

OD »BOBOČKE« DO »FILIPA«

Velimir Visković

U toku 1932. godine počinju u izdanju zagrebačkog nakladnika Minerva izlaziti *Sabrana djela Miroslava Krleže* koja su inicijalno planirana u osamnaest knjiga. U nakladničkom prospektu sabranih djela najavljeno je i nekoliko posve novih naslova poput romana *Povratak Filipa Latinovicza*, potom povijesnog romana *Juraj Križanić*, knjige novih pjesama, knjige članaka koji dotad iz raznih razloga nisu bili objavljeni. U toj je fazi Krleža očito drame *Galicija* i *U logoru* zamišljao kao dva posve različita dramska teksta jer je *Galicija* bila predviđena za objavljivanje u knjizi *Drame* (zajedno s *Golgotom* i *Vučjakom*), a drama *U logoru* trebala se pojaviti u zasebnoj knjizi.

Sabrana djela su počela izlaziti u travnju 1932., a izdavanje je prekinuto nakon devetog sveska u svibnju 1934. Objavljene su sljedeće knjige: 1932. tiskani su *Glembajevi*, *Povratak Filipa Latinovicza* i *Knjiga lirike*; 1933. *Hrvatski bog Mars*, *Hiljadu i jedna smrt* (ta je zbirka novela zabranjena odlukom Državnog tužilaštva), *Simfonije*, *Legende*; 1934. još je objavljena knjiga *U logoru*, *Vučjak* (*Dvije drame*).

KAKO JE NASTAJAO ROMAN *POVRATAK FILIPA LATINOVICZA*?

Među objavljenim knjigama sabranih djela karakter potpunog noviteta ima *Povratak Filipa Latinovicza*. Roman je zapravo najavljen proznim fragmentom *Bobočka* tiskanim 1930. godine (*Hrvatska revija*, 2). Početkom 1931. Krleža je pregovarao s Pavlom Bihaljijem o njegovu tiskanju u beogradskom Nolitu, ali je

odustao od već postignutog dogovora jer je u međuvremenu sklopio aranžman s Minervom. Potom ga je ubrzano završavao potkraj 1931. i početkom 1932. za boravka u Čehoslovačkoj i Poljskoj jer je trebao izići već u proljeće 1932. godine.

Brojne su spone koje taj roman vežu za glembajevski ciklus (na što je upozorio već niz kritičara, a posebno I. Frangeš u tekstu *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom*). Lik Bobočke spominje se, primjerice, u *Ledi*, a neki likovi glembajevskog ciklusa (Križovec, Urban, Klanfar) spominju se u ovom romanu, opet u poglavljima koja su vezana za Bobočku.

Držim da postoji dosta razloga za pretpostavku da Krleža u vrijeme kad je pisao prozni fragment *Bobočka* (objavljen u ožujku 1930., što znači da je vjerojatno pisan potkraj 1929.) još nije imao potpuno čistu predodžbu o tome da će *Bobočka* naposljetku biti dio »romana iz slikarskog života«. To je vrijeme kad on dovršava *Ledu* i piše glembajevske prozne fragmente vezane za likove iz te drame: *Svadba velikog župana Klanfara*, *Karijera viteza Olivera Urbana* i *Klanfar na Varadijevu*.

Na vezu s glembajevskim ciklusom upućuju nas i dijelovi *Bobočke*, koje je Krleža izbacio kad je taj fragment uključio u roman. U uvodu fragmenta *Bobočka* iz 1930. Krleža spominje dva Bobočkina propala braka: onaj s ministrom Henrikom Pavlinićem i drugi s predsjednikom Jugo-holandeske banke, veleindustrijalcem Klanfarom. Bobočka je, naime, bila prijateljica Klanfarove supruge Melite plemenite Szlouganovechke od koje se Klanfar razveo zaljubivši se u Bobočku »bedasto i sasvim primitivno«. Iz varijante teksta koja je ušla u roman Krleža je, međutim, izbacio informaciju o braku s Klanfarom, očito nastojeći olabaviti vezu romana s prozom i dramama glembajevskog ciklusa. Inače, po svojim strukturnim karakteristikama fragment *Bobočka* mogao bi u knjizi glembajevske proze funkcionirati kao jedan od njezinih kompozicijski zaokruženijih, čvršćih segmenata.

