

Danijela Bačić-Karković

O RANIM KRLEŽINIM ROMANIMA II.

*VRAŽJI OTOK (1923),
POVRATAK Filipa LATINOVICZA (1932),
NA RUBU PAMETI (1938)*

dr. Danijela Bačić-Karković, Filozofski fakultet, Rijeka, izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 (Kreža, M.) - 31

Tekst je dio veće cjeline posvećene ranim odnosno ranijim Krležinim prozama. Ovdje se tematizira odnos pojedinca i grupe, odnos muškarca i žene, obiteljski milieu u romanima *Vražji otok*, *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti*. Sažeto se iznosi pregled respektabilnih interpretacija krležiane u dijelu koji je ovdje relevantan. Kao jedno od dominantnih Krležinih gradbenih načela ističe se oksimoronsko načelo, suprotstavljanje i pretapanje "istog i drugog". Krležin svijet nije "crno-bijel", on je "crnobijel". Proturječje je njegova gnoseološka osovina.

Ključne riječi: Krležini rani romani, *Vražji otok*, *Povratak Filipa Latinovicza*, *Na rubu pameti*, obiteljski milieu, genealoški roman i ciklus.

Već u prvom Krležinom većem proznom djelu, pripovijetci *Hodorlahomor Veliki* (*Plamen*, 1919) zamjetni su karakteristično krležinski gradbeni postupci. Oni su poput leitmotiva, piščeva konstanta u kasnijim prozama. Među ostalim, to je oksimoronsko načelo, paralelizam suprotstavljenih stavova, autorskih i akterskih pogleda na život, kompleksan junakov samouvid najčešće ponuđen monolozima, slobodnim neupravnim govorom ili naizgled nezainteresiranim pripovjedačevim komentarima. O polifonoj narativnoj orijentaciji, o ambivalenciji i relativiziranom naratoru kojemu je ironija najčešće analitičko sredstvo i skalpel, Lasić će reći: *pripovjedačeva podvojenost ostavlja nas u neizvjesnosti. Odobrava li on svom protagonistu ili mu se smije?* (...) *Iz ugla iz kojeg promatramo Krležu (...) odgovor je jasan: i jedno i drugo.* (...) *Pripovjedač u cijeloj noveli* (odnosi se na *Hodorlahomora*, op. D.B.K.)

pokazuje da je Orlić, u svim etapama svoje avanture, i potresno uzvišen, i šaljivo glup (...) on nije samo smiješan, nego je i tužan, i potresan, i dostojanstven, i lijep u svojoj plemenitoj ambiciji i bespomoćnosti. Orlić - to paradoksalno jedinstvo patetične komike i smiješne tragike - prava je pripovjedačeva metafora. (...) U Krleže se objektivna naracija (često) miješa s protagonistovom mišlju pa više nismo sigurni tko to priča.¹

Ne bih se ovdje upuštala u raspravu o tome radi li se o piščevoj esencijalnoj nesigurnosti, kako se u kritičkoj literaturi spekulira - kad je o ranim prozama riječ ili kad se misli na ukupnu krležijanu - odnosno je li riječ o kunktatoru-promatraču, nihilističkom zavodniku (Žmegačeva sintagma) i(li) psihopatografskome voajeru - mizo/filo-krležolozi neka i o tome raspredaju uz pretragu (o)kulturnih, zavjetnih (Velnić²) kovčega. Prethodno³ sam, tematizirajući *Tri kavalira frajle Melanije* paralelizam simplifikatorskog ili prednjeg narativnog sloja sa slojem ironijskoga nakošenja (pozadinski sloj) imenovala gogoljevskim⁴ premda je Krležina gradbena metodologija nesvodiva na strategije ma kojeg književnog prethodnika, pa tako i Gogolja. U gogoljevštini je tragi-farsična potka, kad je, primjerice, riječ o *Kabanici*, sazdana ponajviše na opreci/paralelizmu naivno-prostodušne, čak karikirano glupave psiho-drame Akakija Akakijeviča (onomastičko doznačivanje svojstveno je i Krleži, znamo...krležinska predilekcija prepoznatljivo podrugljiva i stilematska) i realiteta. Melanija i Akakije usporedivi su s te gledišne točke. *Galgenhumoru* doprinose sličnim karakternim habitusom (i to su tzv. slabe jedinke) ma koliko bili smješteni u različit kulturno-povijesni i socijalni okoliš.

¹ Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari*, str. 246-7., odnosno str. 55. Usp. Žmegačev sličan komentar i pozivanje na isti citat u: *Gubitak iluzija, na Krležin način*, u: Frangeš/Žmegač, *Hrvatska novela*; interpretacije, Školska knjiga, Zagreb 1998., str. 286. i dalje.

² Usp. Davor Velnić, *Čitajući Krležu*, Adamić, Rijeka 2001. Tekst je ikonoklastička inventura općeg i osobnog odnosa spram glasa s *Gvozda* pisana u *dobroj namjeri* (autorov iskaz, str. 5) počesto intonirana ljutito, arogantno i optužujuće, a inspirirana Kuzmanovićevim *Krležom u sjeni Terezije*. Primjerice: (...) *U sanducima nije zapečaćena nijema savjest, jer savjest nije nijema. U njima je već dvadeset godina pohranjena monumentalna taština i ideologijom zamučeno nadahnuće ili ono drugo Krležino lice: samotni tekstovi posvećeni nedoumicama i zapuštenoj duši. Ona bolna mješavina savjesti i ambicije. Ali Krleža je nudio koliko je Hrvatska mogla primiti, a one zapečaćene kutije su sentimentalna popudbina, razmetljivi višak i krležijansko hranilište za buduće studije i doktorate.* (Str. 114) Usp. također Velnićevo tumačenje/komentiranje tzv. *krležijanstva* na str. 86. Autora iritira Krležina negativistička, persuzivna retorika: (...) *Krleža je stivo sumraka i rezignacije.* (str. 90) (...) *Kako objasniti da Krleža u razvikanim Glemabajevima nema jedan lik dobrote, nego je sve potisnuto, psihotično, sivo i puno prašine?* (str.75)

³ Usp. moj tekst *O ranim Krležinim romanima /Tri kavalira gospođice Melanije*, Fluminensia, br.1/2002.

⁴ Tzv. *unutarnja ironija* pozadinskoga sloja, po Lasiću

U kratkom romanu⁵ *Vražji otok* (1923) oksimoronsko načelo je dominantna. Glavni junak, međutim, nije priprosti skorojević sumnjive inteligencije, pa tu ne treba tražiti paralelu s Melanijinim likom. Prije bi u kombinaciji, stapanju Trnina i Pube⁶ mogli naći neke dodire s mladim Kavranom. *Vražji otok* tematizira slabog pojedinca, dubinsku osnovu spora/sukoba sina i oca, krnju i otuđenu obitelj Kavran. Antagonisti - mladi i stari Kavran ponuđeni su kroz sustav opreka (lasićevski kazano: sustav opreka od dijade prema trijadi u obliku aktancijalne vage), slojevitu panoramu krhotinastih dijaloga, načetih, započetih i prekinutih ili ostvarenih uz duže ili kraće monološko-solilokvijne sekvence sveznajućeg promatrača ili likova. Nema stvarnih pomagača ni postraničnih protivnika. Otac i sin, imenjaci (!), na brisanom su prostoru kontinuiranih nesporeda i trajne averzije:

(...) *Tu, dakle, divnu djevojčicu od voska kupio je Gabro Kavran od njenog brata za petnaest forinti* - Ovdje na čas prekidam započeti citat iz *Vražjeg otoka* jer se valja prisjetiti gotovo iste mikroszene u *Frajli Melaniji* koja je nukleusom kasnijeg provodnog motiva (detalja) i njegovih varijeteta:

(...) *Fintek je pred svima prodao Melaniju gospodinu doktorandu Mirku Novaku za deset kruna.*⁷

Vratimo se *Vražjem otoku*:

(...) *oženio se (Gabro Kavran, op. D.B.K.) njome u dva dana i doživio s njom jedno od najvećih razočaranja svoga života. Ta žena nije bila od mesa; (...) pod*

⁵ M. Krleža, *Vražji otok*, Oslobođenje, Sarajevo i Mladost, Zagreb 1980. Među kritičarima prevladava stav da je *Vražji otok* roman (Šicel, Lasić, Nemeč...) iako nailazimo i na označivanje djela novelom. Tako Malinar: (...) *među kojima markantno mjesto zauzima veća novela "Vražji otok", sa svojom temom vječnog sukoba dviju generacija, što je i okosnica nedovršenog romana "Leševi". Isto, Napomena, str. 242. Vaupotić Frajlu Melaniju i Vražji otok drži novelama. Melaniju će imenovati i ovećom pripovijesti. Osvrćući se na rane Krležine proze, primjećuje: oveća pripovijest Tri kavalira ima svoju relativnu vrijednost u cjelovitoj krležijanskoj viziji svijeta, u njoj se nalaze neki motivi, gradski pejzaži, intimni lomovi, atmosfera redakcija, intelektualni dispući, opis mračnih gornjogradskih kuća koje je Krleža razradio bolje u Velikom meštru, u Vražjem otoku i drugim kasnijim novelama (...)* Ove tri novele Hodorlahomor Veliki, Veliki meštar sviju hulja i Tri kavalira, imaju neke zajedničke crte naglašenije nego kasnije proze, a to su mladenački egzaltirani patetični lirizam, ekspresivni ritam emocionalne bujice asocijacija, izrazitije crte grotesknih neoromantičnih karikiranja likova, za razliku od kasnijih proza koje su daleko bliže klasičnom realističkom tretmanu (...), pa ih zato opravdano možemo smatrati tipičnim produktima ekspresionističke faze (...) Usp. Miroslav Vaupotić, *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb 1974., str. 220. Usput: Krleža u *Vražjem otoku* kroz pripovjedačeva usta kaže: (...) *Ljubavni zaplet ove novele na vodostaju nije baš bio zanimljiv, a svršio je glupo i pomalo smiješno.* (...) Nav., str.173. Iskaz "ta novela" ne mora značiti genološku opasku na *Vražji otok*, moglo bi biti da se misli na pripovjedni tijek, pričanje, priču u širem značenju, kao "štorija", "događanje".

⁶ Usp. Lasićev paralelogram u mome tekstu *O ranim Krležinim romanima I. /Tri kavalira gospođice Melanije*, Fluminensia, 1/2002., str. 21.

⁷ *Tri kavalira*, str. 22. ukoliko nije drugačije rečeno, sva isticanja u citatima moja su.

*koprenom mlade opatice nije bilo tajne. Ničega nije bilo. Laž. Jedna nevjerojatna opatička voštana laž! U borbi staroga Kavrana s tom voštanom laži počela se staloživati ona podloga na kojoj je Gabrijel Kavran mladi stao da gradi svoj život, i iz toga vremena potekli su životi oca i sina u paraleli kao dvije otrovne zmije koje jedna drugoj o glavi snuju, i tako se to sve valjalo duge i duge godine u strahu, sumnji i paklenom žderanju.*⁸

Piščevo opetovano "baratanje" kupoprodajnim bračnim "kontraktima" ide za tim da demonstriranim tragikomičnim scenama kompromitira građanski matrimonijali stereotip naročito ogoljen u Doktorovom braku (*Na rubu pameti*). Doslovna kupoprodaja kakve se pisac dotiče u *Melaniji* i *Vražjem otoku* metonimijska je markacija svih kasnijih krležinski modeliranih brakova (formalnih i konkubinskih odnosa i veza) u kojih izostaje opisana monetarna zaručnička ili ženidbena konverzija, ali se u temelju intimnog, bračnog, ljubavnog odnosa gotovo redovito priprema blamantni obrat, izdaja ljudskog i emotivnog sklada. Tom provodnom temom (o kupoprodaji) htjelo se, držim, poručiti da je bračno-intimna veza zapravo trgovina, žena kupoprodajna roba, predmet cjenkanja, ženik interesno motiviran:

(...) Svoju vodostajnonadgledničku karijeru postigao je stari (Gabro Kavran, op. D.B.K.) zapravo preko veza Amalijina magnifikusa, i ta bi se ljubav bila sigurno razbila da magnifikus nije umro, a stari se Gabro oženio Amalijom iz seljačke lukave sebeljubivosti. Bilo je tu i staroga zlata i pokućstva, i tako se sve to zaplelo u neki zlo

⁸ *Vražji otok*, str.162. U zanimljivom pristupu kojeg bih uvjetno imenovala teističko-egzistencijalističkim Milan Špehar (djelo *Problem boga u djelima M. Krleže*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1987) naglašava opskurno mjesto oca u Krležinu životu o čemu književna kritika malo tematizira (prelazi šutke, kaže M. Š.) Mišljenja je da se u svim njegovim djelima vidi snažno i grubo odbijanje očinstva i svakoga autoriteta. (str.26) Teza Špeharova jest da se do boga u najranijoj dobi dolazi preko uloge oca: iskustvo oca bitno uvjetuje iskustvo Boga (str. 27) Leone, Filip i Gabrijel imaju isti očinski problem, a to znači i problem odnosa spram boga. Nadalje Špehar deducira: *sin ima simbolički isto ime kao i njegov otac. iz toga se već može naslutiti da je sin u mnogočemu istovjetan s ocem i da će pokušaj potpunoga oslobođenja od oca biti onemogućen, jer u sinovljevim žilama kola ista.očeva krv.* (...) Ponavlja tvrdnju o naslijeđenoj "krvi" koji redak poslije: *U krvi samoga mladog Gabrijela teče nešto od životinjskoga njegova oca.* (...) u njemu je ukorijenjena pohota za pićem i prostitucija koju je već zarana iskusio spavajući sa svojom maćehom, *Taj je incest produkt njegova jakog Edipovog kompleksa iz kojeg isto tako proizlazi mržnja na oca.* (...) (str. 38) I Krleža ima isto ime kao otac, dodaje Špehar. (str. 31) Ponudeni pristup naglašava Gabrijelovu (su)krivnju, moralnu razinu i hipoteku herediteta. Premda spominje osjećaj neuzvrćene roditeljske (očeve) ljubavi Špehar ne povezuje izrijeком status žrtve, činjenicu roditeljskog zlostavljanja i zanemarivanja s Gabrijelovom izgubljenošću, moralnim i karakternim lutanjem. Špeharov analitički postupak "doziva" hamartiju - nevinu krivnju kao obiteljsku i životnu datost, fatum kojeg se ne može izbjeći. Isto se ponavlja u znakovitom iskazu Leonea: *ja sam čisti, nepatvoreni Glembay...U Glembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu.* Je li u tako determiniranom svijetu nasljedne krivnje i (amoralnih karakternih crta iole moguća pobuna? Ako nas recesivni geni ("šikzal") vuku "nazad i dolje" kako je moguće doprijeti do boga i dozvati boga u nama? Postoji li sloboda izbora, ako su nam u najranijem djetinjstvu zadane psihološke i moralne determinante, čak ako izostavimo socijalni okoliš i gnoseološka ograničenja (granične situacije) na koja smo također upućeni?

proračunati kupoprodajni ugovor na temelju kojega je Gabro Kavran prodao Malčiki svoje trideset i dvije godine, a ona njemu svoje stare ormare, šuplje zube i kostobolju.⁹

I dalje:

(...) Gabro Kavran našao je Mariju (majku Gabrijelovu) i uzeo je kao lijepu izgubljenu stvar koja nije ničija; prisvojio je opet novim jednim kupoprodajnim ugovorom koji je sklopio s bratom Marijinim (...) ¹⁰

Ponuđeni motiv je odavna dio književnoga repertorija, no u našega autora postaje provodnim i hiperboličkim konstrukcijskim elementom.

