

III.

POBUNA, PROVOKACIJA I CENZURA

Marina PROTRKA ŠTIMEC

Politika i barbarizacija moderne književnosti: Matošev Petrica Kerempuh

UDK: 821.163.42.09 Matoš, A. G. * 821.163.42.09 * 32

Izvorni znanstveni rad

Književna pučka groteska s kojom u *Baladama* (1936) polemizira Miroslav Krleža koristi glas skitnice, pustolova i obješenjaka Petrice Kerempuha. Na sličan način, kao znak opozicijske, barbarske geste u stvaranju modernog književnog izraza ovaj lik apostrofira i A. G. Matoš u *Vidicima i putevima* („Kod kuće“, Plač četvrti, 1905). Zazivajući ga kao lik „mudraca trostruke pameti“, našega Nasredin-hodžu, Gila Blasa i Eulenspiegela, Matoš postupa dosljedno avangardnom spajanju umjetnosti i svakodnevice kroz impulse političkog i estetskog. U liku Petrice Kerempuha Matoš se poziva na Antu Kovačića i na postojanost transformativne snage pučkog humora, inteligencije i snalažljivosti koje narativno povezuje s reafirmacijom dionizijskog načela u umjetničkom stvaranju, autentičnom izrazu modernog repozicioniranja umjetnosti u društvenom univerzumu. Petrica više nije samo vagabund ili pikaro, već se, sukladno okolnostima, mimikrijom čuva od represivnih mehanizama političke moći – pretvarajući se najprije u žandara, zatim profesora, a onda – dosljedno Matoševu shvaćanju umjetničkog – u satira koji uz tradicionalne attribute starije književnosti dobiva i mefistofelska obilježja. Tim novim krugom značenja Matoš potencira artistsku reviziju odnosa umjetnosti i politike. Nakon Kovačića, a prije Krleže, Matošev Petrica Kerempuh participira u ironijskom modalitetu modernog izraza koji će potisnuto, pučko i dijalektalno koristiti kao zalag „barbarizacije“ moderne književnosti (Flaker 1976: 198) čija se političnost rekreira dionizijskim vitalizmom, vizijom umjetnosti kao totaliteta, potpunosti i uključivosti.

KLJUČNE RIJEČI: Antun Gustav Matoš, dionizijsko, *Kod kuće*, moderna književnost, Petrica Kerempuh, pikaro

...jer [est deus in nobis; agitante] *calescimur illo*¹
Matoš u pismu Milanu Ogrizoviću 1907.

Verštek, verštek — aber niks reden, ja natirlik... ajn pauer.
Kovačić²

Opozicijski glas skitnice, pustolova, varalice i obješenjaka Petrice Kerempuha koji se u povijesti hrvatske književnosti povezuje najprije s Krležinim *Baladama* (1936), kako je poznato, svoju genealogiju izvodi od Lovrenčićeva djela iz 1834. godine.³ Lik morozofa, arhetipa mudre lude, izrastao je iz ne samo europske nego i svjetskih pučkih tradicija od Nasrudin hodže i Gila Blasa do Boteova Tilla Eulenspiegela, a može se pratiti sve do sjevernoameričke (indijanske), nordijske i grčke mitologije, kineskog i japanskog folkloru i ruskih bajki. Hermes, Prometej, Odisej, Loki, Kojot i Zec, budalasti Ivan i Heršele, pa i Ero s onoga svijeta braća su Petrici, Tilu i Matijašu Grabancijašu dijaku. Njihovi su profili manifestacije arhetipa koji se realizira kao „anomalijski, a-nomički (bezakonski), i bez normativnosti“ (Hynes 1993: 33–46), najčešće u liku prevaranta koji se pojavljuje „na rubu ili odmah iza ruba postojećih granica, klasifikacija i kategorija. Varalica djeluje kao izopćena pojava [...] njegove su aktivnosti često izvan zakona, čudnovate, nečuvene, izvan granica, i izvan reda“ (ibid.). Ovaj lik, kako ističe Hynes, pokazuje kako „nijedna granica nije nedodirljiva, bila ona religijska, kulturna, jezična, epistemološka ili metafizička“. U tom razgraničavanju djeluje angažirano: „Rušeci linije podjele, karakteristika prevaranta je da se

¹ U pismu Milanu Ogrizoviću iz Beograda 28. VII. 1907. Matoš napominje da je Dionizu dao oblik hrvatskog „grofa“, genija njegova naroda te dodaje da će on, „i iz mog groba, mislim, gorjeti, jer *calescimur illo*!“ (Matoš 1973e: 44). Latinskim izrazom pri tom referira na Ovidija (*Fasti*) te time svoj tekst izravno dovodi u vezu s vlastitim umjetničkim habitusom, božanskim nadahnućem i umjetničkim žarom. Ovidijev stih glasi: „Est deus in nobis; agitante calescimur illo: impetus hic sacrae semina mentis habet.“ Bog je u nama, njegovom pobudom grudi nam se žare, taj poticaj nosi sjeme svete misli. Usp. Ovidije, *Fasti*, Knjiga VI: https://www.loebclassics.com/view/ovid-fasti/1931/pb_LCL253.319.xml Zahvaljujem profesoru Nevenu Jovanoviću na pomoći u peglanju prijevoda.

² Ovu rečenicu iz Kovačićeva (2004: 81) romana *U registraturi* Matoš ističe kao moto svog teksta *Kod kuće*, odajući i time počast Anti Kovačiću koji je „Pravi pjesnik toga golog naroda u srebrnoj bešici divnog Zagorja“ (Matoš 1973b: 332). Izraz je deformirani oblik njemačkog: Verstehe, verstehe — aber nichts reden... Ja natürlich... ein Bauer (Razumijem, razumijem — ali ne govorim... Dakako... seljak) (ibid.: 347).