Zašto je Krleža odustao od uključivanja toga proznog fragmenta u glembajevski ciklus? Držim da je najvažniji razlog prevelika podudarnost između likova barunice Castelli i Bobočke. Oba lika karakterizira upravo demonska erotičnost: i jedna i druga uništavaju muškarce koji im se približe. Krleža o njima ne sudi s moralističkog motrišta; i sam je fasciniran silovitošću ženskog erotizma, njegovom magičnom privlačnošću koja pristojne i ugledne građane, očeve obitelji, tjera u propast. Ni Castella ni Bobočka nisu tek hladne, promišljene manipulatorice: one ne mogu potpuno obuzdati vlastitu strast; njihova ih senzualnost vodi u razvrat

(poguban za njihove partnere), ali u svemu tome one zadržavaju neku gotovo infantilnu nevinost; one su svjesne svoje moći nad muškarcima, znaju koliko je ta moć destruktivna, ali ne uspijevaju dokraja ovladati mračnom stranom svoje senzualnosti.

STATUS INICIJALNOG FRAGMENTA U CJELINI ROMANA

U želji da izbjegne ponavljanje, Krleža je vjerojatno negdje potkraj 1930. odlučio *Bobočku* izdvojiti iz glembajevskog ciklusa i oko nje sagraditi svoj »roman iz slikarskog života«.

Unatoč tome što kritika drži da je *Povratak Filipa Latinovicza* »najharmoničniji Krležin roman« (Lasić, 1974.), na pretpostavku da je prvo nastao fragment *Bobočka* kao dio glembajevskog proznog ciklusa (koji je tek poslije uključen u roman) upućuje nas i narativna impostacija *Povratak Filipa Latinovicza*. Naime, sve negdje do sredine, do pojave lika Bobočke, roman funkcionira kao primjer romana s izrazitim »središtem svijesti«: sam Filip Latinovicz jest glavni fokalizator u romanu, optika implicitnog naratora poklapa se s Filipovom vizurom, pripovijedanje prati tokove njegovih misli, reminiscencija na djetinjstvo; slike koje nam se predložuju natopljene su specifičnom senzibilnošću slikara, njegovim osjećajem svijeta, osobito njegovim estetskim ukusom. Narator i lik ipak nisu posve izjednačeni, odnosno lik se ne pojavljuje u ulozi naratora jer nam povremeno narator ostavlja signale svoje prisutnosti i neidentičnosti s Filipom. Ali, ipak, naratorsko opažajno polje uglavnom je podudarno s Filipovom vizurom.

Međutim, pojavom Ksenije Radajeve Bobočke implicitni narator odustaje od vezanosti za Filipovu vizuru, informira nas o Bobočkinjoj pretpovijesti koristeći se Bobočkom i njezinim ljubavnikom Baločanskim kao fokalizatorima. Budući da Filip i narator do tog trenutka nisu bili posve identificirani, Krleža nije flagrantno narušio narativne konvencije: postoji mogućnost da se u tako narativno impostiran roman uvede *dinamična fokalizacija* koja će pratiti vizure različitih likova, ali nas odstupanje od Filipove vizure ipak upućuje na sud da je tih dvadesetak stranica posvećenih Bobočkinjoj pretpovijesti naknadnim zahvatom uključeno u roman te se od zaokruženog proznog fragmenta koji je trebao pripadati glembajevskom ciklusu pretvorilo u dio romana.

