baločanskának, a mondata is: „Igaza van Bobočkának, amikor azt mondja, jelenkori életünk legnagyobb átka az, hogy tervszerűen pusztítjuk mindazt, ami közvetlen, mély és csodálatos bennünk! »Szabadon kellene élnünk, ahogy a majmok élnek a trópusi őserdőben!« Csakugyan, így kellene valahogy élnünk, teljesen függetlenül mindattól a bennünk levő felesleges intellektuális európai terheltségektől...”

Ezeknek a terheltségeknek homályos megkívánásával indult egykoron Krleža művész-hőse, és tehertételével érkezik hús esztendő múltán a kaptoli állomásra, látszólag művészeti kérdéseire keresve megoldást, valójában elvesző önmagát lelteni fel, megszerezni egyéni identitását, ami itthoni világával való azonosulása folyamatába megy át, s miközben önkeresése útjait járja, létezése alapjait, természetieket és történelmi-társadalmiakat, és beoszerkészi, s megszerzi az emberi létezés látványát Pannóniában. Azt is, ami „örök” ezen a tájon, s ami történelmi pillanat csupán, társadalmi valóság a XX. század harmadik évtizedében. A regény ennek és az ilyen „hazatérésnek” a históriája. Azt sem szabad azonban felednünk, hogy az elutazás és a megérkezés között eltelt hús esztendő egyben a világháborút is jelenti. Nagyot fordult a világ a háború után, de alapjában véve mégsem változott meg semmi Krleža Pannóniájában. Művész-hősenek „felfedező” útja ezért könnyebb, ha gyötrelmekről nem is mentes. Mint a nyugatról érkezett gyorsvonatból kiszálló művész is: nem az, aki elment, s mégis ugyanaz. „A tükörből most egy másik személy néz le rá: azzal a rongyos, tudóbajos, részeges, tehetséges és magabiztos kalandorral összehasonlítva... Ezt a két személyt azonban: azt az egyinges és egyfogkefés részeges tudóbajost, meg ezt az urat, aki tárcájában hordja bal tudószárnyának röntgenképét..., mégis egy láthatatlan híd köti össze: ezek a képek és ezek a tárgyak itt körülötte!”

A kaptoli megérkezése utáni első kontaktusokban az én kontinui-

tásának a kérdése vetődik fel, és nyomban tisztázódik is. A kaptoli világ tárgyainak és képeinek hívó szavára gyermekkori emlékei felelnek, s ezeknek az emlékeknek a mozaikkockáiból a regény első fejezeteiben összeáll egy sebzett lélek története, megjelenik a múlt képe, a több mint húsz esztendővel ezelőtt megélt események rajzanak körülötte eredete talányával, az én kötözi emlék-fonalait, s teremt kapcsolatot múlt és jelen között — indulhat tehát anyjához Kostanjevecre, megtalálni az „elveszett világot”, megfejteni énje titkát, művészetét igazi talajára állítani. Ami ebben a felfedező útban az íróra és korára vall, hogy a „kereső”, a „visszatért” Filip Latinovicz, akinek az anyja jellegzetes „glembayi” pályát futott be, s maga is hordozza a glembayizmus ismérveit, a „glembayizmusra” lel, s a regény valójában arról szól, hogyan pusztul ki ez a társadalmi „izmus” a szemünk előtt a Bobočka és Baločanski sorsában, s hogyan éli túl a testiségnek az az élménye, amely gyermekkorának fülledtségében virágzott ki, s azóra egy kép látványaként kíséri.

„Egy ilyen meghatározatlan »valaki« ül egy tükörben, »önmagának« nevezi magát, évek óta hordozza magában a teljesen zavaros és sötét »én«-jét...” — olvassuk a regény első fejezeteinek egyikében Filip Latinoviczról, s ez az én, az első kaptoli utak nyomán mindinkább tisztulni kezd, kirajzolódik anyjának, Reginának az alakja, előbb a trafik szegénységében, majd „úri” világában, amelyet teste áruba bocsátásával szerzett magának, nemes urak és papok szeretője, aki feleségül megy a püspök szobainasához, hogy neve legyen gyermekének, akit éppen származása bizonytalansága gyötör. Mert „tudta”, hogy a hiteles adatok hamisak: „A hiteles adatok szerint pedig ez a magyar grófi szolga elvette Kazimiera szállodai szobalányt (aki azelőtt nyugat-európai fővárosokban szolgált, és több európai nyelvet beszélt), s itt, a püspök szolgálatában, a kaptoli várban, törvényes házasságuk tizedik hónapjában gyermekük született, akit a barátok templomában Sigismund Kazimir névre kereszteltek...” Magát azonban Filipnek keresztelte el (a püspök neve után!), s Philippe-nek írja alá, identitása zavaros voltának tükröként. Jönnek a gyermekkori sötét emlékek, titokzatos látogatások, fülledt szobákban eltöltött évek, vonuló lovak az utcán, lázas önkívülete pillanatfelvételei, a káosz képei, amelyekben a testiség maradt az egyetlen biztos pont, ahogy érzékei a színeket, illatokat, hangokat felfogták és megőrizték. Hogy érzékelése középpontjában a nemiség és a női test állt, gyermekkorával magyarázható, s ebből egyenes út vezet a művészi teljesség problémájához, s túl ezen is a

létezés érzékelésének a kérdéséhez. Mert az érzők teljessége Filip Latinovicz számára a nemiségben adott. Előbb Karolina „kövér, telt combjai” hordozták üzenetét, amikor is „egyszerre az ölében érezte Karolina kövér, nedves, izzadt, tüzes fenekét”, ami „Filip egész gyermekkorának legnyavalyatörősebb, legkéjelgőbb izgalma maradt”. Majd a bordélyházi kaland következett, hogy azóta egéről le ne menjen a női has teliholdja:

„Egy nyaláb fény sugarral megvilágítva, ami az ablaktáblán levő kis lyukon vetődött be, egy nő feküdt, hasa pucér volt, hatalmas és teljesen fehér, mint a nyers kenyér, amikor a péklapáton fekszik. Hatalmas volt ez a has, felfújt, puha és petyhüdt, akár az ujjak között szétmorzsolt élesztő, s olyan volt a köldöke, mint a nyers kenyéré a péklapáton: ez volt az egyetlen kép, ami egészen élénken és kitűrülhetetlenül megmaradt emlékezetében . . .”

Krleža hősnak testiség-élményét azonban nem pusztán festői kérdésként interpretálja. A regény szövegében a testiség mint a „glembayizmus” fogalmában megjelenő élet- és létezésforma esszenciája jelenik meg, mert e gyermekkori látomás párhuzamaként megismétlődik a jelenet — Bobočkával az ágyban:

„Látta Baločanskít, az asztalnál ült és újságot olvasott, az ágyon pedig mozgott valami. Valami fekete gomolyag és pucér női test fehér foltja: lábak, ágyék, vörös paplan, s mindez félnyékban, homályosan, az égő gyertya fényében, de semmi kétség: valami ért-hetetlen dolog játszódik le azon a piros paplanon. Egy feketébe öltözött valaki és egy meztelen női test gomolyaga, olyan a látvány, mintha valami középkori harangtorony csarnokából vették volna le. Egyike a hét leghalálosabb bűnöknek: az asszony parázna ölelkezése az ördöggel . . .”

Ez az életlátvány az, amely Filip Latinoviczot festői problémaként foglalkoztatja, s mi emberi kérdésként kísérti, ám, fölöttébb jellemző módon az ábrázolási kérdés az erkölcsi ítéletet hordozza, s lényegében a „glembayizmusra” mutat:

„Ennél a régi eseménynél annak a valami rohadtnak, nyersnek, felfújtnak, hatalmasnak, annak a valami titokzatosan nőiesnek a megvilágítása volt a lényeges, amit toulouse-lautreciesen kellene viszszaadni, de a petyhüdt húsnak mégis valami különösen egészségtelen, természetfeletti fényével . . . ennek a hasnak fáradtnak kell lennie, mint amilyen egy öreg, szüléstől sokat szenvedett has, egy komoly, szomorú, elcsigázott asszony hasa, aki már nem kaptol frajla, hanem szimbóluma, formulája annak a helyzetnek, amelyben

a mai nő él elrejtve, mint a serdülő ifjak szentélye, és leköpdösve, mint a köpöcsésze... Női has, az téma lenne, de teljesen nyílt, veszélyes téma: a női meztelenség témája, amit egyszer szégyen nélkül rögzíteni kellene, valódiságában, a legérzékibb elragadtatással, a testinek különösen leplezetlen hangsúlyozásával. Egy fehér, meztelen testet kellene lefesteni, beteges, eszelős, perverz testet, mint egy torzót, belemártva a félelem, a nyugtalanság, a láz, az ifjúkori rémület, a homály, a bűz, a savanyú dunyhák bordélyi szaga, a gyorsforraló és szétázott zsemlyével telt piszkos csészák fényébe, miközben egy kellemetlen zöld légy zümmög a homályban, és szárnyával verdesi a tükröt..."

Krleža azonban itt sem mulasztja el, hogy a felvetett kérdést ne összetettségében állítsa az olvasó elé. Ha az élmény alapszövegében arról van szó, hogy „kraftebingi bűnözéssel kell bemutatni azt a hasat: éreztetni kell, hogy a meztelen has alatt egy megszenstelenített és leölt gyermek-lélek maradt”, a festői probléma továbbéléseként adott a „homo socialisnak” kraftebingi vonásrendszere is — ahogy a Filip—Bobočka—Baločanski háromszög példázta, és ahogy a *Léda* című drámájában a kétszeres szerelmi háromszög idézte meg. És ahogy a maga származását megfejteni igyekszik. „Holmi kövér, egyházi főurak, asztmás szerelmesek szerepében, rokkettákba és lila selyembe öltözve, akik törvénytelen szolgagyerekeket nemzenek trafikoszókkal...” Azután az ebből adódó traumák, a „meztelen hasak, eltitkolt drámák, beteges gyermekkorok, amelyek hatással vannak az egész életre és negyven évig tartanak”, az, hogy „már tizenhét éves korában Toulouse-Lautrec módjára nézte a nőket”. Törvénytelenül kellett tehát Bobočkához sodródnia, aki maga a nomiség, hogy végül is szembenézhesen a „benne levő testinek sötét és hatalmas kérdésével”, amely ott ébredezett a trafikos anya árnyékában, és „habzó álmodozásokba” ragadta az „aranyhajú Vénuszról”, hogy végül is „eszélős elragadtatásokba” is elvigye. Amit a „hús egészségtelen titkának” nevez a regény főhőse, az áll előttünk Ráday Xéniában, akit Bobočkaként emleget csak a regény. Jellegetesen „glembayi” típusú az életrajza, s mintha Castelli báróné szenvedélyes hímlésége benne élne tovább Krleža művészi világában, s mintha a Filip és Bobočka kapcsolatban a Leone-Castelli ketős reinkarnálódott volna. Jellemző lehet ugyan negatív előjelű karrierjének története: miniszter feleségként kezdte, hogy egy falusi kocsmáskasszírőjeként fejezte be életét. Jelentősebb azonban, hogy miként a regény, a vallásos élet képzetköréből vett szóval jellemzi,

