

Dijana Mikšić

LIK SLIKARA U KRLEŽINU ROMANU POVRATAK FILIPA LATINOVICZA I FABRIJEVU ROMANU TRIEMERON: ODNOS UMJETNIKA PREMA POVIJESNOM I NACIONALNOM

Dijana Mikšić, Zagreb, pregledni članak

UDK 821.163.42.09 Krleža, M.-31
821.163.42.09 Fabio, N.-31

Rad je usmjeren na lik slikara u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza (1932.) i Fabrijevu romanu Triemeron (2002.). Cilj je propitati način na koji ova dva romana, Krležin modernistički i Fabrijev postmodernistički, likovima slikara Filipa i Alfreda tematiziraju odnos umjetničkoga subjekta prema povijesnom i nacionalnom pitanju.

Rad ima dvodijelnu strukturu: prvi dio nastoji osvijetliti Krležina slikara Filipa – pokušaj povratka povijesnoj podlozi, a drugi Fabrijeva slikara Alfreda – pokušaj bijega od povijesti. Zaključak je uobličen kao komparativna sinteza iznesene problematike.

Ključne riječi: Miroslav Krleža; Nedjeljko Fabio; roman; umjetnik; povijest; nacionalni identitet; modernistička/postmodernistička vizura

1. Uvod

Miroslav Krleža velik je broj svojih esejističkih stranica posvetio umjetnicima kista. Njegova se naklonjenost slikarstvu očitovala i na književnom planu – u likovima slikara (Leone, Filip, Aurel). Središnji lik njegova romana *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) slikar je koji se, nakon duljeg izbjivanja po europskim metropolama, vraća u rodnu Panoniju s namjerom da pronađe inspiraciju te odgovore na pitanja o svrhovitosti umjetničkoga djelovanja.

Nedjeljko Fabio u svojim književnim djelima redovito pokazuje zaokupljenost glazbenom umjetnošću. Osim što kompozicijske uzore za svoju prozu vidi u glazbenim strukturama (primjer muzikalizacije fikcije), položaj i značenje glazbe na poseban je

način utjelovio u liku glazbenika Lucijana, koji se kao piščev *alter ego* provlači romanesknom trilogijom: *Vježbanje života* (1985.), *Berenikina kosa* (1989.) i *Triemerom* (2002.). Iako na Fabrijevoj ljestvici vrijednosti glazba ima povlašteno mjesto, u *Triemeronu*, posljednjem dijelu trilogije, pitanja načina i svrhovitosti umjetničkoga djelovanja prezentirana su likom akademskog slikara Alfreda. Riječ je o izvanobiteljskom liku romana, a s Krležinim Filipom dijeli isti umjetnički problem – prazno slikarsko platno.

Filip, već duže vremena iskorijenjen i odvojen od „podloge”, u nemogućnosti je da dosadašnjim slikarskim sredstvima i tehnikama izrazi svijet onako kako bi želio; Alfred odbija slikati u „velikim vremenima” (Hrvatska devedesetih), kad se od njega kao umjetnika očekuje da stvori apologiju nacionalnog mita.

Iako naizgled dosta različita, njihova umjetnička kriza vuče podrijetlo iz zajedničkih temelja – povijesnog i nacionalnog. Filip se pokušava vratiti svojim hrvatskim korijenima, hrvatskoj tradiciji, pronaći neko čvrsto uporište u obiteljskoj i nacionalnoj povijesti, a Alfred u svojim lapurlartističkim namjerama da stvori čisto djelo, djelo samo po sebi, bježi od nacionalne povijesti. S jedne strane – pokušaj povratka povijesnoj podlozi, a s druge – bijeg od te iste povijesti na zanimljiv način povezuju ova dva slikara, a time Krležu i Fabrija kao njihove umjetničke tvorce.

Prije daljnjeg izlaganja nužno je precizirati značenjske odrednice „nacionalnog” i „povijesnog”. Pod „nacionalnim” mislit će se na ono što se odnosi na naciju kao srodničku (biološku) višefunkcionalnu zajednicu: prostornu, povijesnu, političku, kulturnu, komunikacijsku (v. Vučić 2005: 254 – 258)¹, s tim da će rad biti usredotočen na umjetnikov osjećaj zajedništva te odgovornosti prema (hrvatskoj) nacionalnoj zajednici.