Pripovjedač je u *Vražjem otoku* ženske likove skicozno modelirao, epizodno ulaze i nestaju u fabuliranju, prepustio ih je prošlom svršenom vremenu, lošem kraju i smrtima dočim oba Kavrana kontinuirano traju duž cijele priče. Iznimka je gospođica Sorge Drahenbegova koja zakratko ušeta u krhotinasto fabuliranje i o(p)staje postraničnim likom, karakterološkom apozicijom mladoga Kavrana. Ona je (ne)dostižna i spremna biti ženom-žrtvom. Naime, ženski postav u toj prozi dilatira se na žene-žrtve i patnice, s jedne strane (Marija, dijelom Fanika Francova), nasuprot njima žena-"neman" ili "pohotnica" ili "pijavica" (Eva, *kelnerica, kasa-frajla i propala ženska*), koje će se (a)moralni odnosno promiskuitetni torzo domodelirati u liku barunice Castelli, pri *Glembajevima*. Lasić primjećuje da su u ranim Krležinim prozama ženski likovi uglavnom pripovjedni statisti što znači da u njima *ne postoji nijedan ženski lik koji bi u narativnom polju osvojio mjesto istinskog protagonista*. Bora Ćosić (*Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže*, str. 89-90) primjećuje da su Krležini ljubavni prikazi *uvijek merkantilni, uvek na granici prostitucije, uvek neskladni, uvek primaju zabranjeni oblik, a osobe iz tih veza lišene su iskrene simpatije, prljavo su sračunate i doista u svakom pogledu amoralne (...)*

U oba predloška (*Vražji otok* i *Glembajevi*) sinovi dijele (kradu?) očevu svojину/ ženu pa je triangularni ljubavni/erotski čvor p(r)okazan kao tipično (a)moralno mjesto bračne (građanske) hipokrizije.

SIN	AMALIJA (prva očeva supruga)	OTAC
Gabrijel Kavran _____ (majka)MARIJA (druga očeva supruga)		Gabro Kavran
(sinovljeva ljubavnica) → kelnerica EVA (treća očeva supruga)		

↑ ↓

gospođica Sorge

Shema dijada otac-sin u *Vražjem otoku*)

⁹ Isto, str.161.

¹⁰ Isto, str. 161-2.

Neke crte Melanijina oca (robustnost, grubost, autoritarnost, primitivizam) nastavljaju se u starome Kavranu i neke crte mladoga Kavrana stilizirane su i produ(b)ljene u Latinoviczu i Leoneu (*fauvistu sa Zapada*). Njihova se bolećivost, kontemplativnost, neodlučnost, kunktatorni karakter, lutalaštvo "Europama" (Pariz, London u *Vražjem otoku*) najprije ponudilo u Orliću (stiliziranome Janku Poliću Kamovu, kojemu je, da podsjetim, Krleža posvetio *Hodorlahomora* riječima: *Uspomeni Janka Polića-Kamova, koji je junački pao sa stijegom u ruci*, Plamen 1919) produžilo se u modeliranju mladoga Kavrana. Antagonizam sina i oca u Glembajevih već se je "dogodio" u *Vražjem otoku*. Lutalaštvo sve trojice jest anti-baedekersko¹¹, rilkeovsko¹², proustovsko, kamovljevska, musilovska, gideovska, flaubertovska, goetheovska, shakespeareovska i ino... a **povratci**¹³ su vjerojatno privremeni, nemir i lutanje definitivno i autodestruktivno. Kavranom se podcrtava i nastavlja topos *suvišnjaka* (Frangeš) našeg kasnog realizma i europskoga, posebice francuskog i ruskog građanskog (realističkog) romana. Lasić primjećuje kako sve što se događalo s Perom Orličem poznato nam je, jer je to zapravo prva varijanta sudbine Gabrijela Kavrana, koju će na specifičan način ponoviti brojni Krležini junaci - od Filipa Latinovicza do Kamila Emeričkog. No, Lasić komparira njihovu europocentričku fascinaciju i potom deziluziju ne analizirajući i ne uspoređujući njihovu startnu točku - djetinjstvo. Gabrijel, Leone i Filip povratnici su, djeca razmetna, *izgubljeni sinovi*, no, suvremenije kazano, u duhu ovovremenoga motrenja obitelji i nasilja - oni su **žrtve nasilja, zlostavljani sinovi** tzv. disfunkcionalnih obitelji, krnjih obitelji, samohranih očeva-udovaca, samohranih majki i vanbračnih zajednica. Predstavljaju viktimizirani **završetak obiteljskih genograma**. Taknula sam još jednu piščevu "pasiju": konstruiranje genogramskih kurikuluma, involutivne putanje obiteljskih stabala, počev od *Frajle Melanije* do raskošne glembajevske multigeneracijske freske opterećene likvidacijama, samoubojstvima, grabežom i prijevarom. On uglavnom implicitno prati, razvija, komentira porijeklo, rast, akme i propadanje obitelji i braka, no, bude i eksplicitnih komentara:

¹¹ Usp. o tome više u Žmegačevu djelu *Krležini europski obzori*, Znanje, Zagreb 2001.

¹² Usp. o tome više u istom Žmegačevu djelu, no naročito u djelu Mirjane Stančić, *Miroslav Krleža i njemačka književnost*, Nakladni zavod matice Hrvatske, Zagreb 1990.

¹³ J. Melvinger primjećuje: *Budući da je roman o Filipu Latinoviczu zapravo filipika, emocionalan, strastan i subjektivan govor nesretno rastrganog umjetničkog ega, svi su likovi i sagledani također kroz to emocionalno ja koje se ne uspijeva izmiriti sa svojim nesvjesnim, jer je edipski oslijepjeno i slijepo za svoju sliku u ogledalu. I u tom smislu je Povratak Filipa Latinovicza u mitskoj perspektivi, ne povratak Odiseja, nego tragički povratak Kadmovog potomka majčinskoj zemlji. To je povratak umjetnika, defetista i disidenta, koji smisao može osjetiti u sebi, bilo da je riječ o ljubavi prema ženi, o umjetničkoj inspiraciji ili o osjećaju vezanosti za zavičaj, samo u kataklizmičkim trenucima (...)*. Usp. *Moderna i njena mimikrija u postmoderni*, Dora Krupićeva, Zagreb 2003., str.126-7., istaknula J. M.

Na kvrgavoj stabljici te obiteljske korjenike grana se pokojne Marije jalovo osušila, i od sedmoro njene braće nijedan nije ostavio živa ploda. (...) Ta je grana, dakle, dala u svemu: četiri muška samoubojstva, jednu patent-acetilenku, jednog mrtvacu kojega su zdrobili strojevi tvornički i jednog alkoholičara bezbožnjaka. Osim toga: jednu utopljenicu, jednu ženu rodilju s košem djece, jedan tifus i na koncu Gabrijela Kavrana, čovjeka koji će se u životu klati s ocem, prekinuti studije i postati vojni bjegunac.¹⁴

Strah i krivnja duboka i nepoznata koju je pisac namijenio Melaniji nastavlja se u Gabrijelu. Valja podsjetiti: iz početne mikrosekvenca romana *Tri kavalira* saznaje se da je Melanija od prvoga dana svoje svijesti osjećala u toj golemoj kući neki panični strah (...) ona je oduvijek hodala po svojoj roditeljskoj kući kao s nekim osjećajem krivnje duboke i nepoznate (...) ni Krvarićevoj (tj. Melanijinoj, op. D.B.K.) grani nije bilo suđeno da izraste do pobjede, nego se (...) ubrzo zgrčila i usahla.¹⁵

Hladni osjećajni obruč oko Gabrijelova djetinjstva - činjenica da je to bio život djeteta na stražarnici vodostaja kamo unose utopljenike na očevid i sastav zapisnika. Zeleni leževi u mokrim gnjilim odijelima leže nijemi na podu pisarne. Glava uz pljuvačnicu, otvorena usta, a u rukama im trula mahovina, drač, alge, šiblje. Tako su jednoga dana unijeli i njegovu (Gabrijelovu, op. D.B.K.) majku; bilo mu je onda sedam godina. On je tajnu te katastrofe ponio u sebi u svoj njenoj tajnovitosti i poslije poživio s tim događajem u onoj samotnoj kući na vodi duge godine.¹⁶ - usadio je tomu junaku gorčinu i tjeskobu kao njegove osjećajne dominante. Uz strah, smrtni strah i batine. *Batine danas, batine jučer, vječno samo plač i batine u kutu (...)* Taj bi se prigušeni užas znao popeti do nedokučivo visokoga potencijala za onih bijesnih pijanih noći kada bi se stari vratio kući razdražen vinom, silan i divlji kao odvaljena pećina.¹⁷

Gabrijelovo djetinjstvo i sazrijevanje obilježeno je vrstom smrti za života (sintagma J. Bradshawa), tzv. otrovnom pedagogijom, roktanjem u kaljuži, internaliziranim stidom zbog scena, okruženja, načina obiteljskoga trajanja koje ga je strašilo i unižavalo. Oba Krležina junaka - Gabrijel i Filip - smješteni su - za dječje dobi - u slične scenske/kostimografske kulise. Mračne, opskurne prostore, frustrirajuću,

¹⁴ *Vražji otok*, str. 165. Podsjećam na Krležin portret oca kao odgovor na Čengićevo pitanje: *Vrlo okrutan, strog i samoživ. Nisam ga volio, mislim ni on mene naročito. Mislio je da je ovo što radim na granici kriminala, držao me čudakom i protuhom, da ništa što činim nije prema pravilima lijepog ponašanja (...)* Nema ključa, nema brave, sve je otključano, ne smiješ lagati, ne smiješ ništa činiti što bi drugome smetalo... A vlast moraš poštovati i čuvati. (...) Cit. prema E. čengić, *Krleža, Oslobođenje*, Sarajevo i Mladost, Zagreb 1982., str. 206. Krležino iskustvo oca moglo bi se tematizirati i paralelom s Kafkinim odnosom prema ocu (*Kafkino Pismo ocu*).

¹⁵ *Tri kavalira*, str. 11-13.

¹⁶ *Vražji otok*, str. 163.

¹⁷ Isto, str. 171.

nedokučivu atmosferu šaputanja, intriga, prijeteće tajnovitosti, erotike, seksa i nasilja istovremeno čime se dječje oči i uši nisu mogle nositi niti si pribaviti kakvu prihvatljivu racionalizaciju:

Mladome Kavranu, sedmogimnazijalcu (...) bilo je jasno da se spolni život njegova oca njega ne tiče savršeno ništa i da je to privatna stvar svakoga pojedinca, taj takozvani "spolni život"; no, vrlo vjerojatno zbog toga što je od najranijeg djetinjstva živio kao nijemi svjedok sviju ljubavnih kriza svoga roditelja i što je u onoj poplavi žena zamrzio sva ta stvorenja, on je osjetio duboku potrebu da u onom zlatnom salonu izazove skandal. Sjetio se onih polutamnih trafika sa šarenim paravanima, onih nedjeljnih popodneva kada zvona zvone na svim crkvama, a on sjedi u trafici i gleda modrikast plinski jezičac što paluca u kutu i na kome gospoda pale cigare, a iza paravana čuje se hihot kume trafikantkinje ("onaj isti Evin smijeh"), sjetio se pokojne Eve, i sve se to zgusnulo u njemu, i tako se u onom metežu bordelskom, uz razvratan smijeh pijanica i polugolih žena s lavorima u rukama, pobio s ocem do krvi (...).¹⁸

U tako ponuđenoj ekspresiji roditeljska figura - Gabrijelov otac (*Vražji otok*) i Filipova mati (*Povratak Filipa Latinovicza*) - ostaju bez aure poželjnoga roditeljskog autoriteta i bivaju predmetom dječakovih podvojenih osjećaja, dilema i nesretne svijesti. Slično prolazi i Melanijino djetinjstvo. Oni (navedeni roditelji) nisu zaštitničke figure, pomagači - upravo suprotno - izvor su zebnje i nejasne krivnje. Kasnija egzistencijalna melankolija pripremala se u domu, pri odrastanju uz odbojnog i autoritarnog oca (Gabrijel, Melanija), uz daleku, zagonetnu i uglavnom hladnu majku (Filip). Jasna Melvinger¹⁹ primjećuje:

(...) Majka Regina, "najtajnovitija pojava Filipova djetinjstva" također je strankinja, i po podrijetlu, poljsko-talijanskom, i po svojoj hladnoći kojom uskraćuje ljubav, razara mogućnost ostvarivanja bliskosti.