³ Jakob Lovrenčić (1787. – 1842.) pod naslovom *Petrica Kerempuh iliti Čini i življenje človeka prokšenoga* (1834) kroz petnaest pripovijesti kronološki prati pustolovine šaljivca, varalice, obješenjaka i lukavca Petrice, antijunaka koji od rođenja do smrti prkosi društvenim i etičkim normama. Slijedeći jedno njemačko izdanje dogodovština Tilla Eulenspiegela, Lovrenčić piše imajući pred očima i srodan lik Matijaša grabancijaša dijaka Tituša Brezovačkog. Usp. Dukat 1919, Brkić Vučina 2010: 72–73.

kreće brzo i impulzivno naprijed-natrag preko svih granica, gotovo nekažnjeno. Zalazeći posvuda, posebno na zabranjena mjesta, prevarant se na koncu ne zaustavlja nigdje, već je u stalnom tranzitu kroz sva rubna i granična područja.“

Od tih najranijih varijanti, začetih i razvijanih u karnevalskom duhu opozicijske pučke kulture,⁴ prevarant se kroz literarna prenošenja i preispisivanja transformira u modernu figuru autsajdera koji svojom socijalnom osjetljivošću, mudrošću i snalažljivošću istodobno apostrofira, propituje, a kadšto i sankcionira prijepore moderniteta. Na taj način se i Matošev Petrica Kerempuh predstavlja u tekstu koji je najprije s naslovom *Imaginarno putovanje ili novi furtimaš u Zagrebu* objavljen u pet nastavaka u „Obzoru“⁵ 1905., a zatim – sa značajnim izmjenama i novim naslovom *Kod kuće* ukoričen u knjizi *Vidici i putevi* (1907).

U dosadašnjoj je recepciji ovaj tekst tumačen kao putopis i/ili feljton,⁶ pri čemu se njegova interpretacija mahom zadržavala na rekonstrukciji podudarnosti između opisanih prostora i itinerera autorova osobnog *incognito* boravka u domovini. Iako je i Matoš u pismima rad na ovom tekstu (svoj „posao“) vezao uz dojmive sa svog stvarnog boravka u Hrvatskoj, njihovo je uobličjenje i funkcija u tekstu daleko od doslovno referencijalne. Kao dosljedni artist, Matoš će uobičajenim pojmovima putovanja (koje apostrofira s prvim naslovom) i kuće (doma, prepoznavanja koje naglašava s drugim) dati posve novo značenje.

Imajući na umu upravo ove elemente – kad je riječ o konačnom odabiru naslova – *Kod kuće*, te narativne karakteristike teksta, Aleksandar Flaker u *Knji-*

⁴ Mihail Bahtin (1978: 10) prati razvoj „narodno-smjehovne karnevalske kulture“ od srednjeg vijeka do nove groteske u 20. stoljeću u kojoj participira i Matoš. Za tumačenje ovog aspekta u njegovu djelu, posebno u tekstu *Kod kuće* indikativna je knjiga Wolfganga Kaysera na koju upućuje Bahtin (ibid.: 57) Prema tom pristupu groteska razobličuje svijet koji je postao stran, upravo onakav kakvog Matošev pripovjedač zatječe na svom povratku „kući“, domu koji to na više načina više nije.

⁵ Tekst je u *Obzoru* objavljan u godištu XLVI, 1905, br. 220 (24. rujna), br. 225 (1. listopada), br. 232 (8. listopada), br. 244 (22. listopada), br. 250 (29. listopada) pod naslovom „Imaginarno putovanje ili Novi furtimaš u Zagrebu“. Ta prva varijanta je u potpunosti otisnuta u bilješkama IV. sveska *Sabranih djela* (Matoš 1973b: 316-342).

⁶ U bilješci uz ovaj tekst u *Sabranim djelima* Antuna Gustava Matoša priređivač Dragutin Tadijanović ga naziva jednim od najboljih Matoševih putopisa (Tadijanović 1973: 312). Dubravka Oraić Tolić ga tumači kao putopisno-feljtonističku prozu koju naziva Matoševim Gesamtkunstwerkom: to je „sinteza Matoševa proznog opusa“ (2013: 81), „žanrovski okvir u koji su se podjednako dobro mogli smjestiti i tema pejzaža kao simbol identiteta i stilski pluralizam kojim se ta ideja dala izraziti.“ Sam je Matoš u pismima tekst predstavljao kao svoj „posao“, „možda najbolji kojeg imam“ (Andriji Milčinoviću, Matoš 1973d: 312), „moje posljednje hrvatske impresije (koje) pišem (...) krvlju i nervima“ (Adeli Milčinović, ibid.: 313). Za njega je to podlistak u kojem opisuje svoj „furtim“ (tajni) put u Zagreb i okolicu. U prvoj verziji teksta koja ima okvir u obliku poslanice dragom Mustafi – uokvireni dio se naziva putopisom (ibid.: 318), odnosno feljtonom (ibid.: 313).

ževnim vedutama upozorava kako njegov žanr „ne možemo odrediti pojmom 'putopisa' kakav se redovno temelji na upoznavanju nepoznatog (usp. ženevski fragment), nego se vedutni slijed koji čini okosnicu teksta temelji na prepoznavanju, odnosno teškoćama prepoznavanja poznatoga“ (1999: 184). Određenje i revalorizacija značenja doma/domovine i pripadnosti ovdje su jednako važni, ako ne i važniji od izvještaja o putovanju. Kako ističe Flaker,

Locusima markirane vedute smjesta prelaze u satiričnu invokaciju, pri čemu 'kataloško' nizanje imena ptičara i pekara, gostioničara, čizmar-skih kćeri i piljarica naporedo sa službenicima, novinarima i pojmovima zagrebačke topografije – sve u istom dehijerarhiziranom nizu poslije pristupne vedute vodi neposredno prema izvodu iz tog zagrebačkog panoptikuma lociranom na središnji trg: 'tuđem gospodstvu', sluganstvu, i 'formalnoj bigotnosti'. (Flaker 1999: 184–185)

Simultanizam senzacija (*vidika i puteva*), dehijerarhizirani svijet društvene svakodnevice, politike i poretka – kod Matoša su usmjereni prema izlaganju i problematizaciji putovanja, doma, pripadnosti i tuđine. Putovanje označava pojavljivanje u javnosti, ali ono mora ostati tajno, što autor naglašava riječju „furtim“ (lat. kradom, krišom, potajice). Taj izraz koji prvotno ističe i u naslovu, u samom tekstu opetovano upotrebljava kako bi opisao tajnovitost putovanja, ali i tajnovito djelovanje, a zatim i tajno/skriveno/preneseno značenje teksta. Izraz je inače u vrijeme nastanka teksta funkcionirao kao pogrdan naziv korišten za stranački organizirane klerikalce koji su od starog biskupa J. J. Strossmayera na prijevazu („furtim“) izmamili potpis kojim pristaje uz njihovu stranku. Nama je ovdje važno da izrazi furtim i furtimaško, s važnom razlikom – „novog“ – koju uvodi Matoš, upućuju prema tajnim znanjima, ritualima i značenjima koja proizvodi umjetnost. Riječ je o temama koje se izdvajaju i u cjelokupnom autorovu opusu – bez obzira na žanrove i diskurs kojima se služi.