Uzevši u obzir višeznačnost samoga pojma, govor o povijesti i povijesnome podrazumijevat će povijesnu, odnosno prošlu zbilju, kao i povijesno gibanje uopće (v. Gross 2001: 17 – 22).²

Odnos prema povijesti moguće je prezentirati raznovrsnim modelima, s tim da bi se većina dala svesti pod jedan od dvaju oprečnih pristupa: teleološki pristup, koji podrazumijeva ideju povijesnoga napretka, ili neteleološki, kao nemogućnost učenja i napretka. Jedan od neteleoloških modela jest onaj ciklički, po kojemu je povijest kontinuirana kružna vrtnja, vječno ponavljanje istoga. Najpoznatijim zastupnikom cikličkog shvaćanja historijskoga kretanja najčešće se drži Friedrich Nietzsche. Osim toga, ovaj filozof shvaćanje povijesnih gibanja definira i sljedećom trijadom: monumentalistički/antikvarni/kritički odnos prema povijesti, od kojih je njegovim stavovima

¹ Prema istom autoru: U odnosu na termin „narod”, nacija označava socijetalno stanje poslije naroda s obzirom da je obilježava svojstvo samospoznaje i samoizgradnje (2005: 72 – 76). Što se tiče odnosa nacije i države, navodi se kako je država jedan od oblika dovršenja nacije, dakle nacija može funkcionirati i bez države, ali bez države ona je nedovršena, a kao takva ne može ostvarivati ni svoju empirijsku funkciju niti transcendentalu svrhu (333 – 337).

² Mirjana Gross u *Suvremenoj historiografiji* (2001.) oslanjajući se na etimološka tumačenja i tradiciju, koristi „povijest” u značenju povijesne, tj. prošle zbilje te povijesnog kretanja uopće, a „historiju” kao bilo kakvo bavljenje prošlosti. Znanstvenu ili profesionalnu historiju naziva historijskom znanosti, a historiografijom pismeno izlaganje rezultata istraživanja, odnosno skup historijskih djela.

najbliži ovaj posljednji – potreba za kritičkim tumačenjem povijesnih zbivanja, potreba da se prošlost stavi pred sud sadašnjice (Nietzsche 2004: 19 – 32). Važno je spomenuti i Nietzscheovo uvjerenje kako je povijesna zbilja shvatljiva i vrijednosno utemeljena jedino kao estetski fenomen.

Pesimističnim stavom o nemogućnosti napretka Nietzsche se nadovezuje na velikog romantičarskog mislioca Schopenhauera, prema kojemu ljudi tijekom povijesti mijenjaju samo kostime, ali ne i svoju narav. Kao najvišu ljudsku sposobnost i on ističe upravo umjetnost, koja uvijek mora biti bezinteresna. Umjetnička spoznaja nadmoćna je povijesnome znanju – misao je koja ova dva filozofa povezuje i s poznatim Aristotelovim shvaćanjem uloge pjesnika i povjesničara (v. Žmegač 1994: 65 – 120).

Oslanjajući se na prethodno navedene postavke, glavna je zadaća rada ukazati na koji način Krležin modernistički roman *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) i Fabrijev *Triemerom* (2002.), povezan s postmodernističkim gibanjima, likovima slikara Filipa i Alfreda problematiziraju odnos umjetničkog subjekta prema povijesnom i nacionalnom pitanju.

2. Filip – pokušaj povratka povijesnoj podlozi

Pri interpretacijskoj analizi *Povratak Filipa Latinovicza* Ivo Frangeš napominje kako bi ovaj roman prije svega trebalo shvatiti kao *roman jednog slikara i roman jednog povratka: slikareva povratka izgubljenom djetinjstvu* (Frangeš 2005: 332). Takvo polazište ponajviše priziva asocijacije na Prousta i funkciju osjetilnog u oživljavanju sjećanja i (re)konstrukciji prošlosti. Iako se upravo osjetilnost, koja je u Filipovu slučaju prikazana prije svega kao sinestezijski ostvaraj, čini dominantnim motivom djela, ovaj će dio rada nastojati Filipov „povratak” povezati s odnosom prema povijesti i pitanjem nacionalnoga.

Filipov problem predstavlja kako konstrukcija vlastite, osobne povijesti (povezane s pitanjem očinstva), tako i smještaj rodne Panonije u povijesni kontekst. Panonija predstavlja onaj hrvatski identitet u koji se Filip pokušava vratiti, u kojem se nastoji pronaći.

Iako u jednom trenutku izjavljuje kako ime i prezime ne znače ništa, Filipove muke s umjetničkom inspiracijom i aktivnošću nedvojbeno se isprepliću s njegovim traženjem identiteta u povijesnom i nacionalnom kontekstu. On promišlja o podrijetlu svoje majke i navodnoga oca, a time i o svome vlastitome: *Uznemiren neobično neizvjesnošću svoga porijekla, Filip se gubio u neizmjernim tajanstvenim počecima* (116).³

Nitko od njegovih predaka nema zapravo hrvatsko podrijetlo, a i ostali likovi s kojima Filip provodi vrijeme doputovali su u Kostanjevac iz različitih daljina. *Imao je pravo neku noć onaj antipatični Grk* (misli na Kyrialesa, op. D. M.) *da je narodnost malograđanska predrasuda. (...) Nema i ne može biti dosljednosti ni u postupcima ni u razvoju pojedinaca, a kamoli u tako ogromnim kolektivima kao što su narodi* (164).