¹⁸ Isto, str. 219.

¹⁹ Usp. Melvinger, *Moderna i njena mimikrija u postmoderni*, str. 148. Ovdje valja podsjetiti na Vaupotićev komentar: (...) Vražji otok u osnovi nastavlja i produbljuje temu sukoba generacija očeva i sinova s političko-društvenog plana, koji je podtekstu neizbježan i na teren ličnih odnosa, napose erotskih daleko dublje s nizom pojedinosti iz života obojice, starog Gabre Kavrana i sina Gabrijela. Tema povratka skitnice i lutaoca velikim putovima Evrope u rodni dom na Savskom rukavu nakon tri godine izbivanja, motiv je od biblijske parabole o "izgubljenom sinu" do Krležinog romana Povratak Filipa Latinovicza čest u literaturi, Krleža ga je prvi put opširnije razradio u ovoj pripovijesti (...) osim toga, u njoj se vraćaju neki motivi krležijanske vizije malograđanskog življenja iz Tri kavalira gospođice Melanije i ratne lirike, a javljaju se i novi koji će u kasnijim djelima doći do izražaja, npr. - motiv cvrčka u kuhinji i bljutavost vegetiranja u provincijalnim krčmama (...), kompleks žene, psihoanalitički kompleks Gabrijelove mržnje na oca, kada je sjedio u polutamnoj trafici bez roditeljske topline (sličnosti s Povratkom Filipa Latinovicza)...Usp. Siva boja smrti, Znanje, Zagreb 1974., str. 239-240. Vaupotić isto podvlači paralelu Filipa i Leonea. Tim romanom (*Latinoviczem*) Krleža zacrtava novu fazu u razvoju psihološkoga romana na liniji Leskovar - Nehajev - Kamov - Krleža - Šegedin, a Župan Silvije Liepach jest produbljenija varijanta Đalskijevih junaka. (str. 273)

Njihovo krnje "obiteljsko gnijezdo" prometnulo se u *uzgajalište samoće i marljivo propadanje* (Audenova formulacija). Pisac je epizodom koju sam prethodno citirala - Kavranovom obiteljskom kartom kroz naraštaje - inducirao niz involutivnih naraštajnih etapa, najavio je silaznu geneaološku putanju na čijem dnu/kraju stoji čovjek u krizi - Gabrijel odnosno Filip odnosno Melanija. Krizu navedenih Krležinih junaka može se motriti kao sasvim osob(e)ne, biografski zadane, "pripremane" involutivnim grananjem njihovih obiteljskih stabala mentalne i osjećajne antinomije. Na tu egzistencijalnu ravan nadodana je, u duhu vremena implicirana, i estetsko-filozofski modelirana Gabrijelova i Filipova etička i spoznajna kriza. Spram zadanog i zatečenog kategorijalnog sustava (vrijednosti), oni se percipiraju strancima, a to osjećanje sebe spram svijeta pisac će pripisati i Doktoru. Za Filipa Žmegač primjećuje da je *svagdje stranac, i kao umjetnik i kao čovjek, ličnost koja se ili ne može ili ne želi identificirati*.(...) Taj se roman može također motriti kao tematiziranje outsiderskoga pojedinca, *ne na razini arhetipske konstrukcije, već u društvenopovijesnom obzoru, ali ipak s dovoljno uopćavanja, koja dopuštaju pomisao na univerzalnu viziju*.(Žmegač)

Tema (krize) obitelji nije strogo rezervirana za romaneskni žanr, premda roman spram te teme uspostavlja specifičan, romaneskni odnos i obradu, različit spram drugih žanrova. Novela, kraća pripovijetka (*Preobražaj* Kafkin, naprimjer) na jedan se, specifično novelistički, koncizni način poduhvaća obiteljskih tema ograničivši se na prizor, zgodu, scenu, događaj, doživljaj, fragmenat jer je u prirodi kraćega žanra da se vremenski-prostorno ne širi. Romani-rijeke, obiteljske kronike, kronisterije, *Familienfuge* i *Bildungsromani* koje karakterizira voluminoznost, ekstenzivnost i mogućnost disperzije narativnih linija mogu simbolički obuhvatiti velika vremensko-prostorna područja prateći nastanak, uspon i nestanak neke obiteljske loze. S druge strane, Krleža je djelo *Glembajevi* (1932)²⁰ podnaslovio *Proza* premda ga povjesničari književnosti većinom imenuju novelističkim ciklusom ili proznim fragmentima²¹ u kojima, mimo gore nabrojanih žanrovskih odrednica za kraće novelističke odnosno pripovjedne oblike, - pratimo mozaik niza sudbina, *povorku od tri stotine lica vremena marijaterezijanske cehovske tmine do današnje sinkopirane crnačke glazbe*... Krleža novelistički prati *više od stoiasamdeset godina od kada je u župnoj matici međimurskog Remetinca zapisan prvi autentični dokument o Glembajevima*, te retorički pita *koliko li je puta prokletu ime Glembajevih u sedmo i deveto koljeno zbog zla i nesreće što ih je glembajevska logika glembajevskih kamata i interesa nanijela bližnjima kroz tri stoljeća: od Marije Terezije pa sve do posljednjih dana francjozefizma*.²²

²⁰ Usp. Krleža - *kronologija života i rada* Stanka Lasića, GZH Zagreb 1982, str. 232, 233., kao Napomenu A. Malinara, u: M. Krleža, *Glembajevi / Proza*, Sarajevo 1981, str. 267-275.

²¹ M. Šicel, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, str. 168-9.

²² *Glembajevi / Proza*, str. 11.

Šicel će primijetiti da dramskoj trilogiji *Gospoda Glembajevi* (1928), *U agoniji* (1928) i *Leda* (1931) pripadaju i prozni fragmenti o Glembajevima koji se mogu razumjeti kao sinteza Krležinih shvaćanja o mjestu čovjeka u svijetu i životu, posebice intelektualcu. On je u tim fragmentima dao *punu sliku njihova nastajanja, uspona i pada. Temeljitim zadiranjem u predjele ljudske psihe, naglašenom naturalističko-psihološkom metodom on crta tragiku ljudskog pretvorenog u animalno i patološko. Kao da je tim fragmentima htio znanstveno analitički pokazati gdje su uzroci tragike hrvatskog čovjeka s početka 20. stoljeća do koje su ga doveli razni Glembajevi.*²³

Od netom spomenutih Krležinih romana i proza najviše se pisalo o, po mnogima, najboljem Krležinom i jednom od ponajboljih hrvatskih romana uopće, *Filipu Latinoviczu*. Obično ga se promatralo kroz rakurs mjesta pojedinca u društvu, sofisticiranoga umjetnika rafiniranih stavova i ukusa, kritički raspoloženoga spram društvenih konvencija, malograđanskoga života, vlastita porijekla i smisla života. Taj je roman *u određenome smislu paradigma modernog romana u hrvatskoj književnosti, zahvaljujući prije svega destrukciji tradicionalne čvrste fabularne strukture i naglašenom esejizmu. Taj bi se roman tematski mogao odrediti kao roman povratka (Proust), jednako tako kao i roman umjetnika, slikara. No i više od toga: sukobljen s različitim ljudima, raznih profesija i različitih podrijetla, Filip, glavni junak, u susretu s njima ispituje vlastitu složenu, introvertiranu i hipersenzibiliziranu ličnost koja se našla u raskoraku između regionalnog (zavičajnog) izvorišta i univerzalnog doživljaja svijeta.*²⁴

Ponuđeno je čitanje *Latinovicza* na način gnoseološke pretrage: *roman ga (Filipa, op. D.B.K.) slika u kretanju prema tome cilju spoznavanja sebe sama. (...) Traganje za cjelovitošću osobe jest psihološko putovanje za kojega se pojedinac najprije mora susresti sa svojom sjenom, a onda naučiti živjeti s tim nesvjesnim i često zastrašujućim aspektom sebe.*²⁵

Žmegač u navedenome djelu (*Krležini europski obzori*) misli da *Povratak* nije impresionistički roman nego roman o impresionizmu. To je također slikarski roman, montažni, psihološki, konfesijski, roman introspekcije i esejistike, internalni roman obilježen prosvjetiteljskim skepticizmom, a njegova tematska oš jest kriza. Pojedinac izložen dijalektici traženja smisla - to Žmegač drži trajnom Krležinom preokupacijom

²³ M. Šicel, isto, str. 168-9. Usp. i Hećimovićevu studiju o tom dramskom ciklusu i uopće ranijim Krležinim dramama u djelu *13 hrvatskih dramatičara / Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje Zagreb 1976.

²⁴ Isto.

²⁵ Usp. zanimljivu Engelsfeldovu studiju *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Liber, Zagreb 1975., str. 132. Posebno je provokativan autorov kritički komentar Krležinog izraza/pojma "podloge" kojeg ovlašno dotičem koji redak kasnije.

- s jedne je strane ljudska tradicija "proizvodnje" smisla, a s druge sumnjičavi, autoironični apsurdni "inteligent" (Filip) koji podriva ponuđenu dijalektiku svojom antinomijском sviješću.

Shodno temi koju slijedim kroz predočene proze, držim da je *dijada sin - mati* jedna od dominantni *Latinovicza*. Ta je dijada građena na podlozi opskurnog očinstva, neznanoga i velom tajni obavijenoga porijekla:

(...) *ona* (tj. Filipova mati, op. D.B.K.), *koja mu nikada u životu ni jedne riječi nije rekla o sebi ni o njegovom ocu...*²⁶

Roman počinje podsjećanjem na intimnu Filipovu traumu od prije dvadeset i tri godine, *kada se dovukao pod ova vrata kao izgubljeni sin: sedmogimnazijalac, koji je ukrao svojoj majci stotinjarku, tri dana i tri noći pio i lumpao s javnim ženama i kelnericama, a onda se vratio i našao zaključana vrata i ostao na ulici, te otada živi na ulici već mnogo godina, a ništa se nije promijenilo uglavnom.*

(...) *I kada se spustio poklopac, i kada se opet čulo smucanje pustenih papuča po daskama, i to kako su se iznutra, u stanu, zatvorila vrata od sobe, Filipu je bilo jasno da su ostala jedna vrata zaključana pred njim konačno i nepovratno.*

*Tako se okrenuo, spustio niza stube i tako je ostao na ulici dvadeset i tri godine potpuno sam.*²⁷

Povratak Filipa Latinovicza završava prizorom krvavoga delikta, umorenom Bobočkom, čije su oči bile otvorene, te se činilo kao da gleda. Prizor umorene žene *koja kao da gleda* potvrđuje autorovu opsesivnu konstrukcijsku i estetsku osobitost: transformiranje likova u maske, lutkarsko-karnevaleskne prizore i postupak prijelaza stvarne, ljudske fizionomije u ne-ljudsku, ne-zbiljsku, utvar(n)u. Lice je podijum dvostrukosti i rokiranja za većinu likova u krležijani. Lice je karakterološki komplement: psihički dualitet ili višeslojnost metaforizira se umnažanjem ljudskoga lica ili opustošenjem njegove tzv. osobnosti u obezličenu masku. Početna formula *Latinovicza* naznačena s prve dvije rečenice utiskuje tjeskobnu intonaciju koja će dominirati ukupnom dužinom djela: *kaptolski kolodvor>zakutak>truli slinavi krovovi>siva, vjetrom isprana jednokatnica>mračni drvored*. Sumorna gradska veduta. Nijednog afirmativnog signala. Kolodvor je prokušana simbolska označnica vremenovanja, kronotop prolaznosti, otvorenost cirkularnoj metaforici odlaska/povratka, (raz)otuđenja i uopće fenomenologije rađanja i umiranja. U baudelaireovsko-rilkeovski eksterijer zatim dodaje trećom rečenicom faktografsku pojedinost: da su dvadeset i tri godine prošle *od onog jutra kada se dovukao pod ova vrata kao izgubljeni sin...* U toj se rečenici pritajeno, ali ciljano čitatelju ponudila solidarnost s *izgubljenim sinom* jer što god da fabulacija smjera, izborom glagolskog

²⁶ *Povratak Filipa Latinovicza*, Oslobođenje, Sarajevo, 1980., str. 73.