„teste egy mély és zavaros, szenvedélyekkel teli edény” — „androgin volt, egy kislány tiszta teste, aki az első tavasz küszöbén áll”. Pedig már tizenhárom éves korában megrontotta a nagybátyja Budán, amikor a „testi titok motívumára” rájött, és a férfiak azután, hozzája csapódva rendre megadták magukat, mint Vladimir Ballocsanszky, aki később csak Baločanskinak írta a nevét, a „test törvénye szerint”. Bobočka tehát, míg megtestesíti a legnagyobb ellentmondást androgina-kinézésével és nimfomániájával, a férfiak nagy titkainak felszabadítója is, annak a természetellenességnek a tüzeiben, amelyet az „érzékiség véres rothadása” támaszt, a férfiak önnön hajlamaik természetével találkoznak, és az „élni” fogalma e nő karjai között kiegyenlítődik a természetes élet képzetével. Filipnek is abban az életközegben kell megtisztulnia, amely már gyermekkorában megfertőzte, Bobočka iránti szerelmével a „pokolra” kell szállnia, hogy megtalálja önmagát.

Nem véletlenül hálózzák be a „homo eroticus” kérdései Krležának ezt a művész-regényét, de az sem, hogy a regényszövegben szüntelenül ott vibrál a „romlatlan természetesség” kérdése. Ha a regény első negyedében arról esik szó, hogy „virágzó rózsák leányok asztalán a pohárban: az örök nemiség szimbóluma”, a regény utolsó negyedében ott áll Filip szeme előtt a római időkől itt maradt kis szobor: egy fújtató bika Európát tartja a hátán. A regénynek pedig majdnem éppen a középpontjában felhangzik Filip monológusa az egykori pannóniai aranykorról:

„Valamikor meleg tengerek csillogtak itt, aranszínű narancsok értek az évszázados öreg fákon: a derűs és boldog csendje és egy teljesen önmagába zárt arany korszak szélcsendje. Hajók a gazdag kikötőkben, minden szélben kifeszített vitorlákkal a kék vizeken: nyikorogtak a vitorlások a fahéj, a búza, a banán, az ananász és a szőlő súlya alatt: rendkívül szépen festett képe volt ez a csendes életnek a római Európa tenyerén, aki nyugodt öblökben fürdött és bronzbikán járt-kelt a világban, s minden szín frissen lángolt, mint valami pompeji freskón. E sírok felett most Kostanjevec áll, s sáros pásztor- és gulyásfalú, s az egyetlen esemény, ami ezen az átkozott Kostanjevecen az utolsó harminc év leforgása alatt történt, hogy a harangozó elültetett egy körtefát . . .”

Aztán kibontakozik Filip életérzékelésében a Pán-motívum, megjelennek a sóvárgott színek, és „képpé”, „egésszé” állnak össze a szemében. A kostanjeveci búcsú orgiasztikus tombolásában évszázadok vannak jelen: „Sok diluviális, zavaros erő volt a részegekben

a templom körül, és a trombiták, kracherlik, mozsarak és litániák eszelős ördögi zűrzavarában a pogány vásár hangja mekegett. A szegény sebesült szent barokk kápolnája körül hallani lehetett a kentaurusok patáinak dobogását és az ördög szőrös lábának a patáját.” A templomi búcsúban az élet két arca is megmutatja magát, s amellett, hogy a falusi világnak a megtisztulást jelenti, tehát a spirituálizmus felé való közeledést, alkalmat kínál az érzékenyek felszabadulására is. A nagyon „égi” és a nagyon „földi” találkozik, az élet üzen győnyében, tombolásban egyaránt. Ezt a látványt értelmezi Filip a maga festői módján, az élni és a festeni kérdésének egységében. A Krleža-próza páratlan kis epizódja ez a részlet:

„A részeg gulyások búze és kövér kancáik szőrös, zsíros fara, a bor- és sörpatakok, a hús szétbomlása és a hangok eszelős bűgása, lompos hullámzása az ülepeknek, lábikráknak és comboknak, a kövér, zsíros női lábaknak, bokáknak, ízületeknek, szöveteknek, a lovak nyerítése, a köldökök, a belek meg a húsból levő hús kéjes mozgatása — ennek kellene lennie az eszelős pannón lakodalom bőségszűlt hangszerelésének, ami részegen sikoltozik a hegyen egy sebesült római csodatevő körül. Egy tömeg trombita, egy csomó fény, egy halom szín, mint a sixtusi falon a pucér hasak bujaságában, sáros lábszárak, eltiport csecsek, részeg boszorkányok szétszórtságában...”