³ U nastavku ovoga poglavlja svi će se citati iz romana označavati brojem stranice u zagradama, a preuzeti su iz: Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, u: PSHK, Matica hrvatska, Zora, Zagreb, 1973.

Kao kontrast tim „nehrvatskim” likovima koji se, bez obzira što dulje vrijeme žive na hrvatskome tlu, osjećaju strancima, ostvaren je lik Jože Podravca. U kritičkom osvrtu Vlatko Pavletić izdvaja ga kao jedini Krležin zdravi pučki lik u ovome romanu (v. 1996: 315 – 316).

Nestajanje svakoga smisla u Filipovu životu intezivno je vezano s osjećajem otkinuća od podloge: *Njegov vlastiti život negdje se otkinuo od svoje podloge i stao pretvarati u fantom koji nema nikakva razloga da postoji* (30).

Zasićen posrednim življenjem i surogatima koje mu nude europski gradovi, on čezne za neposrednošću života, za izravnim i neiskvarenim gledanjem. Zato je *vožnja prema Kostanjevcu putovanje koje poprima mitske razmjere: povratak u panonske nizine neka je vrsta katarze ...* (Žmegač 2001: 129).

Dok ga Joža Podravec vozi prema Kostanjevcu, Filip razmišlja o povijesti panonskoga kraja. Odbija ideju linearnog doživljaja povijesti, povijesti kao znaka društvenoga napretka:

Nema jednosmjernosti ni izgrađivanja, nego je sve isprepletenost prašumska, močvarna, panonska, bezizlazna i mračna (46).

Ipak, u trenutku kad nad panonskim ravnica ugleda avion, javlja se u njemu neka vrsta epifanijskog doživljaja, vizija o mogućem napretku, čak i u tom panonskom blatu:

Iznad svega statičnog i uz blago privezanog, nepomičnog, ogromni modri krugovi svjetlosti, sunca i vedrine! (...) I tako gledajući u onaj blistavi metalni sjaj što se micao iznad parcela kao potez srebrnom kredom preko nebeske ploče, Filipu je došlo da uzme rubac i da mahne letećem stroju na pozdrav! (49).

Bez obzira na netrpeljivost prema onima koji predstavljaju podlogu od koje se sam odvojio, Filip je svjestan da je potraga za korijenima, za tradicijom, zapravo potraga za identitetom, a time i za slikarskim nadahnućem. Oslanjajući se na Harolda Blooma kad govori o zebnji od utjecaja (u istoimenoj knjizi), Ljiljana Gjurgjan naglašava kako se odnos umjetnika i tradicije na kojoj izrasta psihoanalitički može iščitati i kao odnos prema autoritetu oca (v. Gjurgjan 1995: 172), a što je primjenjivo i na Filipov položaj.

Filipov atavistički materijal, nepoznat i dalek, te kao takav najbolje predstavljen u nepoznatom imenu oca za kojim neprestano traga, sudjeluje u kreaciji Filipova identiteta kao nestabilnog subjekta. To su oni „drugi u nama” koje Filip spoznaje, „drugi” koji nas oblikuju, ono povijesno u nama koje ne možemo isključiti.

Filip je, u smislu potrage za povijesnim, poprilično ambivalentan lik. S jedne strane – muke oko očeva imena, snažnog autoriteta prema kojem bi se mogao postaviti, s kojim bi se mogao identificirati, a s druge strane – nijekanje materijala predaka u sebi, bijeg od onog primitivnog panonskog koje u njemu izaziva gnušanje.⁴ Upravo zbog nemogućnosti da u svome životu nađe nekakvo čvrsto uporište, podlogu, čvrstog

⁴ Po ovom je pokušaju bijega od genskog materijala Filip i srodnik Leona Glembaja.

označitelja, Filip je za Ljiljanu Gjurgjan tipičan postmoderni subjekt (iako je roman nastao 1932.): *Filipovo traganje odvija se u postmodernom ključu stalnog oklijevanja i odgađanja značenja, u znaku imenovatelja koji je uvijek „plutajući”*. (Gjurgjan 1993: 99).

Filipovo nepronalazjenje čvrstog oslonca, autoriteta, Drugog u obitelji, projicirano je, dakle i na njegovu odvojenost od hrvatske tradicije kojoj, bez obzira na dugogodišnje izbivanje po europskim velegradovima, određenim dijelom pripada.