²⁷ Isto, str. 13-14.

kolokvijalizma "dovući se" i poredbom kao izgubljeni sin osigurana je čitateljeva percepcija žrtve, nekoga tko je loše, tko je jadan i treba zaštitu, tko je outsider. "Dovlači se" *pod* vrata i k tome kao izgubljeni sin (pripovjedač je izbjegao neutralnije, složene prijedloge: *ispred, naspram, pokraj, nadomak* vrata) grješnik, raskajanik, nesretnik, zdvojan i krizni "namjernik", okrivljenik i krivac-pokajnik, nikako netko tko ima samosvijest sretnog i ispunjenog personaliteta ili je, primjerice, u kakvoj poslovnoj relaciji spram "dolaženja pred vrata". Prijedlogom *pod* (vrata) signalizira se vrlo tananom nijansom inferioran i uniženi/unižavajući status povratnika spram osobe kojoj se vraća (majka) što će se nakon tog startnog akcentiranja predočenim stilotvornim izborom kontinuirano, duž ukupne proze, potvrđivati. Između izostavljenog fatičkoga i iskazno-neutralnoga "doći pred vrata" koje je denotativno (predmetno-pojmovno determinirano) i realiziranoga ekspresivnog izbora "dovući se pod vrata" čitav je stilotvorni i smisaoni ponor. Nadalje, ne biti kod kuće (*u ovom zakutku*) čak dvadeset i tri godine - u čitateljevoj predodžbi, uz prethodne piščeve konstrukcijske signale negativne intonacije - taj lik dodatno biva opterećen zagonetnošću, pa se dugogodišnje izbjivanje prevodi kao bezdomno lutanje? Doda li se predočenome još jedan važan informativno-konotativan metaforski stilem - da *otada živi na ulici već mnogo godina, a ništa se nije promijenilo uglavnom* iz iste treće rečenice tek naznačena percepcija bezdomnika i opskurnošću obavijenog povratnika biva učvršćena. Filip jest *puž bez kućice* (k tome *zgažen*). Koju stranicu kasnije ponovno eksponiram tu metaforičku sliku s pužem jer tom animalističkom metaforizacijom pisac pribavlja *punctum saliens* pripremljen na prvoj stranici romana. Dakako da Filip nije doslovno proživio tolike godine na ulici - umjetnik i inteligent s izraženim rafinmanom, motritelj mnogih europskih izložaba, "hodač" kroz mnoge salone i dokoličarske banje ipak je *na ulici* ukoliko se ta hiperbolizacijska stilizacija zaista shvati uz pomoć "skraćene poredbe" *zgaženog puža bez kućice*. On nema uporište u pripadanju, ne zna gdje spada i koji je njegov dom - faktički i metafizički. Njemu je izmakla njegova *podloga*. Zatim, na istom početnome dijelu narativnoga luka romana čitatelj se suočava s ostarjelom, suzdržanom i nepristupačnom majkom, no, kako sam ilustrirala prethodno, autor nas *vraća* u neugodan incident s majkom iz davnih dana. Tako, kompozicija s početka djela gradi dvostruki povratak: onaj u kaptolski kolodvor i sve što u prostorno-vremenskom smislu potom slijedi te vremeplov sjećanjem do u trenutak davnoga odlaska. Na tu dvostruku potku oslanja se također dvostruka ili paralelna potraga za identitetom. Identitetom stvarnim, obiteljskim, biografskim i onim esencijalnim, ontološkim i estetskim (što za Krležu znači osjetilnim).

Pisac analeptički, rakovim korakom skida sloj po sloj davnoga vremena mladenaštva, do djetinjstva *najpaklenijih dječaćkih kriza, gdje je sve bilo sivo, a kuća je izgledala neobično mračno, upravo tamnosmeđom. (...)* Ta sjeverna strana

*jednokatnice bila je isprana vjetrom, a Filipu je bila potpuno tuđa pomisao da je pod krovom te sive, zelenkaste jednokatnice (jedanput davno) raslo njegovo vlastito krvavo, tako neizrecivo intenzivno djetinstvo.*²⁸

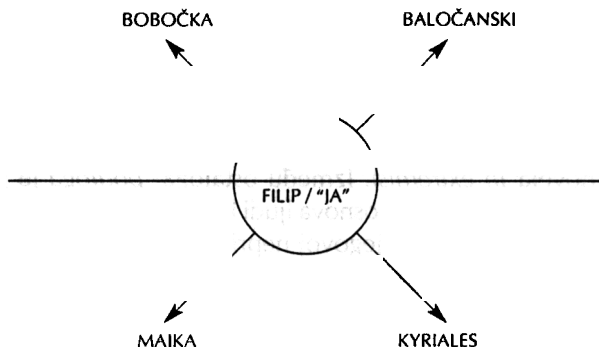
Krleža je dinamizirao narativni tijek analeptičkim evokacijama bogatoga spektra te se čitatelj sve dublje i davnije spušta u junakovo sjećanje. Sugerira se kao da će taj hod natraške doći do u sam biografski početak junaka, rođenje ili čak njegovo začecje (regressus ad uterum). Tako, djelo o povratku na startno mjesto - ono odakle se davno krenulo u svijet, odakle se krenulo u samopropitkivanje, intimni i analitički kronotop, odakle se nose *ožiljci krnjega doma* i tajanstvenoga roditeljstva, - sadrži kao dopunsku tematsku liniju povratak vremenom, povratak u povratku. Njega zanima njegovo biografsko, obiteljsko porijeklo, njegova startna genogramska točka, roditeljska karika kako majčina, tako očeva. Istovremeno, zaokuplja ga tzv. *podloga* - mnogoznačan i zalihosan semantem korišten također u karakterizaciji doktora Waltera (novela *In extremis*). Između ostaloga, *podloga* je porijeklo vrste *homo*, zatečena mentalna, karakterni osnova ljudi koji ga okružuju, hereditet Filipovih predaka koji se nastavlja u njemu, njegovoj neprilagođenoj osobnosti. *Podloga* je i društveni, civilizacijski i kulturni okoliš koji ga određuje i unutar kojega on iskušava *neuspješnu ili neželjenu integraciju*. (Žmegačeva sintagma) Dakako da je *podloga* i njegova slikarska praksa, grundirano platno kojem valja dopisati boje, linije i oblike. Filip je u potrazi za samim sobom otprije i sada-i-ovdje, on traži svoju ljudsku i obiteljsku definiciju unutar opisanih gabarita kakve nam sveznajući pripovjedač nudi: da je trafikantkinja Regina (Kazimiera),

*(...) njegova mati najtajnovitija pojava njegovog djetinstva, potpuno hladna spram svoga djeteta, ali je mnogo polagala na dekorativnu stranu njegovoga izgleda, čime se izdvajala iz kruga svojih sustanara oko trafike... te da je već vrlo rano Filip ustanovio da mu je mati naprašena brašnom kao klaun a pod tom bijelom brašnjavom obrazinom, da ima drugo, žalosno, sivo, izmučeno lice. Nadalje, Filipov otac umro je kada su Filipu bile dvije godine, i on nije zapravo znao sjeća li se svog pokojnog oca doista ili samo po fotografijama iz baršunastog albuma. Filipov tajanstveni otac stajao je nad njegovim djetinstvom kao sjena pred kojom je on godinama strepio. I taj mrtvac kojeg se Filip sjeća samo sa odra (...) počeo je da živi u Filipovoj fantaziji kao sve teže i sve mračnije pitanje. I eto danas, nakon četrdeset godina, Filip nema na to pitanje odgovora ...*²⁹

²⁸ Isto, str. 10-11. Frangeš primjećuje: *Dramatična točka u kojoj roman počinje jest superiorno odabrana koincidencija međusobno suprotstavljenih nemira junakovih: povratak fizički i povratak psihički, potraga za izgubljenim vremenom i za svježinom prvih emocija (koje, pretežno, i nisu emocije nego psihičke traume), neobičan moment sumnje u vlastitu ličnost i u vlastite stvaralačke sposobnosti (...).* Usp. I. Frangeš, *U potrazi za izgubljenim djetinstvom*, Krležin zbornik, str. 197.

²⁹ Isto, str. 22-23. Usporedbe radi citiram fragment Rilkeova pisma upućena Lou Andreas-Salomé 15. travnja 1904. godine, a iz čega se daje potvrditi sličnost u Rilkeovu doživljaju vlastite (biografske)

Lasić^{29a} je mišljenja da je Krleža izraziti romansijer koji se razvija od romana s jednom kompozicionom linijom prema romanima sa spletom linija u kojega onda dominira jedan primarni projekt. Prekretnica se, drži, zamjećuje upravo u *Povratku Filipa Latinovicza*. Kratki romani *Tri kavalira frajle Melanije*, *Vražji otok* imaju jednu kompozicionu liniju. *Na rubu pameti* i *Povratak* pokazuju tendenciju oslobađanja od te sheme. Lasić razvija tezu da je paradigmatiska ôs ili formula *Povratka Filipa Latinovicza* traženje Smisla i Izlaza, traženje vlastitoga Ja, te shodno tome dobivamo sintagmatsku shemu:



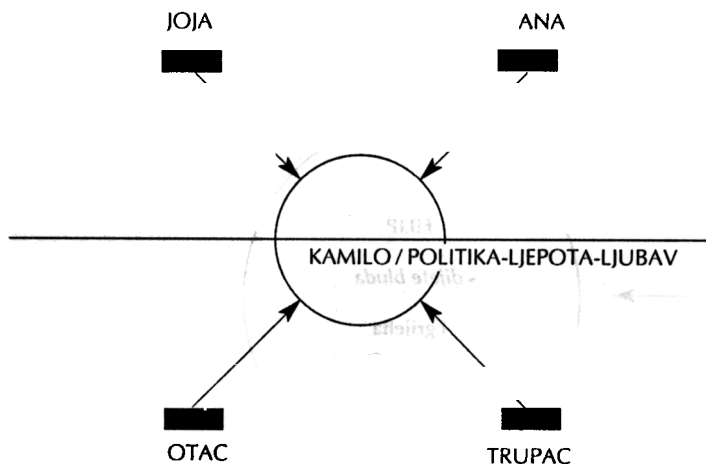
Lasićeva shema I^{29b}
(roman *Povratak Filipa Latinovicza*)

majke s Filipovim očitovanjima kroz monologe ili slobodnim neupravnim govorom: (...) *U Rim je došla moja majka, i još je tu. Vidim je tek rijetko, ali - ti to znaš - svaki je susret s njom neka vrsta recidiva...kad moram gledati tu izgubljenu, nezbiljsku, posve bezveznu ženu, koja ne može ostarjeti, osjećam kako sam još kao dijete želio otići od nje, pa se duboko u sebi bojim da se nakon godina i godina bježanja još uvijek nisam dovoljno udaljio od nje, da negdje unutra u meni još postoje pokreti koji su druga polovica njezinih zakrčljalih kretanja, neki komadići sjećanja što ih ona razbijene pronosi uokolo; tad se zgrozim nad njezinom rastresenom pobožnošću, nad njezinom samovoljnom vjerom, nad svim tim izobličanim i iznakaženim o što se ona objesila, sama prazna poput haljine, sablasna i strašna. I da sam ja ipak njezino dijete; da su u tom ničem pripadnom, ispranom zidu bila nekakva jedva prepoznatljiva tapecirana vrata mog ulaska u svijet - (ako takav ulazak uopće može voditi u svijet...)! Usp. R. M. Rilke, *Poezija i proza*, NZMH, Zagreb 2001., str. 389. U oba doživljava majke primjetna je lutkarska, karnevalska ekspresija i poremećena osjećajna podloga. Dijada sin - majka napukla je i komunikacijski je upitna. Rilke semantički proširuje topos/simbol vrata: majka je /su ta (tapecirana) vrata ulaska/izlaska u svijet. Portal u insceniranome *Filipu Latinoviczu* o kojem Foretić govori, a ja citiram pred kraj ovoga teksta, jest scenografski polifunkcionalan, ali semantički punktualan -portal je opredmećena mati, nepristupačna, željena/omražena majka, faktor otuđenja od svijeta i sebe samoga, istovremeno i uvjet simbioze s drugima (sartreovski Drugim).*

^{29a} Usp. S. Lasić, *Poetika kriminalističkog romana/Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb 1973., str. 36-7.

^{29b} Isto, str. 36.

Lasić tumači: strelice koje izlaze iz kruga izražavaju težnju pojedinih elemenata kompozicione linije za oslobađanjem. Do toga osamostaljenja ne dolazi i *Povratak* je još uvijek roman s jednom kompozicionom linijom. Tu će shemu Krleža razbiti u *Banketu u Blitvi* te naročito u *Zastavama*. No, još uvijek oba potonja romana pokazuju, po Lasiću, Krležinu privrženost romanu s jednim dominantnim sukobom. Sintagmatska shema *Zastava* jednako nalikuje onoj iz *Povratka*, samo što u slučaju *Zastava* crte koje idu iz glavnoga kruga nisu upravljene na bijeg iz kruga, pa te samostalne sekundarne crte interferiraju s glavnom crtom i u njoj se donekle ukidaju:

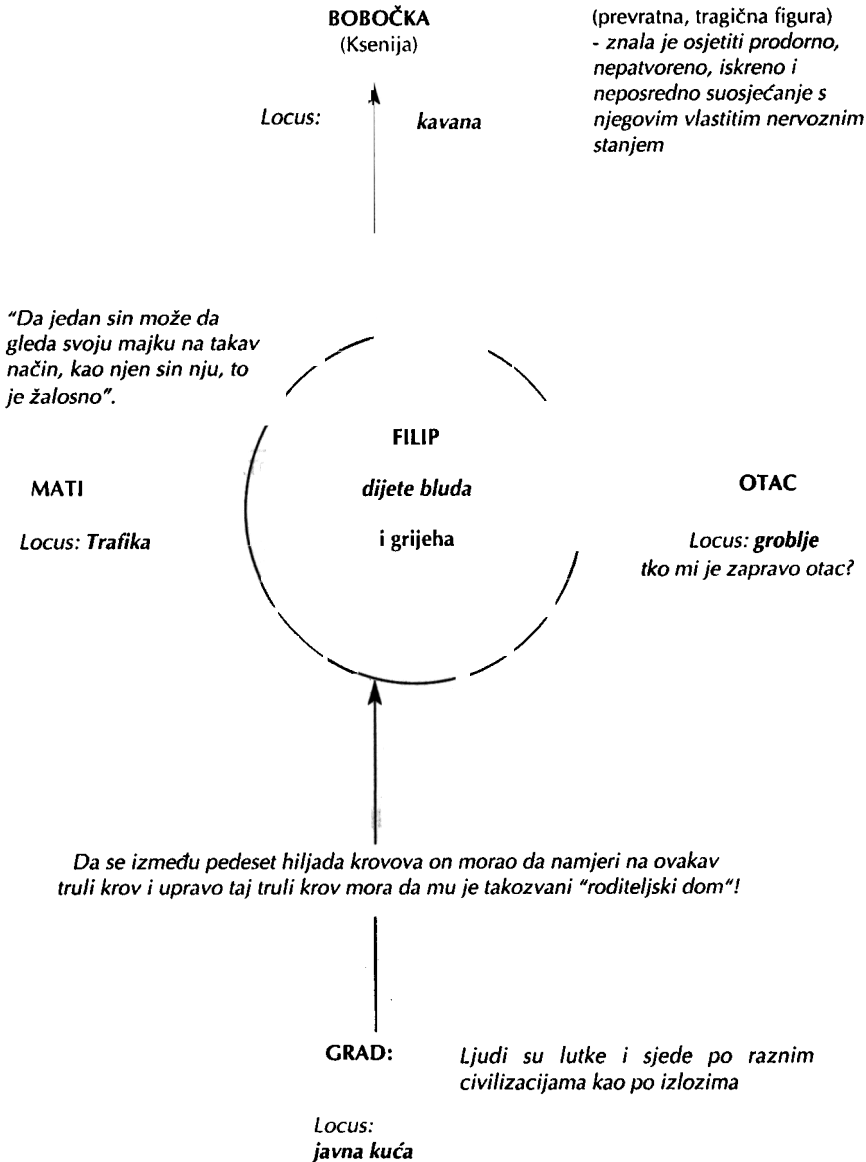


lasićeva shema II^{29c}
(roman *Zastava*)

^{29c} Isto, str. 37.