Dosadašnja je kritika i historiografija prepoznala i važnost uloge umjetnika, *flâneura* i temu stvaralaštva u Matoševu djelu, tumačeći ih kao dio modernističkih paradoksa i ambivalencija često na reduktivan način, iz biografske pozicije, što je vodilo pojednostavljivanju značenja njegova teksta i ishitrenim zaključcima o nedosljednostima autorske poetike.⁷ U ovom konkretnom slučaju identitet i nacija,

⁷ Detaljnije o ovome u Protrka Štimec 2019: 52–66.

pejzaž i putovanje – kao i četiri plača kojima naslovljava poglavlja ovog teksta – interpretirani su kao opis prvog Matoševa ilegalnog (tajnovitog, *furtimášskog*) dolaska u domovinu, naime – kući. Petrica Kerempuh, koji se kao imaginarni pratitelj pojavljuje u završnom dijelu, pri tom je proglašen alter egom, „simboličnim dvojnikom“ pisca, odnosno pripovjedača – kako to natuknici „Kod kuće“ *Leksikona Antuna Gustava Matoša* čini Dubravka Oraić Tolić (2015: 190).

Kod kuće: politički egzil i umjetnost kao azil

Kuću kao dom, „simbolsku sliku duše, čovjeka i ovog našeg svijeta“ Matoš (1973b: 75) tematizira i u tekstu objavljenom godinu dana prije *Imaginarnog putovanja*.⁸ U širem kulturološki i umjetnički informativnom izvodu tamo ističe:

Kao materijalna kuća što je simbol svijeta fizičkog i intelektualnog, tako je moralna kuća – dom i porodica – slika društva i države. Kućevno osjećanje je izvor socijalnog instinkta. Prije no što čovjek bijaše Aristotelova politička, bio je patrijarhalna, domaća životinja. (...) Kuća ne bi bila kuća da nije, poput čovjeka, veća ili manja umjetnina. Teško hramu što nije kuća, i kući što nije hram! Teško crkvi iz koje se iselio Bog! Teško kući u kojoj ne gori žižak idealu! (Matoš 1973b: 77)

Ovakvu logiku metaforičkog pomaka u značenju vidimo i u promjeni naslova kojim *Imaginarno putovanje* postaje *Kod kuće* pri čemu se u oba slučaja upućuje na „simbolsku sliku“ naslovnih pojmova. Imaginacija u putovanju, odnosno imaginacija kao putovanje⁹ u preimenovanju značenje teksta usmjerava prema temi doma: od kuće koja to više nije (Zagreb, okolica, logika „realističke ruke“) prema kući koja je to oduvijek bila (susret s Petricom) ili koja to tek do kraja

⁸ Riječ je o završnom tekstu zbirke *Vidici i putovi* (1907) naslovljenom „Kuća“ koji je objavljen najprije 25. XII. 1904., u božićnom broju beogradskog časopisa *Samouprava*, II (1904): 3-4, a zatim u zadarskoj *Hrvatskoj kruni*, XV, 1907, br. 12: 46.

⁹ Pod naslovom „Imaginarno putovanje“, ranije objavljenom kao „Jeka iz Zagreba“ (*Hrvatska*, XVIII, 1903, br. 38), a zatim u knjizi *Ogledi* (1905), Matoš također apostrofira pomak prema imaginaciji, snu, viziji koja se od referencijalnog polja kreće prema umjetničkog imaginaciji. Posvećujući ovaj tekst zaručnici Olgi Herak, i ovdje se identificira kao „tudinac, iskorjenjenik, beskućnik, tucak bez igdje ikoga“ (Matoš 1973: 337).

postaje (u umjetničkom dionizijskom kultu).

Flakerova (1999: 184) uputa da ovaj tekst treba čitati u obrnutom smjeru od uobičajene motivacije u putopisima, dakle ne od upoznavanja nepoznatoga nego prema neprepoznavanju i razlici spram poznatoga, temu otvara na dvije razine. Obje, kako je spomenuto, indiciraju naslovi: prvi – *Imaginarno putovanje* upućuje na nereferencijalnu (literarnu, imaginarnu, odnosno kako je Matoš rekao simboličku) razinu opisanog poduhvata, dok drugi pokazuje smjer preobrazbe koja se događa s naslovnim pojmom doma/kuće. Lik zgubidana, potucala, varalice i obješenjaka Petrice Kerempuha, kako ćemo vidjeti – pri tom nije jedan od (u kritici produciranih) Matoševih duplikata nego adekvatan agens u transformaciji ovih odnosa: tajno/javno, dom/politika.

Ukratko, Matoš u ovom tekstu čini upravo obrnuto od onoga što sugerira naturalizirajuća književna povijest, ili pak „realistička ruka“¹⁰ urednika, redaktora, kritičara ili čitatelja. Biografija, nacija, politika i identitet za njega nisu polazišne točne ni ciljevi pisanja, nisu nulta neupitna pozicija, nego mjesta prevrednovanja i izokretanja – proizvod vlastite pozicije „iskorjenjenika“, kakvim se – slijedeći francuski izraz, sam pripovjedač predstavlja u uvodnom dijelu prve verzije teksta¹¹ (Matoš 1973b: 317). Taj se *denaciné* putnik, pripovjedač, furtimaš u tajnovitoj ilegalnoj posjeti rodnom gradu i okolici (Turopolje, Zagorje) – pokazuje javno (jer je to, kako ističe, najbolji način skrivanja) – i ne biva prepoznat po izgledu (poznanci, nekadašnja simpatija), nego po djelovanju: zviždanju; simboličnoj gesti otpora i slobode zbog koje je – kako stoji u uvodnom dijelu prve verzije teksta zapravo i osuđen i prognan. Prepoznavanje i identitet tema su susreta – najprije u prvom dijelu – s tajnim agentom koji ga sumnjičavo prati, a onda prihvaća kao svog kolegu s lažnim imenom Dragiše Lapčevića, aktera radničkog pokreta u Srbiji (ibid.: 342). Temu tajno/javno, istinito/lažno razrađuje i kasnije, u susretu

¹⁰ Matoš sintagmu koristi u pismu Andriji Milčinoviću: „Obzoru sam poslao Imaginarno putovanje, ali se bojim da će i to realistička ruka gledati da uništi“ (Beograd, 15. IX. 1905.) (Matoš 1973d: 399). Već dvije godine ranije, 19. V. 1903., pišući mu iz Pariza, taj obzoraški realizam u pismima spominje kao „moralnu kategoriju“ povezanu s njihovim sektaštvom, osvetoljubivošću i netolerancijom koju sami maskiraju kao realističku, a koja je suprotstavljena modernizmu. Nasuprot tomu, „modernista je – nova, zanimljiva osoba, ženerozna i objektivna nadasve.“ (ibid.: 363).