A szemlélő felé tehát Filip „fojtó impressziói” szállnak a testi-szívből, ami a búcsún feltárta magát, hiszen az emberekben rejtőzködő ördögi bűjt elő elementárisan és megállíthatatlanul. Fialat legények rugdosnak egy részeg koldusnőt, mert az ördöggel hált az éjjel, a templom előtt pedig, „ahol egy lány meztelen combja felett, aki az árokba okádott, undorítóan zavaros érosz gözölgött”. Tulajdonképpen az, ami a főhősben és Bobočka asszonyban is. A megtisztulás éjszakájáról van szó a regény derekán olvasható lapokon. Filipet kísértik még krízisek, festőiek és életbeliek is, amelyeket Kyriales testesít meg, mint Hamlet gondolatait apja szelleme Shakespeare tragédiájában. Am a hazai világgal való találkozás első jótékony hatásai után, hiszen újra „minden megtelt körülötte képpel”, a búcsú élményében nyilvánvalóvá vált számára, hogy most találkozott a „megismerés első, valódi talajával, a távlatokban pedig beláthatatlan vertikálisok nyílnak meg a dolgok felett”. Élni és festeni sóvárgott egysége csillan meg Filipnek, a „glembayi” festőművészeknek a szeme előtt. „Minden tömör, minden áll valamin, mindennek megvan a maga legyökerezett alapja és a három dimenziója. Így

élve, az ember maga is három dimenziójává válhat: visszatér Euklideszig, visszafejlődik az anyag tényleges érintéséig, és maga is újból anyaggá alakul . . .”

Talajára talált élete virulni kezdett, tehát festett is, „viruló képekben szemlélte és elevenítette meg a látottakat” — a zagorjei tájat és ember-galériáját, illetve tudatának minden maszkját, elhagyva mindent, „ami nem organikus, ami túlhaladott, varas”. Krleža remeklései ezek a virtuális festmények a regényben. Filip festménye anyjáról, amelyen lehántja az arcról a látszatok maszkját, hazugságait, alakoskodását, katolikus színlelését, s megmutatja bohócarcát, az érzékiségről beszélő ráncokat szája körül, a szemek alatt a bűnök árnyait, és „bordélyházi madame-má” változtatja — a maga számára a felfedezés erejével hatott, mert tisztánlátásának a kezdetét jelentette. Aztán a „rengeteg zöld alkony”-képek, amelyekkel a szőlőművelőkről készített akvarelljei versenyeznek: „Mégfestette egy akvarell-ciklusban azokat a szőlőművelőket is az alkonyatban, zöldes színű bocskorokban, az égő pipák visszfényében; színtelen álarcok a félhomályban, égő tűzzel arcuk előtt, mint a sírok feletti arcok, amikor gyertyát gyújtanak . . .”

Az identitás kérdésének a legbelső köreibe száll le Krleža a *Filip Latinovicz hazatérése* második felében. Kínos utazásának a végéhez közeledik a hős. Előbb festői kérdésként tisztázódik, ami miatt valójában hazautazott, tudniillik, hogy egyetlen, ami fontos, „van-e saját, belső arca annak, aki fest”: „A festői koponyák pedig — ahogy Kyriales belső hangként megfogalmazza — olyanok ma, mint a hús nélküli dinnyék: a belső személytelenség, egészen természetesen, idegen hatásoknak rendeli magát alá! Innen van ez a mai unintelligens festői támolygás minden cél és értelem nélkül.” A regény végén pedig megszerzi ehhez a bizonyos belső festői archoz szükséges utolsó, életéből mindeddig hiányzó bizonyosságot, megtudja, hogy ki volt az apja valójában. Most már eltűnhetett Kyriales, a kétely, mert leszámol mind a művészeti kozmopolitizmussal, mind a maga tehetsége körüli kételyekkel, s meghalhatott Bobočka asszony is, akinek karjában kiégett gyermekkorának öröksége, a testiséggel kapcsolatos minden emberi hazugság. Filip Latinovicz megtalálta művészi és emberi önmagát, Pannóniában a maga „talajára” talált, az életben megtanulta felismerni azt, ami benne „örök” és „természetes”, ami a sokarcú élet. Mi sem természetesebb tehát, hogy leszámoljon magában a „homo croaticusszal” is, hiszen Pannóniában a világ nem egynemű. „Bobočka . . . magyar, pannón, muraközi nő,

valami svábfurláni és délstájeri keverékkel kurtanemesi vérében, és még horvátul sem tud!” Filip „apja után ismeretlen, a Valentiék meg Veronából mentek Krakkóba, és Vlnában litván lányt vettek feleségül; apja, Filip komornyik, Zsdalában született, anyja magyar nő volt, székesfehérvári...” Mintha József Attila *A Dunánál* című versének a sorai visszhangoznának Krleža regényének szavaira: „Litvánok, ukránok, veronaiak, pannonok, magyarok, micsoda távolságokból micsoda távoli, felfoghatatlan ködből utazott testük ide, ebbe a dunántúli sárba, hogy most itt csúszzanak-másszanak apró látókörökben, a vér meg kering és folyik ereiben. És ki lehet következetes itt, ebben az egész mozgásban és összekuszáltságban?...”