Evidentna je i srodnost između Filipa Latinovicza i Leonea Glembaja: obojica su hipersenzibilni, neurotični, opterećeni problemima u odnosu prema roditeljima. I jedan i drugi su slikari, sličnih nazora kad je posrijedi likovna poetika; Krleža zapravo preko njih dvojice eksplicira svoje stavove o slikarstvu (ne treba gubiti iz vida činjenicu da je Krleža dok je pisao ovaj roman napisao više eseja o slikarstvu, jednako kao što je 1926. dok je pripremao ciklus o Glembajevima intenzivno promišljao probleme likovne poetike). U biti, i Leone i Filip razmišljaju na crti Krležinih stavova o tome kako se ne treba slijepo povoditi za najnovijim slikarskim modama; i jedan i drugi dobro poznaju aktualne tokove europskog slikarstva, godinama žive i rade u europskim metropolama, na izvorima su umjetničkih zbivanja, nešto su od modernističkog senzibiliteta i integrirali u osobne autorske poetike, ali osjećaju otpor prema nekritičkom oponašanju stranih uzora. I jedan i drugi se nakon dugogodišnjeg izbivanja vraćaju u zavičaj, što nije samo diktirano specifičnostima njihovih obiteljskih situacija, već i potrebom – u kriznim trenucima relativno uspješnih umjetničkih karijera kad osjećaju da gube autentičnost stvarajući lažni identitet – da uspostave vezu sa zavičajem, sa svojim korijenima, s »podlogom« (kako to Krleža naziva u ovom romanu).

OPREKA CIVILIZACIJA – PRIRODA

Valja imati na umu da je tih godina umjetnička avangarda, osobito nad-realizam, u poetičkim razmatranjima zaokupljena odnosom prirode i civilizacije, nasiljem modernog Zapadnjaka nad prirodom, njegovim odustajanjem od iskonske biti. Otud i interes za primitivne kulture, koje nisu saturirane civilizacijskim nanosima, u kojima je očuvana inicijalna spona čovjeka s prirodom. Oprekom civilizacija – priroda Krleža je zaokupljen još od ranih dana: sjetimo se njegovih simfonija, koje su apoteoza svijeta iskonske prirode nasuprot civilizaciji. Zanimljivo je da se tim tematskim kompleksom uglavnom bavi u poeziji; u netom objavljenoj *Knjizi pjesama* zaokupljen je time osobito u ciklusu *Pjesme na livadi u lipnju*.

U ovom romanu ta opreka osobito dolazi do izražaja u sekvenciji Filipove vožnje kolima i razgovora s kočijašem Jožom Podravcem. Već na samom početku te sekvencije u jednoj jedinoj dugoj rečenici sučeljene su biofilne slike živosti u prirodi s Filipovim morbidnim opsesijama nezdravom, turpističkom seksualnošću:

»Roje se pčele, rokću svinje, tele se krave po štalama, bolesna telad se slini u povojima, šumi vjetar pod svježim, mladim grabovim i hrastovim krošnjama, teški proljetni oblaci plove nad šumama, a Filip putuje na kostanjevački vinograd poslije jedanaestogodišnje skitnje po evropskim gradovima, i sanja o svojoj novoj kompoziciji jednog prijesnog, ženskog trbuha, u mračnoškurom osvjetljenju morbidnog i žalosnog dječaćkog doživljaja.« (Krleža, 1932.: 47)

Ta panonska Hrvatska u Krležinoj (i Filipovoj percepciji) jest neka vrsta Brabanta s Bruegelovih slika: njezina crna, masna zemlja simbol je plodnosti i života; njezini ljudi, kvrgavi i napaćeni, ali puni iskonske vitalističke energije, po načinu doživljavanja svijeta još su u poganskom dobu, katoličanstvo nikad nije uspjelo prekriti supstrat praiskonskih, magijskih vjerovanja.

Zameci brabantke simbolike na fonu koje Krleža doživljava sjevernu Hrvatsku očituju se u *Pismu iz Koprivnice*, objavljenom na početku 1925.; poslije se ta simbolika dograđuje u druženju sa slikarom Krstom Hegedušićem. Krležini tekstovi o Grafičkoj izložbi (i polemika koja je uslijedila) te o Georgeu Groszu nesumnjivo su snažno utjecali na formiranje poetike grupe Zemlja, koja je utemeljena 1929. I Filip razmišlja u skladu s poetičkim načelima zemljaša: treba odbaciti slikarske pomodnosti, treba se vratiti izvornoj percepciji »prvotnim oskvrnućima naših sjetila: čovjek vidi samo onda, kad je nešto ugledao«. Slikanje je »vidovito otvaranje prostora pred nama«, ako nema tu dimenziju pretvara se u »lijepljenje i priljepljivanje poznatih već i naslikanih slika«; kvantitativno umnožavanje već viđenog:

»To priljepljivanje i razređivanje, to su slikarski smjerovi, pravci, škole, a što se to sve njega tiče, kad on ne će da pripada ni jednom slikarskom smjeru, ni pravcu, ni školi.« (Krleža, 1932.: 47)

Joža Podravec je takav jedan iskonski divljak, nepovjerljiv prema Filipu koji dolazi iz civilizacije (»ima mnogo kofera: to bi mogao biti kakav cirkusant ili švarckinstler«); Filipa fascinira njegova životna energija kojom on brodi kroz sve životne poteškoće, zadivljen je njegovom imaginacijom (divljim jelenima koji plivaju uz lađu), njegovom prirodnošću, izravnim uranjanjem u život, snagom njegova poganskog doživljaja svijeta, on melankolično konstatira da se sam ne može vratiti u takvo prastanje:

»A ova žuta, graničarska, erarska, barokna crkva tamo na livadi, i ona je jedan svijet za sebe. Stoji tu kao neka vrsta utvrde u ovom blatu i govori već nekoliko stotina godina ovim Panoncima neke svoje osnovne programe i rezolucije, a bez

ikakvog naročitog rezultata; način mišljenja ovih kočijaša nije se ni u čemu izmijenio već dvije hiljade godina. Taj čovjek pokraj njega na boku bliže je panonskoj prapojavi nego Matisseu! To je marvogojac doslovno i kako je daleko od tih njegovih žuljevitih dlanova do Filipova osjećaja tkanine ili svile među prstima! Sjede tako dva čovjeka na boku, ovakav nastrani neurastenik, slikarski sektaš, relativista, fauvista, kolorista, i govore istim jezikom, a to su zapravo dva jezika i dva kontinenta!« (Krlježa, 1932.: 49)

Filip osjeća snažnu potrebu za izvornošću, za prvotnom, originalnom i snažnom percepcijom predmeta i pojava, on želi odbaciti stereotipe i konvencije koje mu nameće kulturno nasljeđe, ali je svjestan istodobno da se ne može vratiti u »prastanje« u kojemu spontano živi Joža Podravec; on ne može zaboraviti osjećaj svile među prstima, ne može posve istisnuti iz sjećanja Matissea, njegova su rana sjećanja impregnirana hipersenzitivnošću i morbidnom senzualnošću i toga se ne može osloboditi, ali Filip žudi za izvornošću, traži svoju autentičnu snagu vraćajući se zavičajju, motreći prirodan način života i doživljaja svijeta svojstven ljudima koji nisu izgubili prirodnost.

SLIKARSTVO KOJE IZRAŽAVA GIBANJA, MIRISE I ZVUKE

Iz današnje perspektive možemo kritički opservirati Krlježinu (i Filipovu) opsesiju originalnošću, vraćanju izvornom opažaju, oslobođenom od svih klišea i konvencija. Budući da su Filipova razmišljanja o slikarstvu, pa i zamisli o slikama, detaljno predočeni čitatelju, možemo konstatirati da ni ta koncepcija slikarstva nije bez povijesnih uzora: ona se zasigurno naslanja na Boscha i Breugela, a od modernijih slikara kao jednog od uzora zasigurno ima i Georgea Grosza. Tonko Maroević je čak u tekstu *Slikarstvo Filipa Latinovicza* pokušao na temelju opisa slika i likovnopoetičkih reminiscencija rekonstruirati kakvo bi moglo biti Filipovo slikarstvo, kontekstualizirajući ga u hrvatsku tradiciju i povezujući ga s razvojnou linijom: Kraljević – Babić – Junek – Hegedušić.