Na temelju Lasićevih shematskih tumačenja kreirala sam ideogram koji donekle modificira njegovu relacijsku postavu:

Ideogram narativnih silnica u *Filipu Latinoviczu*:



Naime, u Lasićevoj shemi I., koja se odnosi na *Latinovicza* nema iskazane relacije spram oca koji, premda u doslovnome, biografskom smislu odsutan i davno minuli geneaološki signum, itekako je važan motivacijski punkt u komponiranju djela. Držim da to djelo ima tri paralelne ôsi podjednake epistemološke i estetske snage: 1. dijada majka-sin, 2. dijada otac-sin i 3. dijada sin-žene (Bobočka); Prve dvije dijade moglo bi se motriti pod zajedničkim nazivnikom potrage za porijeklom i identitetom u doslovnome, biografskome smislu, te metafizičkome, esencijalnome smislu bojazni od sartreovski pojmljenog kopilanskog kompleksa, u pozadini kojeg je zebnja pred ništavilom³². Dijada sin-žene ili sin-Bobočka pripremana je pripovjedačevom unutarnjom fokalizacijom analeptičkoga obzora:

(...) još od najranijih dana njegove mladosti žena je bacala Filipa iz najranijih potištenosti u ekstazu i iz suludih zanosa u očaj, i on bi puzao na rubu samoubojstva, zgažen i sasvim slomljen kao zgaženi puž bez kućice, slinav i blatan i ranjav. (...) sve je bilo natopljeno snatrenjem o ženskama, kao djevojački spomenari mirisima pletenica i maćuhica.³³

Podcrtala sam poredbu s pužem bez kućice jer je u analitičkome smislu vrlo rječita: puž bez kućice i tome još zgažen zrcalna je slika Filipova upitnog identiteta. Držim likove Baločanskoga i Kyrialesa³⁴ za ovu tekstnu razradu (obiteljski odnosi) manje presudnima, oni su u nekoj drugoj motrilačkoj zadaći zanimljiv dio psihopatografske galerije Krležinih likova. Bobočka ima, što napominjem kasnije, dvojnice u ženskim likovima drugih Krležinih proza odnosno drama. Bobočka je leitmotivska ikona žučene žene, stradalnice kojoj, jer jest jedinstvena po svojim etičkim i osjećajnim visinama, kako bi Krleža kazao, pripovjedač namjenjuje kobni i tragični završetak.

³² "Zebnja pred ništavilom", "apsurdni čovjek" sintagme su koje konotiraju ideje i kategorie filozofije apsurdna, egzistencijalizma, Jaspersove granične situacije, a rabim ih u namjeri da povežem krležijansku i egzistencijalističku ontologiju, posebice kad raspravljam o *Povratku Filipa Latinovicza*. Branimir Donat uz Krležinu *Maskeratu* pripominje: *Neoprezno je i brzopleto spominjati teatar apsurdna, ali da između Maskerate i nekih kasnije formuliranih težnji teatra "deziluzija" ostvarenih u djelu Pirandella postoje bitne strukturalne veze, ne treba posebice upozoravati. Ovo kreiranje posebnih stvarnosti, ovaj jaz između lica, doveden je do kulminacije u teatru apsurdna u kojem sva lica slijepo plutaju u svojim iluzijama neprestano varajući sebe i druge. Usp. O Miroslavu Krleži još i opet, str. 42.*

³³ *Povratak Filipa Latinovicza*, str.97.

³⁴ Po Nemecu Kyriales je inkarnacija Filipove podsvijesti. Usp. *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945.*, str. 243. Frangeš će reći: *Oponent i negator Filipov, neshvatljivi i neuhvatljivi Grk Kyriales, ta reinkarnacija Nečastivog koji se davno ukazao doktoru Kamilu Gregoru i drugim junacima mladoga Krleže...*(usp. Frangešov esej *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*, Krležin zbornik, str. 206) Usp. također Engelsfeldovu interpretaciju Filipova odnosa spram Bobočke u djelu *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, str.118.

(...) *ona-kao ni jedna od tolikih žena dosada - znala je da su upravo ti najprolazniji, najnezatniji, natrepetljiviji, prividno sasvim sitni unutarnji doživljaji jedina vrijedna pojava u životu! (...) To je bilo ono što ga je toj ženi tako intenzivno privuklo.*

Rabim izraz *sin* u dijadi sa ženama odnosno Bobočkom, (umjesto Filip) kako bih naglasila vrstu **prijenosa** osjećajne **uskrate**, nedostatka ljubavi i topline koju od najranije dječjačke dobi Filip osjeća u dijadi s majkom. Erotsko-libidinalna znatiželja i ljubavna maštanja mladoga Filipa potencirana su *radom tuge* usamljenoga djetinjstva što sam spomenula i ranije. Roman, dakle, završava ubojstvom Bobočke, no ujedno je kao paralelan kraj djela ponuđena nekoliko stranica prije finalne scene s Bobočkinom smrću, odgonetka obiteljske enigme - istina o Filipovu ocu:

(...) *Ako te je to pitanje toliko mučilo, zašto nisi pitao? Ja te nisam vidjela, sada ima ravno jedanaest godina, a za slučaj svoje smrti ja sam ti to sve napisala!*

Tako je Latinovicz ipak sastavio razderane korice albuma i sakupio rasute slike koje je, za razgovora s majkom *bacio s takvom vehemencijom o stijenu.*

Frangeš Krležu prati kronološki i problemski kroz sve žanrove u kojima se je izrazio. Rabi sintagmu *groteskno-realističko-fantastična* slika svijeta za Krležin literarni čin spram međuratne europske političke zbilje. Ne zadržava se niti izdvaja genealogijsko-obiteljsku temu iz Krležinih romana kao formativnu, dominantnu ili barem komplementarnu socijalno-političkim Krležinim interesima. Drži ga nastavljačem kovačićevsko-kranjčevićevskoga smjera te u nizu činjenica sličnim Cesarcu. Ne spominje *Tri kavaljera gospođice Melanije* ni kratki roman *Vražji otok* kojeg Lasić, kako ranije rekoh, posebno apostrofira po nizu estetsko-gradbenih rješenja. Frangeš (u svojoj panorami *Povijest hrvatske književnosti*) zapravo kod eksplikacije romanesknih značajki bira odostražni put, osim što *Zastave* komentira na kraju svoje rekapitulacije. Pristupa im kao žanrovski teško odredivome romanu jer ga se može razumijevati kao autobiografiju, društvenu kroniku, memoarsku i fikcionalnu istovremeno. Uspoređuje ih s *Ratom i mirom.*

U vezi romana *Na rubu pameti* drži važnim istaknuti odnos pojedinca i grupe. Društveni odnosi nisu samo regula nego i *brutalna norma*. Ako se pojedinac odluči na istinu i iskrenost onda ga slijedi anatema. *Banket u Blitvi* naziva vizionarskim romanom. Blitva je paradigmatičko mjesto s paradigmatičkim junacima. Niels Nielsen komplementaran je Doktoru i Filipu Latinoviczu, ističe bez posebnoga preciziranja Frangeš. Za *Povratak Filipa Latinovicza* u kontekstu socijalno-političkog aspekta promatranih proza, Frangeš će dometnuti da je *potraga za izgubljenim djetinjstvom*, ali i *povijest jednog likovnog lirizma*: taj povratak (je) *zamišljen kao predah, kao ispunjenje odisejske potrebe da se lutalac vrati polazištu i da ostvari najveću radost čovjeka (...)* "osjetiti se doma". Za razliku od Vidana Frangeš nalazi da je sličnost *Glembajevih* s Rougon-Macquartovima *samo prividna*, a Krležin je naturalizam posve različit od zolinskog. Frangeš se usredsredio na suton *agramerštine*, na socijalno-

klasni i statusni involutivni put (silazak) Glembay-sage u kontekstu mlade građanske Hrvatske pod kapom austrijskoga kapitalizma. Raspad Glembajevih raspad je austrougarske Imperije.

Vidan će (u djelima *Tekstovi u kontekstu i Engleski intertekst hrvatske književnosti*) drugačije oslušivati sudbinu raslojavanja obiteljskoga imperija Glembajevih. Bolest i smrt obiteljske moći Glembajevih pripremat će se **iznutra**. Nema **vanjskoga**, socijalno-političkoga "okidača" za genealogijski pad Glembajevih. Dekadencija jest povijesni proces, ali *svi pisci od Zole do Faulknera promatraju* (tu dekadenciju, op. D. B. K.) *iznutra, u pojedincima i odnosima između njih*. Također će nedvosmisleno zaključiti: obitelj kao genealoška cjelina **ne stradava od vanjskih uzroka**. Drugom prilikom moglo bi se više prostora dati Vidanovu elaboriranju Krležina odnosa prema povijesti i sudbini obiteljskih saga. Dodajem stoga prethodnome samo to da Vidan u bolesti i senzibilitetu vidi *ona dva unutrašnja činioca koji proizvode dramu, i oni književnopovijesno određuju genealoški ciklus*. U temeljitoj i stoga vrlo korisnoj analizi Krležina odnosa spram njemačke književnosti (*Miroslav Krleža i njemačka književnost*) Mirjana Stančić zastupa stav da je upravo u *Latinoviczu* najjasnije iskazana piščeva ambivalencija spram ostvarivosti građanske kulture i književnosti u *panonskome glibu*. Ponudivši *Glembajeve* kao opredmećeni model panonske "građanštine", snobizma i profilterskoga nagona za moći, autorica primjećuje kako je time prozno-dramski realizirao upravo ono što predbacuje Thomasu Mannu.

Kako je roman *Na rubu pameti* pisan u prvom licu, vizura je narativnoga subjekta jedina na koju je čitatelj upućen. Doktor nastupa u trostrukoj ulozi: kao akter, svjedok i tumač, ali u svojstvu antijunaka.³⁵ Doktor je literarna verzija tzv. nesretne svijesti, on je *potpuno svjestan jalovosti svoga napora*, ironijom pokušava prikriti osjećanje suvišnosti (kasna rezidua filonihilizma?) i fatalizma. Snaga društvene kritike na nekim stranicama ovoga romana nedosegnuta je, drži Nemeć, u čitavu Krležinu stvaralaštvu, a i u hrvatskome romanu 20. stoljeća. Djelo je i Goran Kovačić držao najslobodoumnijim, nizale su se mnoge pohvale, često je interpretirano, ali *mu ipak nije pripalo mjesto koje je po svojoj umjetničkoj vrijednosti zaslužio*.³⁶ Mnoge interpretacije uključiv i Nemećov panoramski pregled u kojem najviše prostora daje *Povratku Filipa Latinovicza* poduzimaju sociološko-intelektualne tematizacije romana *Na rubu pameti*, ne pokazavši veći interes za (anti)junakove relate spram žena, braka, intimiteta i onoga što obično mislimo pod sintagmom **područje privacije**. Nemeć će, međutim, izdvojiti kao znakovit za razumijevanje Doktorove duhovne pozicije susret s Valentom Žganecom u kojem se prepoznaje ono što je Lasić naglasio:

³⁵ Krešimir Nemeć, *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945.*, str. 245. i dalje.

³⁶ Isto. str. 248

kontrapunktiranje. U ovom slučaju suprotstavljaju se Doktorov (pretenciozni?) intelektualizam spram Žganecova narodnog mudrovanja i pučke lucidnosti.