¹¹ „Postah iskorjenjenik, kako veli Francuz, i sve mi bi ‘vjetar, magla, sjen, dim, ništa’, kada sam s tuđinskim svinjama tratio u mekinjama brašno želuda. Izgubivši u ciničkim Babilonima i čiftinskim Sidonima vjeru u azil svih umornih, gladnih i prognanih, bijah lišen utjehe mog razmetnog pre(th)odnika.“ (Matoš 1973b: 317). Vidi također bilješku 112 kao i tekst „Oko Rijeke“ iz zbirke *Naši ljudi i krajevi* (ibid.: 108).

sa „žandarom“ koji ga naoko „hapsi“ u vlaku negdje kod Stenjevca, da bi mu se u sljedećem trenutku razotkrio kao „ponovljeni i preporojeni Petrica Kerempuh“. Taj susret nakon furtimaškog lutanja, neprepoznavanja ili površnih susreta u prva tri plaća izgleda kao prvi i pravi dolazak svojim: Petrica, kojeg pripovjedač znakovito ne prepoznaje, ali koji prepoznaje njega i otkriva mu svoj identitet, jednako kao i on preživljava zahvaljujući skrivanju pod lažnim imenima i maskama.

Njegov je govor dvostruko kodiran: istovremeno je i dobrodošlica i prepoznavanje vlastitog čeha: naziva ga „vražji moj štromer“ (njem. probisvijet, skitnica) i „falot“ (fr. vucibatina, danguba). Dočekuje ga i prihvaća kao člana obitelji, roditeljskom brigom primjećuje da je mršav („suh i kaj trta i špičast kakti verđinija“, *ibid.*: 37), pita je li još uvijek „facirend“ (nezaposlen) (*ibid.*: 38), nudi mu cigaretu, šnofanca (duhana za šmrkanje) i za jelo patku/puricu koju je dobio/ukrao („gepčio“) od baruna Raucha. Naziva ga Mišekec, Jožica, Lojzek i Gustek, a svojim domaćinskim ponudama dodaje i masne priče – o pokojnom Hudmaniču koji je „potkoval jednu babicu“, a drugoj „zdignul kikle v lujft i bombardiral ju je z jajci“ (*ibid.* 38), o mužeku koji je branio čast svoje kujice tako da se obračunao ne samo s gospodskim majmunom nego i, u nadrealnom raspletu, cijelim ustrojem gospodskog imanja.

Uzbuđenje i radost susreta iskazani su u dijalektu koji ovdje omogućuje lokalnu identifikaciju Petrice i pučkog humora/genija, ali i kodiranje vlastitog slenga, tajnog govora kojim se potvrđuje pripadnost istoj skupini – i to onoj koja je na rubu ili s one strane legalnosti.¹² Petrica nudi sve što ima u torbi, dvostruko kodirajući i izraz i humor realiziran kao smijeh kroz suze koji iza srdačnosti, snalažljivosti i obilja skriva siromaštvo, potlačenost i obespravljenost. Ovaj je dijalektalni *intermezzo* u funkciji slenga stoga ilustrativan i performativan – u izražavanju prisnosti i brižnosti, tjelesnog humora, kritike vladajućih i slavlja užitaka koje, kako ističe Bronisław Geremek (2019: 440), motivira snažna pikarska potreba za utaživanjem gladi.¹³ Taj je nagon direktno povezan i sa željom za zabavom i napredovanjem u društvenom statusu. „Mjesto te zabave je prije svega taverna-krčma,

¹² Ovomu se može pridružiti i Wiesnerov (1994: 168) izvještaj o Matoševu boravku u Parizu u kojem je siromaške umjetničke dane živio s grizetama pariškog trotoara: „kao jesenji uzdasi, kao nostalgijske violine zvuče alineje o tom životu pariškog predgrađa i o jednoj mučenici iz vremena, kada Matoš bijaše „srećniji u Parizu gladan, no sit u Zagrebu“.

¹³ Bronisław Geremek (2019: 440) ističe kako stalni motiv gladi u pikarskom romanu nije povezan samo s neposrednim fiziološkim osjećajem nego i sa snatrenjem „o sitosti koja predstavlja posvemašnje fiziološko i psihosocijalno zadovoljenje aspiracija toga ‘proleterskoga’ sloja.“

gradsko svratište, usputno konačište, a zabava se ostvaruje u potocima vina“ (ibid.: 468). Zabava se također ostvaruje i u smijehu koji je subverzivan i ironičan prema društvenim odnosima i političkom ustroju, najšire shvaćenoj društvenoj zbilji. Pobratimstvo i susret pripovjedača i Petrice prilika je i za elaboriranje društvene kritike i oslikavanja „svijeta okrenutog naopačke“ (Doty i Heynes 1997: 20).

Putovanje pod lažnim imenom, dovrtljivost i lukavstvo u opasnosti od policijskog progona i otpor represiji vidljivi su već na samom početku teksta, s Prvim plaćem koji opisuje susret u vlaku s tajnim agentom. U Četvrtom plaću taj se motiv razvija u susretu s pobratimskom figurom varalice i lakrdijaša Petrice koji svojim govorom dvostruko kodira izričaj. Petrica pripovijeda i pjeva „masne“, lascivne priče i pjesme, koristeći dvoznačnost za proizvodnju provokacije i humora koji uznemiruje granice, što pripovjedač poentira tvrdnjom da je upravo u tim prijelazima njegova snaga i privlačnost.