U svojim razmatranjima o prirodi slikarstva i specifičnostima likovne percepcije svijeta Filip se posebno bavi sinkretizmom umjetničkih osjeta; on je opsjednut idejom o slikarstvu koje bi moglo izraziti gibanje, miris, zvuk:

»Sjedi tako Filip i promatra ljudsko gibanje na ulici i misli o tome, kako bi zapravo sve to gibanje trebalo zaustaviti na jednom platnu i naslikati. I kopita na

asfaltu, i škrip teretnih osovina pod težinom točkova, i grmljavinu metala na granitu i šinjama, kako bi sve to stvarno i istinito trebalo nekako zaustaviti u gibanju, fiksirati u nekoj višoj objektivaciji, a istodobno osjeća kako je nemoćan spram svih tih količina i kako se pasivno gubi pod njima kao pregažen i nemoćan detalj. Jer: kako bi bilo moguće da se svi ti razliveni mirisi pilovine, benzina, ulja, praha, dima, bagoša, glicerina i pneumatika naslikaju u onom žamoru i kašljanju, u onim trenutačnim neshvatljivim polutišinama, gdje se ne čuje ni zvek gumene trube ni zvono tramvajskog gonga i kao da je čitav grad stao i zaustavio se pod potplatom jednog paralizirana, koji vuče svoju mrtvu cipelu po asfaltu i ne čuje se u taj tren drugo ništa nego samo to, kako taj paralizirani vuče svoju poderanu cipelu po pločniku. Pretjerano jaka akustična razdraženost smetala je Filipa u posljednje vrijeme; on se već dugo borio s tim pitanjem, kako da izluči čitave komplekse zvučnih dojmova iz svojih slikarskih zamisli.« (Krleža, 1932.: 28)

Krležin Filip intenzivno i strastveno proživljava probleme svoje slikarske poetike, cijelu stvarnost on percipira kao mogući predmet slikarskog postupka; opsjednut je zapravo istim onim fenomenom o kojemu sam Krleža govori u eseju *O tajnovitosti boja, mirisa i zvukova iz 1926.*, potom uvrštenom u knjigu *Izlet u Rusiju*. Krležina osobna razmišljanja, zasigurno inicirana svježim čitanjem Prousta, o važnosti mirisa, boja i zvukova u ljudskoj percepciji, a osobito u umjetničkom doživljavanju svijeta, ovdje su predložena kao dio Filipova unutarnjeg svijeta. Ta estetska koncepcija podrazumijeva svojevrstni umjetnički sinkretizam jer svakoj bi umjetnosti bio cilj uhvatiti ono što je objektivnim, racionalno zasnovanim motrenjem nemoguće postići, upravo su boje, mirisi i zvukovi perceptivna osnova subjektivnog, umjetničkog doživljaja svijeta, preko njih izravno dopiremo do potisnutih slojeva emocionalne memorije, rekonstruiramo elementarna emotivna stanja i važne događaje iz djetinjstva koji su trajno odredili našu osobnost.

Već je u tekstu iz 1926. Krleža posebnu pozornost poklonio fenomenu dječje percepcije svijeta koja je po svojoj izvornosti najbliža umjetničkoj; djeca su – po Krleži – »čarobnjaci boja, mirisa i zvukova«, ona žive u apsolutnoj ljepoti i apsolutnoj riznici, stoje pred događajima djevičanski; to gledanje je najsenzacionalnije, jer je to prvotno razotkrivanje i doživljavanje tajne. Odrasli racionaliziraju svoj sustav percipiranja potiskujući mirise, boje i zvukove kao efemerne senzacije, nebitne za raumijevanje praktičnoracionalne svrhe nekog fenomena.

U nastojanju da situira Filipova estetička razmišljanja u povijesni slijed poetika, Viktor Žmegač konstatira (1986.:114) da se ta razmišljanja, kao i Krležin

roman u cjelini opiru jednostavnom razvrstavanju prema krilaticama i šablonama. S obzirom na važnost impresionističkih elemenata u tom djelu, moglo bi ga se tumačiti kao primjer za poetološku paradigmu impresionizma. Ali, konstatira Žmegač, *Povratak Filipa Latinovicza* točnije bi bilo nazvati romanom o impresionizmu nego impresionističkim romanom jer to djelo svojom složenom strukturom pruža uvid u psihičke i društvene preduvjete određene umjetničke koncepcije. Posebno su zanimljiva Žmegačeva upućivanja na moguću vezu Krleže s teorijom osjetilnosti koju je austrijski fizičar Ernst Mach razradio u knjizi *Analiza osjeta*, a koja je znatno utjecala na austrijske impresionističke autore poput Bahra i Hofmannsthal, koje je Krleža dobro poznao.