A Filip Latinovicz hazatérése tehát művész-regény, s az élet és a művészet kérdéseire keresi a feleletet századunk negyedik évtizedének kezdetén, sajátos horvátországi körülmények közepette. Három szférája lényegében ezt hordozza. Az eszmék elvont köre és az élet „földi” relációinak ábrázolásán túl ott van tehát a harmadik — mintegy a regényszöveg háttérében: „bestiárium”, miként azt a Krleža-értelmezések (Mladen Engelsfeld) is megállapították, az „állati lét” jelentéstartalmaival. Kezdetben a hangyaboly-képzet van előtérben, még hozzá a kihalt, a letaposott — mint a világ is körülötte, az emberek hangyák, de nem tartoznak egy rendezett boly munkásai közé. A regény második felében viszont a csúszómászóké („Filip érzi, súlyos szavak másznak elő ennek az ellenszenves embernek a szájából, valami hatalmas fogalmak, mint végtelen galandférgék, amelyek feléje nyomulnak, felette lebegnek...”) kerül felszínre. „Az élet tulajdonképpen egy vérengző és könyörtelen bűnyű...” — hirdeti ez a hasonlat-bestiárium, hiszen írónk egykoron Darwin tanítványa is volt. „Lám, valami érthetetlen ordítás és úszkálás, vitorlázás, repülés és falás, mindenben és minden körül...” A regény első felében felmerült gondolatra regény végén Baločanski felkiáltása válaszol, mondván, „nem vagyunk vadállatok”, hogy azután hazamenjen és átharapja szeretőjének, Bobočkának, a nyakát.

A DRÁVA MENTE KEREMPUHHAL...

A *Filip Latinovicz hazatérése* összefoglaló alkotás — nemcsak az addigi életmű ide vezető szálai jelzik ezt, sokkal inkább a regényt követő, annak kérdésköréből kinövő újabb művek: tanulmányainak egy sorozata, a *Kerempuh-balladák* könyve és polémiáinak két nagy

hulláma. Már nem pusztán a honvéd-novellák írója igazolja magát ebben a regényben a művész és világa kérdésének ábrázolásával, művészi meghódítása történetének elmondásával. A meghódított világ képe is adott a megszerzett bizonyosság erejének teljében. Sors-képről van szó Krležánál a harmincas években, s fölöttébb jellemzőnek kell tartanunk, hogy lemondott az epikus ábrázolás lehetőségéről egy jellegzetesen „ideológiai”-esszéisztikus, illetve erősen lírai fogantatású láttatási mód kedvéért, amikor a hazai világ paraszti életéről akar beszélni. A Kerempuh-balladákat vivő művészi útról és a Kerempuh-balladákról van szó tehát, amelyek nemcsak Krleža életművének, de a horvát irodalomnak is legsajátosabb remekművei közé tartoznak.

Ezek a balladák ott szunnyadtak már a tízes évek második felében írott novellákban, 1925 januárjában a Levél Koprivnicáról című írásában pedig a krležai „őstájnak”, Zagorjének, „brabanti” jellegére ismer:

„Ahányszor télen átutazik ezen a vidéken, mindig úgy rémlik, hogy a vonat Brueghel valamely havas kompozíciójának tágas keretébe fűródik bele. A parasztkunyhók zsúpfedelei, amelyek alól füst tódul kifelé, az élet, amely primitív bonyolultságában épp hogy föld alá került és épp hogy fejlődésnek indult, a kőből épült harangtornyok, a katolikus temetők, a zsíros, fekete brabanti föld és parasztok, marhapásztorok, pirospozsgás, verbő szőlőművelők, boroshordóval, kolbász- és hagymafüzérrel. Valaki mindig vizel, valaki mindig hány, valaki mindig a bitófán lóg . . .

Íme a tizenhatodik század eleji Brabant, ahol a toledói centralizmus spanyol zsoldosai zaklatják Brueghel ártatlan parasztjait a havas, spanyorú breugheli kép keretei között. Megérkeztünk Kaproncára . . .”

Felmerül ez az antológia a *Filip Latinovicz hazatérésében* is az „eszélső pannón lakodalom” leírásában, s kiszélesedik az Előszó Krsto Hegedušić „Dráva menti motívumok” c. albumához című tanulmányában:

„Nyolc évvel ezelőtt (ti. 1925-ben) . . . arról a nyílt kérdésről írva, hogy kellene irodalmi és képzőművészeti eszközökkel ábrázolni ismeretlen, sötét, makacs valóságunkat, művészetünk fundamentumai után nyomozva, a hipotetikus talajt keresve, amit Dosztojevskij »pocsvá«-nak nevezett, úgy tetszett számomra, hogy Brueghel az a művész, aki a maga brabanti világát festve oly közel jutott a mi

felsőhorvát vidékünknek, a Károlyváros és Kapronca közötti törökellenes történelmi stratégiai bázisnak az ábrázolásához . . .”