Narativna ôs romana počiva na uporabi **obrata** u tijeku jednog, reklo bi se, običnoga građanskog braka. Do svoje pedeset i druge godine neimenovani je doktor živio *dosadnim, jednoličnim životom prosječnog homo cylindriacusa*³⁷, bio je, kako se sam o sebi izrazio, uredna ništica među masom urednih sivih ništica, naizgled sređenoga braka, pristojnoga položaja u društvu te solidnih prihoda u kartelu Domaćinskoga. Međutim, takoreći iznenada, gotovo bez povoda, u tijeku jednoga banketa, u vinogradu Domaćinskoga, a u prisustvu mjesne elite, Doktor - ujedno pripovjedač - odlučio je *zaplivati uzvodno, progovoriti* i pokrenuti kotač sudbine protiv sebe sama. Nemeč³⁸ primjećuje da roman retrospektivno, u formi ispovjednoga monologa glavnog lika prati posljedice toga slučajnoga ekscesa. Dakako, u duhu psihoanalitičkoga tumačenja, ništa i nikada nije slučajnost, drugim riječima, taj se verbalni Doktorov *krik* po svoj prilici pripremao dugo i pomno. Problem pojedinčeve **pobune** izveden je minuciozno: glavni junak romana radikalizira svoj revolt i do kraja zaoštava sukob sa sredinom. Kako u toj novoj postavi stoji s njegovim do nedavno sređenim brakom? Nemeč drži da je **hajka na čovjeka središnja ôs romana**. Doktor je izložen hajci čitave sredine, ali i obitelji. Lica se razilaze te razaznajemo dva suprotstavljena tabora: na jednoj, stigmatiziranoj i izoliranoj strani Doktor uz ponekoga *pomagača*. To su Valent Žganec Vudriga, Jadviga Jesenska, doktor Katančić, Krneta, s jedne strane, a na drugoj vlašću, statusom i utjecajem dominirajuća većina čiji su predstavnici Domaćinski, Hugo-Hugo, Atila pl. Rugvaj, Javoršek, Oto-Oto, Pavlas i ministar Harambašić. Krleža **trodijelno** gradira Doktorovu sudbinu: nakon spomenutoga sukoba slijede **izolacija, poraz i rezignacija**. Odnosno: **sudnica, tamnica i ludnica**. To su, u duhu Nemečevih riječi, simboličke postaje na junakovu katarzičnu putu potrage za istinom i pravdom. Doktor je s pomoću sarkazma, satiričkoga i pamfletsko-polemičkoga tona odredio sudbinu i ton priče. Predmet su Doktorovih ironijskih opaski građanske konvencije i institucije, tzv. društvena elita, društveni sustav koji tolerira kriminal i nasilništvo, renegatsko-poltronski milieu kojega su dio i bračni odnosi. Krleža se odlučio na **ironizaciju** kao postupak očuđivanja pretpostavljene zbilje. *Na rubu pameti* tipičan je roman **izričaja** (Nemečov termin), **esejistički roman** u kojem glavninu radnje čine razmišljanja, analize i idejna previranja.³⁹ Kao literarni konstrukt, Doktor je sinteza brojnih komplementarnih Krležinih likova. On je **antijunak** kojega osobine možemo protegnuti na Ljubu

³⁷ Usp. Nemečov predgovor romanu *Na rubu pameti* pod nazivom *Između dogme i slobode*, Školska knjiga, Zagreb 1996., str. 5-16.

³⁸ Isto, str. 6.

³⁹ Po M. Kunderi riječ bi bila o tzv. mislećem romanu za razliku od deskriptivnoga romana, primjerice, kakav je *Čarobni brijeg* T. Manna. Usp. M. Kundera *Iznevjerene oporuke*, Esej, prev. Ana Prpić, MH, Zagreb 1997.

Kraljevića (*Veliki meštar sviju hulja*), Viktora Kuneja (*In extremis*), Gabrijela Kavrana (*Vražji otok*), Horvata (*U logoru*), Tomu Bakrana (*Smrt Tome Bakrana*) ili doktora Nielsena (*Banket u Blitvi*). Tako se među ženskim likovima Bobočka iz *Latinovicza* nastavlja u Jadvigi Jesenskoj.

Kroz imaginarni dijalog s čitateljem, a portretirajući punktove svoga dojučerašnjega života (prije scene u vrtu Domaćinskoga) Doktor kazuje kako je živio *u mirnom i neizrecivo jednoličnom bračnom dodiru sa svojom zakonitom ženom, izrodio (sam) s njom tri djevojčice (tri glupe guske) (...) u jednu riječ, o meni, o mom ličnom, privatnom ili javnom životu ne bi se moglo napisati ni jedne jedine rečenice koja prelazi okvir najnormalnijih propisa sive i bezlične sheme...*⁴⁰ Također saznajemo: *Da sam spolno zaraženi razvratnik koji je zarazio svoju vlastitu ženu, to sam doznao tek kasnije kad je oko mene počeo da zvižduka vjetrić (...): da sam rogonja, da mi je žena imala kućnog prijatelja već sedam godina, da sam bludnik po vlastitom priznanju, pa čak ni moja vlastita djeca nisu moja vlastita djeca, to sam dočuo tek u onom dijelu svoje životne plovidbe kad se rasplinula tridesetogodišnja tišina i kad sam se kod sveopćeg čišćenja predrasuda pokazao posve drugim čovjekom...*⁴¹ Čitatelj saznaje također da je Doktor do kraja svoga braka s Agnezom, apotekarskom jedinicom koju je uzeo iz čiste mladenačke ljubavi, kako napominje, ustrajno i požrtvovno *volio* svoje bližnje. O supruzi problematičnoga glazbenoga dara Doktor je, veli, u par dramatskih dana saznao više no što je mogao primijetiti za čitavoga dosadnog apotekarskog braka.

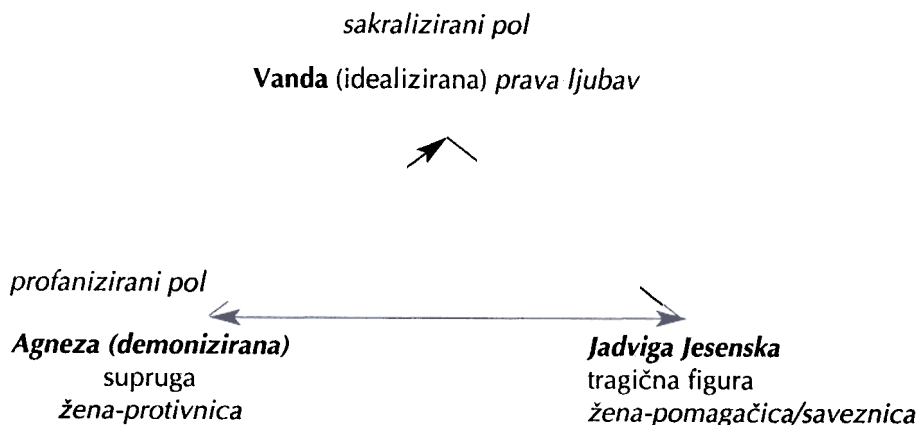
Iz citata koji slijedi očita je rezignacija glavnoga (anti)junaka romana u pogledu (vlastita) braka i ličnosti supruge Agneze: *Dok nije došlo do ovog skandala s Domaćinskim, ja nisam imao ni pojma da me na svijetu nitko ne mrzi i ne prezire tako toplo kao moja vlastita supruga.*⁴² Krleža je predočenu Doktorovu izjavu sačinio ironijski, spojivši nespojivo: toplo (nekoga) mrziti! Nitko na svijetu ne mrzi (ga) kao supruga - u toj izjavi čuva se nuklearna/ishodišna misao kako je (građanski) brak hipokrizan. Nekoliko rečenica potom pisac će Doktorovo analitičko pripovijedanje gradirati prividno jednoličnim numeriranjem. To nabranje, međutim, ispostavlja se kao postupna i temeljita demistifikacija vlastita socijalnoga okruženja. Okruženje doima se doktoru kao *klupko laži i klevete*. Svi su protiv njega, to jest protiv istine. Stupovi društva sazđani su na *kiretaži*, u tom je Doktorovom stavu ukupna ocjena duha vremena, ocjena koja asocira na čuvenu Shakespearovu aluziju da je nešto trulo u državi Danskoj...

⁴⁰ M. Krleža, *Na rubu pameti, Oslobođenje / Mladost*, Sarajevo 1980., str. 15. Svi citati preuzeti su iz toga izdanja romana.

⁴¹ Isto, str. 17.

⁴² Isto, str. 38.

Unutar *relacijske jednadžbe* likova⁴³ još je jedna trodijelna postava: ženski likovi koji su na neki način odredili doktorovu sudbinu. Narativni tijek njihova predstavljanja (portretiranja) obrnut je onom kronološkom. Najprije saznajemo o supruzi Agnezi, potom nas pisac upoznaje s *damom na koketnom rubu četrdeset i sedme, u posljednjoj jeseni bujne uvele ljepote*⁴⁴ - Jadvigom Jesenskom, te, najposlije, premda je bila *prva ljubav* - saznajemo za Vandu.



Ideogram ženske triangularne postave u romanu *Na rubu pameti*
(izradila D.B.K.)

U duhu paradoksnе naracije nudi se (tobože) usputna obavijest da se (tu) pristupilo likvidaciji jednog bračnog odnosa koji se spremao da proslavi svoj srebrni pir.⁴⁵ Formalna kulminacija bračnog odnosa zaokruženog srebrnim pirom poklapa se/kontrapunktira s iznutra potrošenim bračnim odnosom. Srebrni pir kao građanska markacija dugovječnog matrimonijalnoga kontrakta, kao trofej prokreacije orijentirane civilizacije, s jedne strane, i likvidacija Doktorova bračnog odnosa kao demaskirajući pol, komunikacijski i emotivni debakl. Slavlje i pustoš, raskoš i oskudica. Paralelizam krajnosti, kao u prizoru zlatnoga pira Vinčičevih.⁴⁶ U oba slučaja dozvana je

⁴³ Lasićeva sintagma.

⁴⁴ *Na rubu pameti*, str. 75.

⁴⁵ Isto, str. 65.

⁴⁶ Usp. moj tekst *Nevina krivnja Šimunovičevih junaka*, Fluminensia, 1-2, 2000., str. 89-109.

procedura karnevalizacije, u ovome slučaju ekspresivnije izvedena u *Vinčićima*. Tu će tehnološku, gradbenu mogućnost u dramskome opusu Krleža mnogovrsno i naglašeno rabiti.⁴⁷

*Uviđam. Putujem. Rastavu braka primam. Krivnju preuzimam na sebe.*⁴⁸ Sinkopirana sintaksa, eliptični, monoremski iskazi i kratke rečenice s objektom na mjestu predikata (krležijanska sintaktička kombinatorika) doprinose atmosferi *likvidacije* promašenog braka. Jadviga Jasenska kontrapolirana je Doktorovoj supruzi. Pripovjedač ju portretira enumerativnim izobiljem. Postupak kojim Krleža modelira portret *treće* bitne žene u Doktorovu životu kombiniran je elementima vanjskog i unutarnjega opisa s činjeničnim interpolacijama iz njena životopisa. Tako se pred čitateljem rastvara i mini-priča unutar Doktorove pripovijesti. Kombinirajući Doktorovo prepričavanje Jadvigina života s njenom pričom (u prvom licu) narativni se lanac produbljuje još jednim "rukavcem" to jest kratkom poviješću uzročno-posljedičnih sveza u Jadvige. Generalno, Jadviga ne voli žene, čak osjeća gađenje spram "ženstva" kao takvoga. Ne voli ni muškarce premda se *podastrla svojim prijateljima kao sag*. Razočarana je u ljude, (...) *ljubav je najveća laž među lažima. Jedan jedini put ljubila je u životu, a i to je bilo glupo*, Jadviga će gorko priznati Doktoru. Prvo temeljito i bitno razočaranje pokrenula je u Jadvige njena vlastita mati, pa baka, a na poseban način na te se osjeća je nadovezala impresivna slika kravarice Ane koja je *mokрила pod trešnjom, stoječke, pod svojom suknjom, i taj u stvari posve prirodni i najsvakodnevniji osjećaj toliko ju je bio potresao da je od toga momenta s pojmom žene kao takve vezala uvijek jednu te istu sliku: lik jedne kravarice, s modrom platnenom, u nabore navoranom suknjom, kako stoji raskrečena nad toplim vodopadom. Ta odvratna, strašna žena bez midera i morala, to je žena bez steznika i bez lažne pretvorljivosti, koja mokri kad ima potrebu, i tako zapravo izgleda ženstvo kad ne nosi krinke. Gađenje nad neumidranim i kravastim, priprostim, neuglađenim ženstvom ostalo je Jadvigi spram svih žena bolećivo do danas.* (str. 78-79)

U odnosu na lik Agneze i Vande Jadviga Jesenska je najminucioznije karakterizirana. Možemo nagađati o razlozima pisca da krene u takav karakterizacijski nesklad. Možda je jedan od razloga i taj što je Jadviga, kako iz opisa "epizode" s njom Doktor na samome kraju poglavlja *Sablazan u hotelu* kazuje: *trostruka udovica, raspuštenica, bez određenog zanimanja, priležnica, živi od prodaje svoga vlastitoga tijela. (...) krijumčarka kokaina (pod sumnjom), "neuspjeli" samoubojica, kažnjavana izgonom zbog nemorala.* (str. 90-91) Uz takvu patografsku psihokartu piscu je, pretpostavljam, bilo izazovom proizvesti obrat. Ili barem ponuditi protu-uteg negativnim odrednicama toga ženskog lika. Svijet nije crno - bijeli; po Krleži je

⁴⁷ Usp. tekst *Krležino Kraljevo* Adriane Car-Mihec u: *Pogled u hrvatsku dramu*, HFD, Rijeka 2001. iste autorice; usp. naročito fus-note 115. - 125., na str. 62-64. toga djela.