Osim toga Krleža je prema zapisima u *Davnim danima* i sam čitao Machovu knjigu. Utjecaj Machove teorije očituje se osobito u prikazu Filipove umjetničke krize. On već dugo nije naslikao ništa jer je izgubio onu prvotnu sposobnost dječjeg elementarnog percipiranja svijeta, njegova se percepcija raspada na niz atomiziranih detalja, osjeti se sudaraju, on se osjeća nemoćnim pred gomilama tih nepovezanih detalja, nesposoban da ih umjetnički konceptualizira i pretoči u likovno djelo.

Stoga se Filip vraća u zavičaj nadajući se u kontaktu sa svojom prirodnom podlogom probuditi nekadašnju elementarnost senzacija, izvornost prvih osjetilnih iskustava, ma koliko ona bila traumatična; čini mu se da su veliki europski gradovi u kojima je živio prethodnih godina utruli svojom artificijelnom civilizacijom sposobnost izvornog doživljavanja, da je izgubio vezu s prirodom, osobito s prirodnim ljudima koje prepoznaje u kočijašu Joži Podravcu.

PSIHOANALITIČKI PRISTUP KOMPLEKSU OČINSTVA

Vraćajući se u zavičaj Filip je odlučan da riješi još jednu enigmu koju je dotad godinama potiskivao premda ga je neprekidno mučila: da ustanovi tko mu je otac. Krleža psihoanalitičkom interpretacijom potencira kompleksan psihički ustroj lika. Njegov odnos s majkom bio je oduvijek opterećen nedostatkom spontane komunikacije, izostajanjem mogućnosti da se izravno iskažu emocije; taj odnos je permanentno ostao obilježen gomilom neizrečenog; tek u zrelih godinama Filip pronalazi u sebi snagu da se stvarno suoči s tom hladnom ženom i da joj izravno postavi pitanja koja su ga cijeli života mučila. Nastojanje da razriješi enigmu očinstva sastavni je dio općeg Filipova nauma da se nemilosrdno suoči s pitanjem vlastitog identiteta; otkrivanje biološkog identiteta jedan je od koraka u razgrtanju nanosa

frustracija koje su na poslijetku blokirale njegovu kreativnu energiju i dovele do rasapa ličnosti. Otkrivanje tko mu je otac, znači i suočavanje s činjenicom tko je zapravo njegova majka; čitav je život bježao od toga osjećajući da će ga odgovor suočiti s nečim nezdravim i mračnim.

Sjeća se te žene kakva je bila nekoć: »šutljiva, mračna, zatvorena, mrka, nepristupačna, koju nešto iznutra grize, koja u sebi nosi tajnu bolest, a preponosna je da bilo kome što prizna«; ona je vječno obučena u crninu, s voštanim izrazom lica i molitvenikom u ruci odlazila svaki dan na ranu jutarnju misu klečeći u crkvi »okrutno hladno« mučeći sina svojom hladnoćom. Mučila ga je i škrtost majke koja je, radeći kao trafikantica, prodavala sireve, salamu i sardine nikad ne ponudivši svoje gladno dijete.

Slika koju zatječe u Kostanjevcu sada je bitno različita: majka živi u relativnom blagostanju; ona koja se je nekoć zamatala u crninu, sada u šezdesetoj godini nosi kostime od sirove svile i bijele haljine upotpunjene narančastim suncobranom, uživa u kupovanju luksuznih sitnica, upadljivo se šminka, neprekidno se ogledava u zrcalu. Sada ona svojega sina obasiplje znacima pažnje, ali Filip u sebi nosi još živa sjećanja na onu mračnu, škrtu i šutljivu ženu. Promjene u životu majke samo ga iritiraju, u njezinu hedonizmu on prepoznaje samo vulgarnost, a njezini iskazi naklonosti, za kojima je nekoć toliko žudio, sad ga beskrajno nerviraju.