A Hegedušić-album képviselője, amely Krleža szerint „valami eredetinek lokálisnak, hazainak lényeges jegyeit hordja anyagában”, a Kerempuh-balladák kialakulásában fontos katalizátori szerepet játszott, s közelebb vitte az írókat a kaj-népvilág költői ábrázolása igényéhez és módszertanához is. Leegyszerűsítve s alapvetően nyilvánvalóan arról van szó, hogyan lehet „megköltetni” azt a világot, amelyet Hegedušić megrajzolt, megőrizve mind a verizmus igényét, mind a szatirikus élt, mind pedig azt a historizmust, amelynek motívuma a Latinovicz-regénybe is beleszövődött. A jelenről van szó, amelyben azért van ott annyira a múlt, mert olyan évszázadok előzték meg, amelyek „múltak”, de alapvetően semmit sem változtattak Zagorje népének életén, s ennek a népnek a küzdelmeiben nagyon közel van egymáshoz a XVI és a XX. század. A Krleža gondolkodásában szüntelenül parázsló historizmusnak kellett olyan fuvallatok is, amelyek végül is a balladák költői módszertanát szabták meg. A történeti anyag felfogása és értelmezése *A tíz véres esztendő* tanulmányában már lejátszódott, a szépirodalmi síkon pedig Ady- és Kleist-tanulmánya kapott szerepet. A Kleist-tanulmány 1934-ből a parasztháború, általában pedig a XVI. század történelmi eseményeihez való kötődés szempontjából jelentős. — „Kleist költői éleslátásai mintegy magyarázat, ha úgy tetszik, kulcs a véres katasztrófák okainak megértéséhez, azokhoz, amelyek négyszáz évvel ezelőtt, mint valami vihar tomboltak a német parasztság feje felett . . .” Még jelentősebb azonban, mit tanulmánya következő mondataiban fogalmaz meg: „Kleist összehasonlíthatatlanul erősebb, mint Goethe a »Goetz von Berlichingen«-ben, a gyakorlat pedig bebizonyította: a több mint fél évezred sem adott olyan tollat, amely a művészi szintetizálás erejével végérvényesen is kimerítette volna mindazokat az egyébként végtelenül gazdag lehetőségeket, amelyeket a középeurópai parasztlázadások mint téma magában rejtett és felkínált . . .” Krleža mintegy bejelenti a maga szándékát ebben a tanulmányban, hogy egyfelől példát mutasson (most már a művészi irányzatosság körüli vita kapcsán) az igazi tendenciózus művészetre, másfelől, hogy ezt a példát éppen a XVI. századi, közelebbről a Gubec-lázadás, általában pedig a horvát parasztsors költői megéneklésével adja. A költői lehetőség problémája pedig az 1930-as Ady-tanulmányában ad jelt magáról. Kristályosodási pontját megtalálhatta mind az Ady-versek Dózsa-motívumában, mind pedig a kuruc-versekben, ame-

lyeket részletesebben is interpretál. „A népi dalok egyszerű és nyers nyelvén írt kesergőiben — írja — a letiport és megtizedelt Rákóczi-felkelőkről énekelt; a tábortüzek fényénél ezek az árnyak paraszti nyerseséggel és szűkszavúan beszélgetnek a magyar sors ostoba kiút-nélküliségéről. Ezek az éjszakai dalok, ezek a prófétai borongással teli nocturne-ök, sóhajok és egyszerű népi rímek fojtott asszonánszai mind telve vannak a kikerülhetetlen előtti félelemmel, sejtéssel és sötétséggel...” S ahogy Ady jelképei a „történelmi valóságot kap-ták háttérnek” ezekben a versekben, úgy kap a Krleža látta valóság a költői kifejezésben ugyancsak történelmi valóságot háttérül — s nemcsak háttérül, hanem olyan anyagban, amelyben a valóságos je-lenről alkotott véleménye mintegy realizálódhat. Nemcsak a balla-dai repertoárjának egy része vonul fel az Ady-vers jellemzésében ugyanakkor, hanem megszólaltatja a Krónikás ének 1918-ból fordításával azt az archaizáló hangot is, amely a Kerempuh-balladákat befutja.

Mert az archaizálás az 1936-ban megjelent ballada-könyvének (Petrice Kerempuh balladái [Balade Petrice Kerempuha]) költői lé-nyegét képezi: nemcsak nyelvi eleme a verseknek, hanem költői anyaga alkotó része is. Erre figyelmeztette Ady példája, aki a XVI. századi magyar históriás ének tónusát reprodukálta, de Krležának az a kísérlete is 1931-ből, amikor a Siratóének a templom felett (Tužaljka nad crkvom) című versét „Báró Balassi Bálint régi ma-gyar infinitívuszainak dicsőségére” költötte. A kaj-nyelvet azonban Krleža nem feltámasztja, hanem újrakölti, azt a nyelvi réteget ter-mékenyítve meg, amely prózájában a zagorjei és a zágrábi beszélt kaj-nyelvként volt jelent, a kaj-irodalom tanulmányozása, már-már újrafelfedezése munkájaként is. Krležában a harmincas évek derekán tehát a kaj-nyelvi öntudat lobbant nagyot, ami szította, a költői igényen túl az illirizmussal szembeni elutasító nézete volt. Ezt hang-súlyozta az egykori kritika is, amely elsősorban Krleža nyelvi for-radalmát méltatta, társadalmi jelentőséget tulajdonítva ennek a nagy kaj-evokációnak. „Krležának köszönve lett nyilvánvaló: ezt a mi kaj-nyelvünket még nem kezdték ki a kukacok, és évszázados kény-szerhallgattatása, valamint az iránta tanúsított ellenszenv — az akadémiákról és a katedrákról űzték a cselédszobába, a fáskamrákba és az udvarokra — sem juttathatta feledésbe, nem sodorhatta visz-zatérhetetlenségbe...” (Slavko Batušić) Az elnyomottak nyelve a kaj-horvát ebben az értelmezésben, a cselédéké, a szolgáké, a pa-rasztoké és a történelmi népé, amely évszázadok óta küzd urai ellen