⁴⁸ *Na rubu pameti*, str. 66.

crnobijeli. Kontaminacija i relativizacija svega postojećega je opće mjesto. Ondje gdje se je očekivala pozitivnost i(li) bračna benigna i bezopasna dosada zbog neporočnosti i konvencionalnosti toga odnosa, tamo se taj brak (odjednom?) ispostavio kao iznutra i izvana (formalnom likvidacijom, rastavom) istrošen. Ne samo istrošen nego i licemjeran od početka i u svome temelju.

“Pozitivna” supruga pokazuje se tijekom prosedeja i ne tako pozitivnom. Ona piše anonimna pisma, prijeti, ucjenjuje, godinama održava paralelnu intimnu vezu... Nasuprot tome, Jadviga je javno anatemizirana te se pripovjedačev interes upravlja onim detaljima, zapažanjima, komentarima i naglascima iz kojih se njena moralnoupitna pozicija doima sve pozitivnijom. Lasić takav postupak dvosmjerne karakterizacije naziva imanentnom ironijom. Ta se ironija ostvaruje kao prožimanje, pretapanje, suprotstavljanje “istog i drugog” odnosno hegelijanski kazano Ja i Ne-Ja u potiranju i (privremenoj) sintezi.⁴⁹

Kada Jadviga Doktoru ispovijeda svoj prošli sentimentalni život i nakon kratkog prisjećanja na Benjamina Skalinskoga, spominjanja jednog od muževa, utjecajnoga Wenera - pažnju Doktorovu zaustavi na Zvonimiru Pavlasu - čitatelj sluti krležijanski obrat. Predočimo to citatom: *Da! To je taj gospodin Pavlas, jedina moja iskrena i stopostotna ljubav (bez ijedne neiskrene pomisli). Werner i ja prigrlili smo ga, moglo bi se reći, doista, kao sina, Werner se zaljubio u njega, lansirao ga je svima uprkos, ja sam ga obukla, okupala, pokrpalala, ishranila, preselio se k nama (...) sredio se, Werner mu je štampao prvu knjigu pjesama, ja sam ga nosila na rukama, a četrnaeste, kad su Wenera uhapsili, utvrdili smo da je do prve premetačine došlo na Pavlasovu denuncijaciju. Bio je plaćeni konfident u uredništvu "Tribune". A kad su mene uhapsili prije nekoliko godina zbog onog kokaina i kad sam popila nekakav cijankalij, Pavlasova "Gazeta" pila mi je krv za vrijeme čitave istrage. Od mene je stvarao senzaciju čitave jedne sedmice! Ljudi su ordinarne svinje!*⁵⁰ Predočeni je citat zgusnuti primjer grotesknoga identiteta. *Jedina iskrena i stopostotna ljubav* konvertirala se u izdajicu, prokazivača, prevaranta i karijerista. Cijeli tijek predočena fragmenta ima gradacijsku intonaciju. Čim je Jadviga svoj monolog produžila u enumerativnome tonu: *obukla (ga je), okupala, pokrpalala, ishranila...*, čitatelj je pripravljen na dekresendo i “skidanje maski”. Sluti da iza nabrajačkog obilja Jadvigine velikodušne geste (takvom je sama procjenjuje) slijedi potpuni izostanak adekvatnoga uzvraćanja sa suprotne strane, strane Pavlasa. Reklo bi se, na djelu je tematizacija motiva prevare i razočaranja. Da su *ljudi ordinarne svinje* saznajemo na samome kraju ispovjednoga monologa Jadvige Jesenske. Uskličnik pojačava intonaciju rezignacije, ali i pritajena bijesa. Generalna je ocjena (da su ljudi svinje) tako zaoštrena, radikalizirajuća, poslije nje teško da i može više biti reminiscirajućega govora nalik prethodnome. Ona jest

⁴⁹ Usp. Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*, str. 44 -100.

⁵⁰ *Na rubu pameti*, str. 89-90.

zaoštrana, djeluje pretjerano ali ne i iznenađujuće. Čak, mogao ju je izgovoriti i Doktor, jer oboje dijele gorko i nepotkupljivo iluzijama životno iskustvo. Djeluje kao *punctum saliens* čitava poglavlja.

U nekoj idealnoj, za metodološke potrebe pojednostavljenoj trijadi koju deduciramo iz Krležine sklonosti za kontrastiranjem i oksimoronskim su-postavljanjem literarnih iskustava, Jadviga nam se nameće kao potpuno **suprotan** lik Agnezi. Jadvigi je pisac posvetio puno više prostora i karakterizacije. Ustvari, Agneza je ovlašno, plošno i implicitno ponuđena. Agneza, koju sam uzeo iz čiste mladenačke ljubavi i s kojom je poživio *pod poplunom jednoličnog i dosadnog braka, u sjeni kućevlasničkog preživljavanja* tek je shematski oris, bez makar i minimalnih dijaloških ili monoloških dionica (izuzev dvije-tri prepričane Agnezine prijete rastavom, odštetnim zahtjevom, upropaštenim životom i ugledom...).

U osjećajnome smislu, u vrsti i intenzitetu značenja koje čitatelju sugerira, na jednom, **profanom** polu jest Agneza, kako sam ideogramski nastojala pokazati. Na drugom, suprotnom polu jest Vanda. Jadviga jest **po strani**, kao prevratna figura, **tragičan lik, pa-slika** Doktora, suputnica i supatnica jedne njegove životne dionice. Agneza se prometnula u **ženu-protivnicu**. Jadviga je **žena-saveznica**. Vanda je **sakralizirana figura** uz koju Doktor (pisac?) skicira svoju intimnu (emotivnu i biografsku) rezignaciju. Da je poživio s Vandom, da nije naprasno prekinuta njihova *nesretna i mračna ljubav*, Doktor bi sretno i smisleno proživio svoj život. Doslovno kaže: (...) *da nije došlo prije dvadeset godina do onog katastrofalnog prijeloma s Vandom, da je taj čovjek (Doktor, op. D. B. K.) mogao da poživi svojim normalnim, neposrednim životom, da se najosnovniji nagon u njemu izživio, on ne bi pao u čitav niz protuslovlja, on ne bi poživio životom prividnim, najobičnijim poratnim surogatom braka, obiteljske sreće i građanske karijere. Sve je to zapravo bila narkoza, poslije goleme nesreće.*⁵¹ Prateći narativni tijek dalje prema kraju i sam kraj VIII. poglavlja (*O kiši, o smrti i o ljubavi, o ratu i o jednom malom vrapcu na postaji Brzezinki*) zamjetno je pripovjedačevo "zagovaranje" lika. Vanda je jedini ženski lik koji je karakteriziran bez mizoginske aluzivnosti. Kreirana je na lektiri čiji nam eho prilično jasno dopire. U njoj se sabire žena-žrtva i žena fatale koje spomenuh s početka teksta, uz lik Eve iz *Vražjeg otoka*. U pozadini je ostavljeni muž i umrlo dijete odnosno muževljeva manipulacija djetetovim umiranjem. Scene rsatanka, imaginarnih susreta postavljene su na peštanski kolodvor, uz *brzovozne garniture*, prvi kolosijek i rasvijetljen vlak u pokretu, kako počinje i završava roman o Karenjinoj. Podulji odlomak⁵² komponiran kao solilokvij počinje i završava retoričkim pitanjem koje bi se moglo formulski opisati Villonovim uzdahom-pitanjem *Mais où sont les neiges*

⁵¹ Isto, str. 160.

⁵² Isto, str. 162.

d'antan? (u prijevodu *Ali gdje su lanjski snijezi?*). Doktor autoanalitički ispovijeda o intenzitetu bola za voljenom ženom: (...) *ja sam urlao od ranjavog bola za ženom što mi se objavila kao skupocjen firentinski brokat, kao Brahmsov valcer odsviran na harfi, daleka, čudna, sva u crnome trikou* (...). *Gdje su one naše divne noći na rijeci* (...) ⁵³

U gradbi lika Jesenske i Doktora uočljiv je paralelizam njihova gubitničkoga usuda. Gubitništvo koje je profesijsko, statusno, karijerno, no, više i bolnije za njih same, ono emotivno. S tom razlikom što je Jadviga subjektivno raskrstila s idealizacijom Pavlasa kao velike, sanjane ljubavi, a Doktor objektivno gubi Vandu, jer *nestaje u noći* i putuje zauvijek iz njegova života. Ipak, još jedan paralelizam ovo dvoje likova se nadaje: Doktor i Jadviga biografski i statusno vrlo različiti (on donedavno uglednik, ona deklasirana i "autsajderska" figura) u čitateljevoj se percepciji **stapaju u kontestatorski savez**. Oni su brodolomci, moralni izopćenici, no čitatelj ih su-postavlja prema vrhu svoje zamišljene čudoredne ljestvice. Ponovno je na djelu paradoks kao jedna od gradbenih (strukturnih) ôsi Krležine naracije. Vratimo se na citirani ulomak sa 160. stranice romana u kojem razvija (hipo)tezu o zajedničkom životu s Vandom u kojem, da je do njega došlo, mogao je poživjeti *svojim normalnim, neposrednim životom, da se najosnovniji nagon u njemu izživio*, te on ne bi *pao u čitav niz protuslovlja*, on ne bi proživio *prividnim životom*, surogatom braka, obiteljske sreće i građanske karijere. Što je, dakle, uvjet sretnog braka, obiteljskog života, sreće, karijere? Proizlazi li da bi Doktor sve nabrojano ostvario, da je osigurao pravi izbor žene? Je li Vanda bila "propusnica" za prave životne poteze i ostvarivu sreću? Sreća je, dakle, ostvariva ako idealna žena ne oputuje, ne ubije se ili nije moralno iskvarena (lik Pavlasa). Možemo li zaključiti da su osobna sreća i vrijednosti života direktno ovisni od (ne)ostvarive ljubavi? Vanda je odgođena sreća. Vanda je nedovršena "krađa" (imala je muža...) i pretpostavljeni smisao života. Ostalo je kompromis i *dosada pod poplunom jednoličnog braka*. U X. poglavlju nailazimo na karakteristični misaoni saldo:

*Zaista sam prorajtao i protratio čitav život!*⁵⁴

Je li to (in)direktno u vezi s neostvarenom ljubavi? Bi li bilo pogrešno u ciničnome Krleži prepoznati rezidue svjetsko-književnih romantičara, *suvišnjaka* i čudačkih junaka?

Roman *Na rubu pameti* znakovita je naslova i na određen način "čuva" piščev interes za tematiziranje tzv. **pogleda na svijet**. U naše vrijeme, a to znači šezdesetak godina nakon objavljivanja romana *Na rubu pameti* posebno se zaoštava pitanje pogleda na svijet. Doktorov je pogled na svijet tijekom romana auto-analitički i

⁵³ Isto, str. 165.

⁵⁴ Isto, str. 196.

retrospektivno "prepričan" kao neka vrsta dinamičke kategorije. Pod tim mislim na mijenjajuće, involvirajuće - evoluirajuće (ovisno od pogleda i pristupa!) ponašanje i stavove. U Doktoru su oni, po njegovim riječima, nekad, tj. u prošlosti bili *frankofilski, to znači liberalni, slobodnomislilački, jakobinski, pobjedonosni, herojski*. Koji redak potom pokajnički će svesti crtu nad svojim proživljenim promašajima uz napomenu kako se *uvijek nešto dogodilo što me je zbunilo te nisam rekao svoj dosljedni zbogom svima i poživio vlastitim životom*.

Proživio je *slomljeno*, kompromisno, obzirno, *po crti najmanjeg otpora*. Tek je tzv. incident u Vrtu Domaćinskoga, koji je radikalizirao Doktorov dotadašnji život i stavove bio autentičan i iskren čin. Oglasio se, taj čin pobune i iskrenosti, kao sasvim novi, dotad pritajeni i susprezani pogled na svijet. Nakon toga "krika savjesti" sve je bitne uloge i vrijednosne klišee doveo u pitanje. *Na rubu pameti* sintagma je viševrsnih konotacija: na rubu staroga i novoga načina mišljenja, načina života, između ludila i lucidne svijesti, između ludila svijeta i jasne svijesti, između "mi" i "oni", između ubojstva i samoubojstva, između života i smrti, biti i(li) ne biti, na hamletovski način. Shakespeareovska je i zadnja (po)misao glavnoga junaka romana, uopće konac djela:

*Spavati da nam je. Zaspati. Mirno i konačno. Nestati.*⁵⁵

kojim se Krleža "nadovezuje" na poznate stihove *Soneta* 129. Žmegač⁵⁶ primjećuje da nije dovoljno ostati na pozitivističkoj poredbi unutar visokoga luka intencije tražeći slične postupke i tematizacije, nego valja proniknuti u Krležin tekst i dokučiti što je postigao koristeći baštinjene motive i stilske postupke.

Žmegač također drži da u svojoj biti **individualist i esteta**, Krleža nije snatrio o kolektivističkim sintezama nego o trenucima intimne sreće. Takvi su i neki od njegovih najsugestivnijih književnih likova: primjerice Janez u *Kraljevu* ili Filip Latinovitz - likovi toliko različiti, a ipak srodni. Krležu nije primarno zaokupljao povijesni tijek i globalna ljudska sudbina - *u biti impresionistička narav, njezin istinski znamen bio je trenutak skrovite sreće - možda nešto u čemu se može naslutiti srodnost s davnom mističnom predodžbom o zaustavljenom trenutku, o stanju nazvanom žnunc stans'*. Skrovita sreća, kako sam nastojala izdeducirati u Krležinu romanu *Na rubu pameti* trebala je biti ostvarena s Vandom. Kako je ta sreća izmakla Doktoru, cijela se piramida vrijednosti (domovina, čast, društvo, a naročito brak i obitelj) "naherila". Znači li, ponovno pitam, nešto drugačije intonirano, da su domovina, čast, društvo, brak i obitelj kontekstualno su-određeni? Da je, naime, iz Krležina obzora intima onaj **epicentar** iz kojega se prihvaća ili odbacuje, iz kojega se formira i modelira neka svjetonazornost?