Sada razumijem zašto puk voli čapkune, mangupe i fakine. Oni su humor, dvorska budala Njegova veličanstva Naroda. U mukama ga nasmijavaju, u nevolji ga hrane pšenicom dosjetke. (...) Fakin je uskok, hajduk, boem, pustolov, šala, energija, revolta, i zato je naš puk njegov instinktivni jatak i branilac. (Matoš 1973b: 38)

Nakon što se njegov drug „nevjerojatnim načinom preruši u profesorčića“, zajedno putuju najprije u Zlatar, a zatim kroz Zagorje u posjet župnoj crkvi u Belcu, markirajući i prirodu i građevine koje su kao belska crkva, „krasan svjedok kulture“ (ibid.: 44), da bi putovanje dovršili u vinskoj klijeti – mjestu na kojem Petrica dobiva svoje konačno uobličenje:

Sjedio je na buretu, i odjedared mu spade ruho, i zapanjen opazim da ima jareće noge, rožice kao satir naše stare dubrave i bradicu kao Mefisto. A kad uze gajde, naduvši ih kao orguljaški mijeh, i zaszvira da sam premro od slasti i radosti, naiđe vlasnik vinograda, mlad i kićen gospodin, zavijen u smeđu kožu, ko da dolazi iz kreveta ili sa kupanja, malacno blijed, očiju kao san, sličan da Vincijevom sv. Ivanu Krstitelju, djevojačkog lika, uvojaste kose ispod vijenca od zimzelena. U ljevici mu jelova grana, u desnici zlatna posuda, sjajući u pomrčini zvjezdolikim grozdovima. A za njim jarac svilorunac i veseli, mješinom radosti natovareni magarac, krmilar na glasu. (Matoš 1973b: 44)

Satir Petrica postaje pobočnik i dio svite boga Dioniza. Pripovijedanje slijedi uzavrelu bakantsku opijenost u kojoj se dramski izmjenjuju replike: Petrice koji se himnički obraća Dionizu, moleći mu se i slaveći ga, dok vrzino kolo u koru odgovara pripjevom, Dioniza koji apostrofiraju pripovjedača: identificirajući ga kao pikara, naziva ga „grabancijašem“ i poziva da uđe „u ritam ovog kruga“ (ibid.: 45). U ovom trenutku inicijacije, pripovjedač, furtim-putnik i „iskorjenjenik“ nakon svih potraga i ne/željenog skrivanja, biva prepoznat i prihvaćen te konačno identificira svoj dom. Pada u molitveni zanos bakantskog kruga, obuzima ga „zanos vina i slast suze“ te iskazuje svoju odanost Dionizu: „od svih božanstava tebi najvjernije služim“ (ibid.), moleći:

Povedi me, geniju, u zagonetke tvojih putova! Pokaži mi krilate bikove sa satrapskim bradama, grad gdje se ne radi, srećno pleme Atlantida, bogove od abonosa i od mermera, mrave zlatoljupce veće od lije i manje od psa, tamjan-drvo što ga štite zmije krilatice, narode kozonoge, krvopijske i što pišu na koži i papiru. Pokaži mi zlatnu i crvenu, orlu sličnu pticu Feniks, zlatne i mjedene Egbatane, hramove sa stupovima od zlata i od smaragda. Vodi me u staru Atenu, jedini grad sa kipom Milosrđu. (...) Bože duše i smrti, vodi mi duh palingenezijom svijeta da ga očisti trzanje smijeha i tvoje tragike. Daj mi bodri san što dolazi s Okeana kroz rožna vrata, i u snu me nauči, visoki Orle, umjetnost poezije, jer jedino ona daje sreću sna i zaboravnosti. (Matoš 1973b: 46)

Njegova je molitva u skladu s pikarskom tradicijom istodobno slavlje života i društvena kritika („O Bakhos, veličanstveni Eleutherios, daj da duše današnjih retora odu u svinje! Ti što praviš od magarca proroka, pretvori naše proroke u magarce!“), ali i identifikacija umjetnosti kao najvišeg stupnja slobode i bivanja. Tako u modernističkoj viziji genija kao izopćenika, boema i zadnjeg čuvara svetog kruga, kako ga je opisao Béla Hamvas (2004), Matošev grabancijaš dohvaća svoj vlastiti dom shvaćen kao vjernost i odanost slobodi stvaranja, ljepoti i svijetu koji je dohvatljiv jedino umjetničkom perceptivnošću i uobličjenjem. Time ponovno dolazimo do ishodišta u kojem se političko i društveno realiziraju jedino kroz umjetničko, pa se ovaj tekst može čitati i kao autorov umjetnički manifest. U tom je smislu ova Matoševa vizija podudarna s autopoetskim iskazima u *Mladost Hrvatskoj* (Matoš 1973c: 42) u kojoj se slavi čista ljepota, sklad osjećaja i ukus

koji „rijedak dojam bira“ pri čemu, slično kao i ovdje, božanski Satir milostivo omogućuje „cvjetni uskrš hrvatske Plejade“.

Umjetnost kao otpor normativnosti

Matošev se tekstualni poduhvat, kako smo vidjeli, sastoji u tome da revidira i na višu ontološku razinu postavi i putovanje i potragu za domom – povratak kući. Pripovjedačevo lutanje, skrivanje, bijeg i nalaženje direktno su povezani s likom pučkog obješenjaka Petrice i njegovim metamorfozama – od žandara/policajca preko „profesorčića“ do satira. Time je liminalnost lika varalice i obješenjaka prikazana u skladu s tradicijom u kojoj je, kako pokazuje Robert Pelton, „prevarant više od simbola liminalnog čovjeka“, odnosno u kojoj postaje „simbol samoga graničnog stanja i njegove stalne dostupnosti kao izvora rekreativne moći“ (Doty i Hynes 1997: 21). Umjetnost i kreativnost tako bivaju dostupne slavljenjem života koju Matoš nalazi u humoru, inteligenciji i dovitljivosti Petrice Kerempuha. Prema Peltonu, ovakav lik svojim djelovanjem predstavlja čovječanstvo, ljude, pojedinačno i zajedničko koje čini vidljivima kroz fragmente svog iskustva, „otkrivajući u njima poredak koji je svet po samoj svojoj cjelovitosti“. Prevarant tako u raznim kulturama „razotkriva radikalno ljudski karakter čitavog kozmosa“, dok u isto vrijeme „pokazuje svetost običnog života“. Pri tom dovodi u pitanje granice, društveni poredak i uzurpaciju moći čime nužno – čak i bez naglasaka koje ovdje postavlja Matoš – svojim djelovanjem i govorom nudi „metadruštveni komentar“ ili „hermeneutiku na djelu“ (ibid.).