Filipove frustracije u odnosu prema majci očituju se posebno kad prihvati njezinu molbu da je portretira: ispočetka dok obrisi njezina lica tek izranjaju pod prvim namazima kista majka je oduševljena, čini joj se da sin pokušava fiksirati njezinu zrelu ljepotu i otmjenoću; međutim, kako slikarski proces odmiče, sin sve »življe zalazi pod kožu«, »rastvara epidermu« nastojeći doprijeti do biti lica, do karaktera. Kad skine s lica sve lutkasto, bazarsko i pozersko, predočavajući ono što drži bitnim za dubinski lik svoje majke, ona je užasnuta, reagira grčevitim plačem. Provalija između majke i sina definitivna je, nikakav naknadni trud ne može je premostiti.

Definitivno Filipovo saznanje da je njegov otac illustrissimus Liepach plemeniti Kostanjevečki, neće mu donijeti smirenje, on taj krug kostanjevičkih patricija duboko prezire motreći, kako bi rekao Vaupotić, taj svijet provincijalne glembajevštine s kritičke pozicije umjetnika-autsajdera.

PROMIŠLJANJE MODERNITETA

U Bobočkinu krugu on upoznaje apatrida i cinika, Grka s Kavkaza, doktora medicine i filozofije, pustolova Sergija Kiriloviča Kyrialesa; dijaloške scene s estetičkim raspravama Filipa i Kyrialesa vrhunac su romanesknog esejizma. On okrutno razara Filipovo samopouzdanje, otvoreno sumnja u njegov slikarski talent, ali istodobno dovodi u pitanje i sam smisao suvremene umjetnosti. Ruga se okrutno teroru pomodnosti u slikarstvu; nije važno – tvrdi Kyrijales, kao da citira teze iz Krležinih eseja – u kakvim je relacijama neko djelo prema prethodnicima, već ima li onaj koji stvara to djelo svoje »unutarnje lice«. Premda su u replikama antitetički postavljeni, tj. suprotstavljeni, Kyriales nije čisti antipod Filipu, on kao što su to već više puta primijetili interpreti ovog romana (Engelsfeld, Žmegač, Vučković, Nemeč i dr.) jest samo eksteriorizacija jedne dimenzije Filipova lika koji u sebi nosi permanentnu sumnju u smisao vlastitoga umjetničkog djelovanja. Njegova funkcija slična je onoj koju ima Sjena u *Legendi* ili Nepoznati u *Kristoforu Kolumbu*. Filip nastoji u sebi nanovo uspostaviti vjeru u smisao slikarstva; on je prošao iskustvo modernih slikarskih škola i tehnika, spoznao je da pomodna trka za inovacijama ne može biti smisao umjetnosti; ne zanima ga ni konformistička pozicija udovoljavanja zahtjevima tržišta kakvom se zadovoljava Aurel iz *Ledi*; smisao umjetnosti on vidi u potrazi za dubinskim identitetom, koji podrazumijeva i vezu s izvornim duhom vlastitog naroda, s njegovom nepatvorenom kulturom i repertoarom slika i izražajnih sredstava; Filipov povratak u zavičaj nije stoga samo pokušaj da se razjasni tajna vlastitoga biološkog podrijetla i pokuša uspostaviti veza s majkom; to je i pokušaj da se vlastitom stvaralaštvu ubrizga svježa krv uspostavljanjem veza s izvornom narodnom imaginativnošću i elementarnim pučkim izrazom koji će biti prirodno amalgamiran s modernim izražajnim postupcima europske umjetnosti bez lažne pomodnosti. A Kyriales iz temelja podriva Filipov napor da ponovo konstituiraju poetičku podlogu na kojoj bi ponovo uspostavio i vlastiti stvaralački integritet:

»Osjeća Filip, kako je u njemu počelo ponovno neko sudbonosno raspadanje, kako se rastvara u inferiornoj nemoći, kao da sanja da se utaplja u blatnoj vodi. Tu njega ovaj čovjek svlači! On vadi iz njega sistematskim redom sve: i njegova zapažanja, i podražaje, i ljepote, i osjećaj životne punoće, prikazujući mu život takvim kakav život doista jest, i kakvim ga Filip i sam doista i smatra! Kao lutku, tako ga svlači taj čovjek i on postaje potpuno prazan, kao soba, iz koje su iznijeli

sve, jedan komad pokušstva za drugim i ništa nije ostalo nego jedna mala istina, što još tiho pucketa na stolu, kao svijeća, kada dogorijeva.« (Krleža, 1932.: 153)

Iako Krleži danas modernisti poput Radovana Ivšića prigovaraju da je svojim djelima nastalim tridesetih godina izdao modernizam, možemo reći da je Krleža i ovim dijalogom Filipa i Kyrialesa pokazao da ne odbacuje modernizam u cijelosti već nastoji promišljati svrhu modernističkih inovacija, povezati ih s kulturnim nasljeđem svoje sredine i naroda kojemu pripada, ali ne ostati zatvoren u autarkičnom svijetu nacionalne kulture.

Povratak Filipa Latinovicza u živom je dijalogu i s Marcelom Proustom, i sa slikarskim poetikama tog vremena, i s psihoanalizom i s impresionističkim teorijama zasnovanim na Machovoj doktrini, on anticipira i egzistencijalističke romane. Funkcionira zasigurno kao semantički jedno od najkompleksnijih djela hrvatske književnosti.

LITERATURA:

- D. Cvitan, *Mitska interpretacija romana »Povratak Filipa Latinovicza«, Kolo*, Zagreb, 1963., 6.
- M. Engelsfeld, *Interpretacija Krležina romana »Povratak Filipa Latinovicza«, Liber*, Zagreb, 1975.
- I. Frangeš: *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom, Krležin zbornik*, Naprijed, Zagreb, 1964.
- M. Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, Minerva, Zagreb, 1932.
- S. Lasić, *Struktura Krležinih »Zastava«, Liber*, Zagreb, 1974.
- S. Lasić, *Krleža. Kronologija života i rada*, GZH, Zagreb, 1982.
- S. Lasić, *Krležologija*, I-VI, Globus, Zagreb, 1989...-93.
- A. Leitner, *Die Gestalt des Künstlers bei Miroslav Krleža*, Heidelberg, 1986.
- A. Leitner, *Miroslav Krležas Rückkehr des Filip Latinovicz und Rainer Maria Rilkes Aufzeich Laurids Brigge*, *Zagreber germanistische Beiträge: Jarbuch fuer Literatur und Sprachwissens*, 2, Zagreb, 1993.

- T. Maroević, *Slikarstvo Filipa Latinovicza, Zbornik III. programa Radio-Zagreba*, 1978, 2.
- K. Nemeč, *Povratak Filipa Latinovicza, Krležijana*, sv. II, LZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1999.
- S. Schneider, *Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas*, Slavistische Beiträge, Otto Sagner, München, 1969.
- M. Vaupotić, *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb, 1974.
- R. Vučković, *Krležina dela*, Oslobođenje, Sarajevo 1986.,
- J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Liber, Zagreb, 1980.
- V. Žmegač, *Krležini evropski obzori*, Znanje, Zagreb, 1986.

FROM BOBOČKA TO FILIP

S u m m a r y

Bobočka, a prose fragment printed in the *Hrvatska revija* (1930, no 2) is usually interpreted in Krleža criticism as a fragment in which Krleža announces his novel *The Return of Filip Latinovicz*, which was to appear two years later in the Minerva edition of the writer's collected works. In a comparison with the text in the journal with that which was published in the novel, the paper shows that at the moment he wrote the first published fragment, Krleža was most probably not in possession of any complete idea of this novel, and that this prose fragment in fact probably belonged to the body of Glembaj prose (later to appear in a separate book, *The Glembays, prose*). A comparative analysis of the narrative technique in that early fragment and that in the remainder of the novel tends to bear out this proposition. The second part of the paper analyses the structure of the novel, Krleža's poetic ideas, his attitude to modernity in the fine arts and in literature, the opposition between nature and civilisation, the importance of the psychoanalytical approach and so on, concluding that the Krleža novel »functioned as one of the semantically most complex works in Croatian literature«.