⁵⁵ Isto, str. 244.

⁵⁶ V. Žmegač, *Književnost i zbilja*, Zagreb 1982., str. 78.

Zaključno, nadaju mi se tri topo(s)a kojima se Krležin panoptikum ranih/ranijih proza zaokružuje: **voda** kao topografska, simbolska i metafora oznaka *Vražjega otoka*, **maska**/obrazina/lutka kao provodna farsično-karnevalska karakterološka "čitanka" i, najposlije, **krčma** kao "epitethon ornans" ukupne krležijane. Sve ovdje dotaknute proze situiraju svoje junake dobrim dijelom njihova kriznoga život(arenja) u krčmu. Melanija je rođena i odrasta u krčmi. Inventura svega onog što jest i što se fabulira pomoću *krčmarskoga ambijenta* u krležijani uzelo bi, za ovu priliku, neplaniranog prostora. Tek, valja spomenuti da ona u Krležinoj fresko-slici biva svijet u malome, agora spram koje i u kojoj krizna jedinka potvrđuje svoju ambivalentnu, upitnu, suvišnjačku poziciju. **Krčma je glumišni topos**, podij lutkarske dramaturgije, jednako kao i brak i obitelj. Krčma je *profanum*, podijum javnoga, uzorak estrade s "kriglom hiljadugodišnjeg hrvatskog piva".

Foretićeva primjedba povodom inscenacije *Filipa Latinovicza : scenografija* (je) svojim kretanjem i razmještajem glavni aktant ovoga dijela predstave,(...) nije samo njen okvir, već (...) je i proizvodi. Osnovni element te scenografije je **golemi portal** što se slobodno kreće scenom, ona ista vrata pred kojima je Filip stao i na čije kucanje mu se nisu otvorila. Taj simbol njegove traume, njegove iskorijenjenosti iz te uske agrarnske sredine, zaludnosti njegova povratka postaje ne samo memento predstave već i njen bazični element.(...) Ta vrata se zaustavljaju, gotovo ustobočuju na sceni, i postaju središnji element scene.(...)⁵⁷

Foretićev pristup ohrabruje na analogni komentar mjesta vode u *Vražjem otoku*: **voda je glavno lice toga romana**. Sve se događa na vodi, u vodi i oko vode. Ona je slušni, vizualni, olfaktilni svjedok zbivanja ali i datost/sudbina koja odlučuje o zbivanjima.

(...) Šumili su jablanovi pred kućom i čula se voda kako huči silna i crna pod mostom, a jedan je teretni voz plakao u vrbiku, daleko na drugoj obali.⁵⁸

Tijekom prosedeja biva očita prijeteća snaga te vode, njena mutna, sveprožimajuća, nepredvidiva ćud te, s druge strane, krhkost i minijturni status tzv. očinskoga doma u "vodostajnoj stražarnici". Ona je u službi oksimoronskog načela, kontrastirajući element.

(...) Voda šumi, psi laju, tmina.(...) Tu je stajala stražarnica vodostaja sama za sebe kao **vražji otok**. Na tom vražjem otoku gdje se čula tugaljiva i žalosna pjesma konjskih zvonaca (...), tu gdje su šumili jablanovi i cviljele makine kao ranjeni psi, na sivoj melankoličnoj vodi, rodio se *Gabrijel Kavran, sin nadglednika vodostaja*.⁵⁹

⁵⁷ Usp. Dalibor Foretić, *Borba sa stvarima*, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb 1986., str. 208-9.

⁵⁸ *Vražji otok*, str. 150.

⁵⁹ Isto, str. 158.

Formula početka i kraja u toj prozi koristi temu povratka/odlaska, kao u *Filipu Latinoviczu*:

*Tri godine nije mladoga Kavrana bilo na domu. Kada se vratio jedne noći, njegov rođeni otac, stari Kavran, nije nikako mogao da povjeruje da mu je to sin. Bilo je karnevalsko vrijeme i starome se pričinilo da je to maska neka koja se pojavila da ga straši.(...) Taj blijedi mrtvac s dubokim upalim očnim šupljinama (...), to da je njegov jedini sin?(...) To je namazana maska!*⁶⁰ Završetak romana uokviren je šumom i kлокotom vode, karnevalskim prerusavanjem koje traje cijelom dužinom pripovjednog vremena. Proza, naime, započinje, traje i završava za dana karnevala. Ekspresionistički dotematizacijski piščev zahvat sastoji se u dodatnom portretiranju sina i oca kao karnevalskih maski i to tako da s početka proze (vidi predočeni citat) otac u sinu vidi *masku neku, namazanu masku*, dočim, proza završava dupliciranjem maskirnih predodžaba i slika:

(...) *Zagledavši se u oca kako pere sapunicu s lica kao klaun brašno poslije predstave, osjetio je Gabrijel svu idioteriju toga događaja (...)*⁶¹

(...) *On (tj. Gabrijel, op. D.B.K.) je osjetio da je voda nešto donijela do njegovih nogu. Bilo je to crno i teško kao utopljenik. Sagnuo se i opazio Princa Karnevala.(...) On je odgurnuo tu nakazu nogom u struju tako violetno da se lutka odbila od kamenja i zaplivala u tminu.*⁶²

Iz završnih citata uočljivo je gradbeno rokiranje: sada sin oca vidi kao klauna te Krleža intenzivira karnevalizacijski prostor romana finalnom slikom potapanja nakaznoga Princa Karnevala što se može višeznačno otčitati, a i prisjeća nas (vidi fus-notu 29.) Filipove majke, *naprašene kao klaun*.⁶³ Tako se spajaju topika lutke/maske/klauna i vode u mnoštveni slikopis krležijane.

⁶⁰ Isto, str. 147. Usp. analizu pripovjednih postupaka u Krležinu *Banketu u Blitvi* Zdravka Malića. Mišljenja je da su *Lutke* (interpolirana "drama" ili tekst u tekstu) gravitaciona metafora toga romana, njegovo umjetničko žarište, autorova definicija svijeta tog romana, a i njegove strukture. *Lutke su tertium comparationis sveukupne sadržajnosti romana. U njima se polariziraju sve teme i svi aspekti Banketa u Blitvi. Bez njih bi roman bio uskraćen za čitavu jednu monolitnu tezu. (...)* *Lutke nam otkrivaju da je taj roman - marionetska predstava (...)* (Krležin zbornik, nav., str. 242-243) Na Malićev pristup poziva se i Wierzbicki u fus-noti 13. svoga eseja "Misaoni subjekt" u marionetskom kazalištu (djelo Miroslav Krleža, str. 200). Wierzbicki ističe da se metafora lutkarskog kazališta ponavlja u Krleže počev od najranijih djela, pa do "kapitalne scene u *Banketu u Blitvi*."

⁶¹ Isto, str.232.

⁶² Isto, str. 233.

⁶³ Usp. poticajnu paralelu Lowrijeva romana *Pod vulkanom* i *Povratak Filipa Latinovicza* u djelu *Klasići modernizma*, Višnje Šepčić (ZAZNOK, Zagreb 1996). Između ostalog primjećuje: *Radnja obaju romana uključuje pučki karneval, što nipošto nije slučajno. U Lowrija pučka fiesta, Dan mrtvih, osnovni je ambijent koji okružuje Konzula u njegovu posljednjem danu života. Krleža pak uvodi u svoj roman pučku fiestu, crkveni god, proštenje Sv. Roka, kojim tutnje kentaurska kopita i papak nečastivog (...). Obje su pučke fieste oblik karnevala. (str. 208)*

LEKTIRA

- Krleža, M. (1953-72) *Sabrana djela*, 1-28., Zora, Zagreb.
 Krleža, M. (1966) *Glembajevi*. Proza, Zora, Zagreb.
 Krleža, M. (1980) *Tri kavalira frajle Melanije*, Oslobođenje, Sarajevo.0
 Krleža, M. (1980) *Vražji otok*, Oslobođenje, Sarajevo.
 Krleža, M. (1980) *Povratak Filipa Latinovicza*, Oslobođenje, Sarajevo.
 Krleža, M. (1980) *Na rubu pameti*, Oslobođenje, Sarajevo.
 Krleža, M. (1981) *Glembajevi*. Proza, Oslobođenje, Sarajevo 1981
 Krleža, M. (1996) *Na rubu pameti*, ŠK, Zagreb.

LITERATURA

- Bačić-Karković, D. *O ranim Krležinim romanima*, Fluminensia, 1/ 2002. str. 17-31.
 Brešić, V. (1994) *Novija hrvatska književnost*, NZMH, Zagreb.
 Car-Mihec, A. (2001) *Pogled u hrvatsku dramu*, HFD, Zagreb.
 Car-Mihec, A. (2003) *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI-Unesco, Zagreb.
 Čosić, B. (1983) *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže*, GZH, Zagreb.
 Donat, B. (1970) *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Mladost, Zagreb.
 Donat, B. (1986) *Hodočasnik u labirintu*, A. Cesarec, Zagreb.
 Donat, B. (1989) *Razgoličenje književne zbilje*, Zagreb.
 Donat, B. (2002) *O Miroslavu Krleži još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb.
 Engelsfeld, M. (1975) *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Liber, Zagreb.
 Foretić, D. (1986) *Borba sa stvarima*, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb.
 Frangeš, I. (1987) *Povijest hrvatske književnosti*, NZMH i Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana.
 Frangeš, I., Žmegač, V. (1998) *Hrvatska novela; interpretacije*, Školska knjiga, Zagreb.
 Hećimović, B. (1997) *Pod Krležinim kišobranom*, Znanje, Zagreb.
 Jelčić, D. (1997) *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada Pavičić, Zagreb
 Lasić, S. (1973) *Poetika kriminalističkog romana*, Liber, Zagreb.
 Lasić, S. (1977) *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb.
 Lasić, S. (1982) *Krleža - kronologija života i rada*, GZH, Zagreb.
 Lasić, S. (1987) *Mladi Krleža i njegovi kritičari*, Globus, Zagreb.
 Lasić, S. (1993) *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži I. - IV.*, Globus, Zagreb.
Krležin zbornik (1964) Naprijed, Zagreb.
 Matvejević, P. (1971) *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Naprijed, Zagreb.
 Kuzmanović, M. (1998) *Krleža u sjeni Terezije*, MH, Zagreb.
 Mandić, I. (1988) *Zbogom, dragi Krleža*, Književne novine, Beograd.
 Melvinger, J. (2003) *Moderna i njena mimikrija u postmoderni*, Dora Krupićeva, Zagreb.

- Nemec, K. (1995) *Tragom tradicije*, MH, Zagreb.
- Nemec, K. (1998) *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945.*, Znanje, Zagreb.
- Stančić, M. (1990) *Miroslav Krleža i njemačka književnost*, NZMH, Zagreb.
- Novak Prosperov, S. (2003) *Povijest hrvatske književnosti*, Golden marketing, Zagreb.
- Popović, B. (1982) *Tema krležiana*, Znaci, Zagreb.
- Sepčić, V. (1996) *Klasici modernizma*, ZAZNOK, Zagreb.
- Sabljak, T. (1999) *Blasfemija čitanja: ironijska upotreba teksta*, HSN, Zagreb.
- Slabinac, G. (1988) *Hrvatska književna avangarda*, A. Cesarec, Zagreb..
- Šicel, M. (1971) *Pregled novije hrvatske književnosti*, MH, Zagreb.
- Šicel, M. (1978) *Povijest hrvatske književnosti*, Liber i Mladost, Zagreb
- Šicel, M. (1987) *Osmišljavanja*, Revija, Osijek.
- Šicel, M. (1997) *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb.
- Šicel, M. (1990) *Ogledi iz hrvatske književnosti*, ICR, Rijeka.
- Špehar, M. (1987) *Problem boga u djelima M. Krleže*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb.
- Vaupotić, M. (1974) *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb.
- Velnić, D. (2001) *Čitajući Krležu*, Adamić, Rijeka.
- Vidan, I. (1975) *Tekstovi u kontekstu*, Liber, Zagreb.
- Vidan, I. (1995) *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, ZAZNOK, Zagreb.
- Wierzbicki, J. (1980) *Miroslav Krleža*, Liber, Zagreb.
- Žmegač, V. (1982) *Književnost i zbilja*, Zagreb.
- Žmegač, V. (2001) *Krležini europski obzori*, Znanje, Zagreb.

RIASSUNTO

Danijela Bačić-Karković

I ROMANZI GIOVANILI DI KRLEŽA (II)

Questo testo è parte integrante di un vasto insieme che tratta la prosa giovanile e quella della prima maturità di Krleža. È un percorso esplorativo dentro il rapporto tra l'uomo e la donna nonché l'ambiente familiare nei romanzi *L'isola del diavolo*, *Il ritorno di Filip Latinovicz* e *Sull'orlo della ragione*. Il compendio fa riferimento ai più autorevoli commenti sul pensiero krležiano riconducibile a questo segmento della sua opera. Fondamentale è l'ossimoro, il confronto e la fusione "tra l'Uno e l'Altro", in un'armonica unione tra elementi diversi. Il mondo di Krleža non è "bianco e nero" bensì "bianconero". La contraddizione è l'essenza della sua gnoseologia.

Parole chiave: I romanzi giovanili di Krleža, L'isola del diavolo, Il ritorno di Filip Latinovicz, Sull'orlo della ragione, l'ambiente familiare, il romanzo e il ciclo genealogico