U zadnjem Plaču Petrica postaje Satir, pratitelj Bakhu, Dionizu koji se pojavljuje kao artistski realizirano božanstvo, sjedinjujući slikarske i katoličke (figura Da Vincijsva sv. Ivana Krstitelja), mitološke i prirodne, vitalističke predodžbe. U sinestetičkoj pojavi, kao „grof ovog mjesta“, „opatijski“ i po jednom od mitova progonjen, ubijen i uskršli bog, Dioniz i u Matoševoj imaginaciji ostaje na društvenom rubu, s one strane podjele društvene moći. Za sebe kaže: „životari(m) zaboravljen od svijeta“ (Matoš 1973b: 44). Njegov je govor usklađen s ritualnim nastupom i slavljenjem koje ga prati: vladarski velikodušan poziva pripovjedača u ritam svoga kruga kojemu je danas, kako kaže, „malo tko dionik“ (ibid.: 45).

Njegova je dijagnoza svijeta i vlastitog mjesta u njemu u skladu s Nietzscheovim (1997: 27) tumačenjem antagonizma između dionizijskoga i apolonskog

principa i, s tim povezanom, kritikom kršćanstva:

Nezahvalni žreci Galilejčevi htjedoše me uništiti, morah se kriti po knjigama, šumama, samostalnoj buradi i navlačiti iskušeničku kostret, ali novi askete brzo postadoše moji najbolji bahanti. Jer dok bude vina, djece, djevojaka, pjesnika i pčela, meni neće ponestati sljedbenika, i vazda će kogod nasititi lovca duše, dobrog pastira. (Matoš 1973b: 45)

Nudeći u harmoniji svoje „ambrozijske vaze“ dušu i ritam, temelje umjetničkog bivanja i stvaranja, bog plodnosti, uživanja, opojnosti i vina, poticatelj kreativnosti, ljubavi, druženja i zabave, uključuje pripovjedača u sveti prostor svoga kruga. Prema Nietzscheu, zagovorniku dionizijskog, taj je aspekt stvaralaštva u slobodi i igri temeljni oblik realizacije čovjeka. U tom kontekstu „Dioniz“, kako ističe Danko Grlić (1991: 301), „simbolizira sam život, njegovu vječnu plodnost, njegovo vječno vraćanje, koje uvjetuje muku, razaranje i volju za uništenjem. Riječ dionizijski znači strasno, mučno osjećanje preobilja u tamnijem, punijem, neodređenijem i iracionalnijem vidu: ekstatičku afirmaciju čitavoga života kao onog što ostaje isto i podjednako moćno, veliku panteističku simpatiju sa zadovoljstvom i bolom.“

Takvo razumijevanje života i umjetnosti u skladu je s Matoševim povezivanjem duha (genija i nadahnuća) prirode i umjetnosti koja se očituje u slobodi, posvećenosti i autentičnosti. Njegovi pejzaži su meditacije koje istovremeno spajaju umjetničku i senzoričku rafiniranost. Četiri plača kojima naslovljuje pripadajuće cjeline teksta „Kod kuće“ postavljeni su u intertekstualni i citatni odnos prema autorima i djelima u kojima pronalazi analogan izraz: to su Gundulićeva poema *Suze sina razmetnoga* (1622), *Matijaš Grabancijaš dijak* (1804) Tituša Brezovačkog, *Satir iliti divji čovik* (1779) Matije Antuna Reljkovića, te *Fiškal* (1882), *Ladanjska sekta* (1880) i *U registraturi* (1888) Ante Kovačića. Nakon tri Gundulićeva plača Matoš motiv povratka razmetnog sina poentira svojim četvrtim – bakantskim i dionizijskim – u kojoj se umjesto utjehe¹⁴ očinskog doma nudi

¹⁴ Neutješnost Matoševa pripovjednog subjekta apostrofirana Četvrtim plačem povezana je s njegovim predstavljanjem vlastitog grabancijaškog lutanja, pozicije egzilanta, iskorjenjenika. Na nju će se osvrnuti u spomenutom tekstu „Oko Rijeke“: „Kada si duže u inozemstvu, navikneš se pod hladnoćom tuđeg svijeta na misao da je Domovina tvoja kuća gdje si svoj, gdje ti je toplo, gdje si i ti, iskorjenjeniče i kukavče svjetski, gospodar i svoj na svome. I vratiš se kući i iza prvih iluzija uviđaš da si kod kuće — najmanje kod kuće, da si u Hrvatskoj tuđinac, da u domovini za te domovine nema, da si gori od stranca na svojoj djedovini“ (Matoš 1973b: 108).

opojna vrtnja kruga života i kreativnosti. Književnopovijesnim referencama Matoš dodaje i grabancijaša – u figuri ja-pripovjedača i putnika, „starog, siromašnog, istjeranog đaka“ (Matoš 1973a: 437) koji svoj put i utočište nalazi u umjetnosti. Gundulićevi tragovi vidljivi su u slavljenju slobode i prirode („dubrave“), kao i u percepciji klasičnog autora koji postavlja kriterije stvaralaštvu.

U tom su smislu indikativni dijelovi iz prve verzije teksta naslovljene *Imaginarno putovanje* u kojima se na zagrebačkim ulicama zapodjene razgovor o književnosti koji završava tučnjavom. U kritici suvremenih književnih prilika jedan od sugovornika, „rutavac“ ističe upravo Gundulića kao umjetnički uzor:

Nama treba književnika tako istinskih, da i prividnu laž smatraju elementom istine, treba nam ljudi, podobnih za visinu Zapada i za nizinu Hrvatske. (...) Mi danas nemamo pjesnika kao Gundulić, i tako našeg i na tolikoj visini evropske savremenosti. Port-royalska mudrost, subjektivnost Imitacije, eremitski nihilizam, Poussinov blijedozlatni i pobožni tonalitet, Medulićeva lagunska, harmonijska, smeđa melankolija, grandiozni i suhi stil Filipa Champagnea, alegorijski simbolizam Renesanse, precioznost Tassovu i klasicizam u ukusu ondašnjih pastirskih i mitoloških igara, i sve to ima naš skladni vlastelin. (Matoš 1973a: 327)