egy igazságosabb társadalmi rend utáni vágyában. „Egyfelől nagyon új, másrészt régi, ősi” ez a kaj-nyelv, Krleža szerint „nyelvi rejtélyt képvisel” — egy virtuális kaj irodalmi nyelvet, amely azonban csak ezekben a Krleža-balladákban él ennyire elevenen és robosztusan, annak ellenére, hogy például egy Fran Galović versciklusában (melyet posthumus éppen Krleža adott ki a *Književna republika*-ban 1925-ben) már erőteljesen megkezdődött modern költői meghódításának folyamata. Ennek a kaj-nyelvnek a nyomatókat Krleža tendenciája adta meg, aki azt tartotta, hogy ez a kaj-nyelv „alkalmas arra, hogy a líra egyik legnehezebb tólmáját lehessen kifejezni a segítségével, ez pedig a forradalmian irányzatos jelszavak témája, amelyet valódi, úgynevezett autentikus lírai eszközökkel mondunk ki”.

Krleža balladát mondó „költője”, Kerempuh, egy 1834-ben horvát ponyvára került Till Ulenspiegel-regény népszerűsítette garabonciásból vált Krleža művében „nemzeti költővé”, akinek tamburája immár négyszáz esztendő óta szól, és szólhat, mert a „kerempuhi” költői magatartás is örök. Ő a kommentátora eseményeknek és hangulatoknak, ő ad szemlélete egyetemessége révén távlatot az egyedinek, a lokálisnak, az anekdotikusnak is. Az egyetemessége pedig ezeknek a költői tartalmaknak a nép szenvedése Dózsa György és Matija Gubec ideje óta, a török harcok idején, a harmincas és a hét-éves háborúban, negyvennyolcban — egészen az írás idejéig, és pusztulnak falvak, vidékek, pusztul az ország és vérzik az egyén, a nagyot akaró ember. A „homo homini lupus” elve uralkodik emberek és népek egymás közötti viszonyában, mert „virágok közt sincs igazság”:

Hajnalika, bazsalikom, gyöngyvirág,
hallották az útilaput, lázadozva hogy kiált.
S szólott a gyöngyvirág:
sose fogsz te buta fejvel semmire se menni,
ez az isten akarata, így kell ennek lenni . . .

(Csuka Zoltán fordítása)

„Tótágast álló világ” képe rajzolódik ki Krleža harmincnégy balladájában. Egy részükben közvetlenül, hiszen a régi irodalmak kedvelt fogását alkalmazza ennek a feje tetején álló, történelmi természetellenességnek a kifejezésére (Lamentáció az adókról; Szamobori dal; Tehén a diófán), nagy versében, a Keglovichiáda címűben pe-

dig anekdotikus módon, a „régiborozó, keglovichicháni” motívumokat használva fel. Mint egy nagy barokk színpadi felvonulás, olyan „őméltósága Keglovich Gáspár Melchior Baltazár” bevonulása a mennybe, s nagyon e földi a lakoma is ebben a balladai égben, mert-hogy a főuraknak „kosztjuk, kvártélyuk mindéig megvan” ott. A szegénynek azonban nincs szabad bejárása az égbe:

És e sorfal végén, hogy e bandát elkerülje,
a grófi mundérban, mint gróf katonája,
Szkunkács Imre, csirkefogó, a tolvaj zshiványa,
mint a gyík, besurrant az egek kapuján,
s főbekólintotta ez a pompás látvány:
mennyei parádé, fényes csinadratta,
három regimentnyi angyal-kürtös fújta,
ördög-adta tramtatta,
grófé a mennyország, tolvaj nem lakhatja! . . .

(Csuka Zoltán fordítása)

Természetesen elcsípi Szkunkács Imrét, és mert feje tetején áll a világ, a mennyben is megkínózzák, és a pokolra vetik, a Keglovichok ellenében, mert „Grófi mennyországban részesült e fajta már a földön, köztünk; pórok verejtékét ez bűdös henyélők pintekbe töltötték, s most a mennyben ülnék, átkos jövevények!” Főúri ünnepek és parasztok halála, megkínóztatásuk, felnégyelésük, kínpadi szenvedésük képei jelennek meg a balladákban, és Krleža nagy felsorolásaiiban, amelyek egy tragikus litánia lamentációjának komorságát és vaskosságát idézik, szinte tombol az, amit „brueghelinek”, de annyira „krležainak” is érzünk ezekben a vágáns-dalok formailhetében született balladákban. Az „ezeregy halál” képvilágáról van szó, melyben nem élnek, csak meghalnak az emberek, örülni nem tanulhattak meg, egyetlen tudomány van csak, az „emberi testnek feldarabolatása, boncolása és ízekre szabdalásának” a tudása és az ezer halálnem elviselésének a történelmi képessége. Szól ez a halál a legkülönbözőbb „balladai” versnemekben — táncdaltól lamentációig és litániáig, táborig daltól a „virágok vetélkedését” elmondó versig, és Krleža mintha műfajteremtő kedvében versenyre akarna kelni az irodalomtörténettel és a versek formatanával is, merészen ötvözve hangot és formát, régít (pl. Krsto Frankopán bortalát) és újat (pl. Ady versének, A grófi szerűnnek képét), Celanói Tamás himnuszát és a kaj-vers irodalmi emlékeit.