Matošu je Gundulić znak za stilsku profinjenost i estetske vrhunce književnosti, za pjesništvo slobode koju vizualizira u elementu prirode, u „dubravi“ koju prepoznaje kao prostor autentičnosti i vitalizma, neizostavnih obilježja umjetničke kreativnosti. Njegovo je *Imaginarno putovanje ili novi furtmaš u Zagrebu* tekst koji opisuje potragu i nalaženje vlastitih „vidika i puteva“ u pejzažu. Petrica-Satir-Pan-Dioniz na tom su putu utjelovljenja umjetnosti nimfolepta, vilinskih nadahnuća i izabраниh dojmova. U istoj zbirci s tekstem „Iz Samobora“ (ibid.: 97–107; 106–107) vezu umjetnosti i pejzaža naglašava ovako:

Pa ipak, veliki Pan još živi. Sinoć ga čuh kroz klopotanje klopoca u vinogradu. Naše šume i naše vode još uvijek su pune povotkinja i gorskih vila, ali treba biti nimfolept, vilenjак, pa da vam u duši zadodolaju i uhvate kolo kao zlatne zvijezde oko srebrenog mjeseca. Pod svakom krošnjom lupa srce nježne drijade onome tko razumije šaptanje lišća i pjevanje ritamskih grana. Hrvatska dubrava još je slobodna i zdrava kao u doba

Điva Gundulića, a hrvatski Satir još uvijek luta planinama i bespućima, tužan smijač, žalujući za našim izgubljenim radostima i izgubljenim slobodama. Kroz našu trsku još uvijek svira Pan, a djevojački Dionis, božanski Bakhos, rumèni se već i crni kao entuzijazam krvi u jesenjim hrvatskim vinjagama.

Ako je poezija pejzaža znak bolesti, ona je i znak ozdravljenja i preporoda. Beskrvni, škuri i asketski bizantizam ne poznaje pejzaža. Petrarca, Byron, Goethe, Hugo, svi veliki pjesnici prirode su glasonoše oslobođenja, velikih revolucija, vjesnici nove duše i novog zdravlja, koje će umoreni čovjek uvijek crpsti u dodiru s vječnim zdravljem prirode.

Umjetnost pejzaža u tom smislu za Matoša predstavlja estetizaciju dojmova, izraz umjetničke proizvodnje koja tankočutnost senzacija pretvara u vlastite vizije umjetničkog zanosa. Ona je, kako se vidi i u navedenom citatu, istodobno okrenuta estetizaciji svakodnevice i viziji društvene revolucije. U prvoj verziji teksta, *Imaginarnom putovanju*, umjetničko se transcendiranje koje pikaro, umjetnik i lutalac doživljava u susretu s Dionizom razrješava buđenjem u jarku, čime se slikovito ironično izražava sudar uzvišenih stremljenja s banalnošću svakodnevice. U završnoj verziji teksta *Kod kuće* taj dio izostaje, ali se slojevi ironijske kritike modernog doba uključuju u zanos molitve bogu vina, opijenosti i stvaralaštva koji se u završnom i semantički najsnažnijem dijelu cijele zbirke postavlja kao generator okupljanja svih odbačenih, egzilanata i „iskorjenjenika“.

U angažiranom i često duhovitom spajanju uzvišenog i prozaičnog, kao i u spojevima umjetničkih i kulturoloških referenci, Matoš je adekvatan nastavljač Kovačićeva zamaha kojim stvara modernističku prozu koja daje autentičan glas potlačenima. Modernizam njegovih pripovjednih strategija Aleksandar Flaker vidi u „barbarizaciji“ ustaljenih književnih struktura (Flaker 1976: 181–182). Matoševi „novi spojevi“ koji nastaju i u ironizacijskim i grotesknim sučeljavanjem utopijskih vizija i svakodnevnih društvenih prozora nastavljaju se na liniju razvoja književnosti koju Flaker prati od Kovačića do avangarde. Niz postupaka koje Matoš primjenjuje i u ovom tekstu mogu se prepoznati kao pred/avangardni nastavak Kovačićevih praksi. Među njima su Matoševe „kalambure“, „ocrnjivački“ humor, groteska, „uvođenje leksika i leksičkih sklopova koji su stajali izvan granica dopuštenoga“ (ibid.: 203), sprega različitih vidova umjetnosti, fragmentarizacija, dehijerarhizacija i osporavanje struktura itd.

U ovom se kontekstu opozicijski potencijal lika Petrice Kerempuha stoga može čitati kao izraz Matoševa avangardizma. Ovaj varalica i lakrdijaš, brat svih iskorjenjenika i egzilanata, u Matoševoj je viziji postavljen u službu Dioniza/Bakha, boga koje je moderno doba postavilo na društveni rub. Time i na motivskoj razini i stilskim izborima stvara poveznicu između autentičnosti moderne umjetnosti, njezina društvenog statusa i političkog revolucionarnog potencijala koji gradi podjednako u odnosu prema s klasičnim izvorima i nepotkupljivom duhu naroda. Ovaj je Matošev tekst zato višestruko značajan jer u njemu eksplicira i dovodi u vezu ključne odrednice vlastitog umjetničkog pisma: revalorizirajući odnose identiteta i pripadnosti, umjetnosti i politike. Njegov Dioniz kao „simbolska slika“ može funkcionirati u registrima ničeanski shvaćenog vitalizma, kako se ističe u *Leksikonu Antuna Gustava Matoša*, ali ga je pogrešno držati za „simbol autorove osobe i kulta nacije i ljepote, energije i umjetnosti, humora i poetike sna“ (Oraić Tolić 2015: 190). Iako su njegove upotrebe umjetničkih i kulturoloških referenci prema vlastitom priznanju (Matoš 1973e: 43) ahistorične, pa i eklektično kreativne, u njima je, kako sam nastojala pokazati, vidljiva pravilnost i smislenost. Kao što na početku teksta pred policijskim agentom na pitanje „Ko sam?“ (Matoš 1973b: 27) odgovara „Potomak sam slavne obitelji i svojta velemožnoj gospodi Ulikšu, Eneji, Hamletu i plemiću Kihotu“, stavljajući se u red književnih likova (a ne biografskih referenci) i kao što krajeve, mjesta, pa čak i likove identificira prema književnim uobličenjima – tako i konačnu potvrdu svoje pripadnosti potvrđuje bivanjem u bakhantskom kolu. Skrivanje građanskog identiteta, odnosno traga pred policijskim agentom i političkim progonom istovremeno je i potvrda pripadnosti carstvu umjetničke imaginacije i književnoj republici. Dioniz/Bakho stoga nije simbol nacije, već se nacionalno autentično, u pejzažu, duhu i humoru potvrđuje tek ako je prepoznato i izraženo u slobodi prirode („dubravi“) i imaginacije, u otporu glasa potlačenih i nepokorenih, tripudij krštenih „čapkuna, mangupa i fakina“ (ibid.: 38) poput Petrice Kerempuha, svih koji participiraju u igri i slavlju života, entuzijizmu, ritmu i harmoniji njegova kruga. „Jer, *calescimus illo*.“