A legnagyobb a balladák között kétségtelenül a Planetárium című, Krleža „százados éneke”, amely jövendölés és szellemidézés egyszerre, miként arra a vers alcímében a szerző is figyelmeztet. Vers ez a horvát történelemről, egészen abban a szellemben, amely a Néhány szó a kispolgári historizmusról című nagy tanulmányában szemlélhető. Egyes részei mintha ennek a tanulmánynak a gondolatait verselnék meg. „A mai horvát eseményeket meghatározó tényezők közül valamennyi már háromszáz évvel ezelőtt — az első pánszláv, az egyébként tipikus horvát Juraj Križanić idejében — is ugyanilyen végzetesnek volt feltüntetve, mint ma. Mindezek a kérdések viszont, sajnos, még ma is annyira időszerűek, hogy valóban szólnunk, írunk, vitatkoznunk kell róluk, függetlenül attól, hogy három évszázaddal ezelőtt is e kérdések ugyanilyen nyíltak és ködösök voltak egyúttal, mint ma . . .” S tovább: „A horvát fej mindig bakó kezében volt, a nép zsebéből fosztogatók lopkodták ki, ha volt egyáltalán mit, s mindez azért volt lehetséges, mert a horvát fedél alatt idegen háborúk dúltak, s hol háborút kovácsolnak, ott, mint valami könyörgő imában, pestis és halál a vendég. Az, aki tud a történelemből olvasni, kiszűrheti, hogy ma is ugyanazok az erők hatnak, amelyek Vojnimir és Ljudevit Posavskit és a nini szábor küldötteit az uralkodó népi dinasztiák ellen hangolták, vagy állásfoglalásra készítették az Árpád-háziak ellen, illetve mellett folytatott polgárháborúban. Az említett eseményektől kezdve Krsto Frankopan (1527) és Petar Zrinjski (1671) haláláig, majd még tovább, az 1918-as Saint Germain-i békeszerződésig egyazon mese járta: az európai inkvizíció ellenére is a horvát kérdést úgy tüntették fel, mintha egy romantikus és régimódi Walter Scott-féle könyv címlapján ábrázolt kínzóterem motívumaiból kölcsönözték volna . . .” A Planetáriumban így énekel tehát:

S láttam a ködben
 a ködben láttam:
 Zrinyi Péter a ködön át,
 mint vak megyen Bécsbe.
 De vissza már soha, de vissza már soha, de vissza már
 [soha
 nem leszen térése . . .

(Csuka Zoltán fordítása)

Tanulmányának az illír mozgalomról írott sorai („Jellasics és Strossmayer akkor lesznek illírekké, amikor már egy lyukas garast sem adtak Illíriáért; s amikor mindenki előtt nyilvánvaló volt, hogy Gaj egyszerű udvari ügynök . . .”) pedig így rimelnek a verssel:

S Jellasic bánt és Gaj urat,
 őket is láttam Bécsbe flangérozni,
 saját szavuk ott fogják majd, ott fogják majd, ott fogják
 [majd
 tönkrehazudtolni . . .

(Csuka Zoltán fordítása)

Három motívumra épül ez a nagy szibilla-vers: a horvát nép sorsának a képeire évszázadokon át, azoknak a nagy egyéniségeknek a sorsképeire, akik a nép ügyét képviselték Krleža történelemfelfogásának pozitív példáiként (Križanić, Starčević, Supilo), s az árulás legkülönbözőbb formáiban elmarasztaltak serege, amely ugyan éneklő a horvát himnuszt a „szép hazáról”, közben árulja a maga módján, történelmi koroktól függően a „kispolgári” horvát hazafiság tótágast világának, nagy ellentmondásának példáiként:

Nézd ez strébereknek éhes, hitvány csordanépét,
 kiknek Khuen Credója az egyetleneg zsinórmérték:

a Bán előtt csúszni, zsellért ütni-verní,
 kivaszként a bánnak pillantását lesni,

suttyomban nyaggatni, füllenteni, lopni,
 nemzetgyűlésen a „haza becsületéről” csaholni,

fecsegni, hazudni, vége-hossza nélkül,
 hogy hazánk csak akkor szépül,

hogyha Khuen nyírja, tépi, fojtja és nyaggatja,
 szép az élet, aki zsebét dugig megdagasztja . . .

(Csuka Zoltán fordítása)

Egy világról van ebben a versben szó, „ahol az igazi ember: jobb-ág, koldus és homo”, s amelyben az igaz énekes, a valódi, az elkötelezett költő, mint Kerempuh, akasztófák alatt kénytelen énekelni. S magánosan a történelmi sötétségben:

Szikrányi fény nélkül,
éjsötét pincében,
zúgó szél hallatszott
a nagy ürességben,
véres körmökkel agyamban, epémben és beleimben
mint magányos és halódó, véres eb, felüvöltöttem.

(Csuka Zoltán fordítása)

A történelemszemlélet egysége és a formák, a művészi megoldások változatainak gazdagsága, az ihlet szilárd tartása avatja a Petrice Kerempuh-balladákat páratlan alkotásokká, megismételhetetlenné. És Krleža egyik költői útja végső állomásává is.