LITERATURA

- BAHTIN, Mihail (1978). *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli I. Šop i T. Vučković. Beograd: Nolit.
- BRKIĆ VUČINA, Mirna (2010). *Mudraci iza maske smijeha*. Zagreb, Sarajevo: Synopsis.
- OVIDIJE (1931). *Fasti*. Loeb Classical Library br. 253. Harvard: Harvard University Press. Dostupno na: https://www.loebclassics.com/view/ovid-fasti/1931/pb_LCL253.319.xml (17. siječnja 2024.).
- DOTY, William G. i William J. HYNES (1993). „Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster“. U: *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Ur. William J. Hynes, William i William G. Doty. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 13–32.
- DUKAT, Vladoje (1919). „Lovrenčićev Petrica Kerempuh“. Zagreb: *Rad JAZU*, knj. 220., 1–29.
- FLAKER, Aleksandar (1999). *Književne vedute*. Zagreb: Matica hrvatska.
- FLAKER, Aleksandar (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- GEREMEK, Bronisław (2019). *Svijet „Prosjačke opere“*. *Prikaz skitnica i sirotinje u europskim književnostima od XV. do XVII. stoljeća*. Preveo Adrian Cvitanović. Pula: Nebula.
- GRLIĆ, Danko (1991). „Smisao i sudbina filozofije Friedricha Nietzschea“. U: *Tako je govorio Zaratustra: knjiga za svakoga i ni za koga*. Preveo Danko Grlić. Zagreb: Naprijed, 363–371.
- HAMVAS, Béla (2004). „Poeta sacer“. U: *Nevidljivo zbivanje*. Zagreb: Mirakul. Dostupno na: <https://strane.ba/bela-hamvas-poeta-sacer/> (17. siječnja 2024.).
- HYNES, William J. i William G. DOTY (ur.) (1993). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press.
- KOVAČIĆ, Ante (2004). *U registraturi*. Zagreb: Večernji list.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973a). „Dojmovi, Ogledi“. *Sabrana djela*, sv. III. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973b). „Vidici i putovi, Naši ljudi i krajevi“. *Sabrana djela*, sv. IV. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.

- MATOŠ, Antun Gustav (1973c). „Pjesme; Pečalba“. *Sabrana djela*, sv. V. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973d). „Pisma I“. *Sabrana djela*, sv. XIX. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973e). „Pisma II“. *Sabrana djela*, sv. XX. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997). *Rodenje tragedije iz duha glazbe*. Prevela Vera Čičin-Šain. Zagreb: Matica hrvatska.
- NIETZSCHE, Friedrich (1991). *Tako je govorio Zaratustra: knjiga za svakoga i ni za koga*. Preveo Danko Grlić. Zagreb: Naprijed.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2015). „Kod kuće“. U: *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Ur. Igor Hofman i Tomislav Šakić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 188–191.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2013). *Čitanja Matoša*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- PROTRKA ŠTIMEC, Marina (2019). *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- TADIJANOVIĆ, Dragutin (1973). „Napomene o svesku četvrtom“. U: Matoš, Antun Gustav: „Vidici i putovi, Naši ljudi i krajevi“. *Sabrana djela* sv. IV., Zagreb, 301–431.
- WIESNER, Ljubo (1994). „Matoš u Parizu. Zima 1899. i Matoševe tri grizete“. U: *Matošiana I. Građa za povijest književnosti hrvatske*. Knjiga 34. Priredili Ivo Frangeš i Dragutin Tadijanović. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 166–169.

Politics and Barbarisation of Modern Literature: The Character of Petrica Kerempuh in the Works of Antun Gustav Matoš

The literary popular grotesque Miroslav Krleža polemicalises with in his collection of poems *Balade Petrice Kerempuha* (*The Ballads of Petrica Kerempuh*) (1936) uses the voice of Petrica Kerempuh, a vagabond, adventurer and joker. In his collection of essays *Vidici i putevi, Plač četvrti, 1905* (*Vistas and Ways; Cry Four, 1905*), Antun Gustav Matoš uses the character in a similar fashion, as a gesture of opposition and a barbaric gesture in the creation of modern literary expression. Invoking Petrica Kerempuh as a character who is „a wiseman with a triple mind“, our Nasreddin Hodja, Gil Blas and Eulenspiegel, Matoš proceeds in a manner consistent with the avant-garde connection between art and everyday life through the political and aesthetic impulse. In the character of Petrica Kerempuh, Matoš invokes A. Kovačić, and the steadfastness of the transformative strength of folk humour, intelligence and resourcefulness. Through his own narrative procedure, he links these features with the re-assertion of the Dionysian principle in artistic creation that becomes an expression of a modern repositioning of art in the universe of society. Petrica is no longer just a vagabond or picaro, but, depending on the circumstances, he protects himself from the repressive mechanisms of political power by using mimicry – turning first into a gendarme, then a teacher and finally – in accordance with Matoš's understanding of the artistic – a satyr who gains features of Mephistopheles together with the traditional attributes of old literature. After Kovačić and prior to Krleža, the character of Petrica Kerempuh in Matoš's works takes part in the modality of modern expression characterised by irony and using what is suppressed, popular and dialectal as a pledge of the „barbarisation“ of modern literature (Flaker 1976: 198) whose politics are manifested through Dionysian vitalism, a vision of art as totality and inclusiveness.

KEYWORDS: Antun Gustav Matoš, Dionysian art, *Kod kuće* (*At Home*), modern literature, Petrica Kerempuh, picaro