Iako panonsku sredinu uglavnom vrednuje kao inferiornu europskim gradovima, upravo u njoj vraća mu se na trenutke slikarska inspiracija. U rodnu kraju Filip opet osjeća život u izvornom obliku, svijet se više ne raspada na detalje, vraćaju mu se boje koje su počele sivjeti u velegradskom okruženju. Sam se Filip, dakle, dolaskom na hrvatsko tlo, mijenja. Slike hrvatskoga podneblja postaju novo izvorište asocijacija na putu traženja identiteta. *U Kostanjevcu Filip ponovno počinje istraživati svoje hrvatske obzore, ne bi li u njima – u povratku – našao rješenje problema svog identiteta kao egzistencijalnoga spasa* (Šicel 2003: 203). Groteskno viđenje ljudi, koje je posljedica i utjecaja europskih slikara, u hrvatskome ozračju zamijenjeno je pitomijim slikama (mada su natruhe groteske još uvijek prisutne).

Tijekom analize europskih i hrvatskih obzora u *Povratku Filipa Latinovicza* Miroslav Šicel uočava kako je većina ocjenjivača ovoga romana naglasak stavila na europsku dimenziju – europske slikarske uzore i obzore (Bosch, Breughel, Van Gogh...), a pri tome zanemarila Krležine hrvatske obzore u romanu (Becić, Babić, Hegedušić...).

Bez obzira na Filipove težnje o izvornom gledanju na pojave, on ne može zaobići utjecaj povijesti slikarstva. I prirodu gleda naučeno – iz kuta već viđenih slikarskih ostvarenja. Takva estetizacija prirode pokazatelj je wildeovske teze o oblikovanju zbilje posredstvom umjetnosti, proizlaženju zbilje iz umjetnosti.

Može li se slikati, a da se zanemari povijest, da se zaborave već viđene slike? Razmišlja Filip: *Slikanje nije i ne bi trebalo da bude ništa drugo nego vidovito otvaranje prostora pred nama, jer ako to nije, nema zapravo smisla. To je inače lijepljenje i priljepljivanje...* (42).

Spomenuto „priljepljivanje” za Filipa su slikarski smjerovi, a on, težeći „vidovitom otvaranju prostora pred nama”, ne želi pripadati ni jednome smjeru. Ipak, njegova je slikarska teorija jedno, a praksa nešto posve drugo. Označivši u jednom trenutku sebe kao fauvista, odredio se pripadanjem određenom slikarskom smjeru (koliko god taj smjer težio rušenju ustaljenih slikarskih pravila).

Pita se Filip treba li slikati, a ako treba – onda kako. Je li umjetnost uopće potrebna društvu? Kakva je umjetnikova odgovornost prema nacionalnoj zajednici kojoj pripada?

Krležin stav o pitanju angažiranosti umjetnika poprilično je poznat. Umjetnost za njega, bez dvojbe, treba biti angažirana : *Nije teško dokazati kako bezidejne i bestendenciozne umjetnosti nikada nije bilo i kako je ni danas nema. (...) Umjetnost je oduvijek bila angažirana, a naročito kad je bila uvjerena da ona to nije* (Matvejević 2001: 92).

Društvena zajednica kojoj se Filip vraća nema ništa protiv Filipova slikanja, ali ne smatra takvu djelatnost egzistencijalno važnom: *Ovdje u Kostanjevcu imalo bi smisla prodavati konjske gunjeve, lonce, petrolejke (a i to ide danas slabo), ali da čovjek slika tu, to je bespredmetno. Kome? Zašto? Fauvizam je ovdje čisti besmisao!*(53)

Ipak, Filip ipak osjeća moralnu obvezu sudjelovanja u kreiranju nekog boljeg, naprednijeg života za nacionalnu zajednicu kojoj pripada. Umjetnik je time „mesija” nacije, zagovaratelj neke drugačije povijesti. Ovim je određenjima slikar Filip, možda više nego bilo koji drugi Krležin lik, umjetnički izraz Krležinih pogleda na odnos umjetnik - društvo, a time i na pitanje položaja umjetnika prema povijesnom i nacionalnom.

Filip želi na neki način prosvjetliti zaostalu panonsku sredinu; želi ukazati panonskom (hrvatskom!) čovjeku na više, duhovne vrjednote; pokrenuti u njemu spoznaju i kritičku misao. U tom je smislu, uz već spomenuti motiv aviona nad panonskim nizinama, koji predstavlja potencijalnu bolju budućnost, važno istaknuti još jedno epifanijsko središte romana: vizija slikarskog ostvarenja lika Isusa Krista nad panonskom zemljom. U prikazu svjetine dominirala bi breughelovski smeđa, čemu bi se suprostavljao Krist kao predstavnik uzvišenog, neanimalnog, onog što se uzdiže iznad tog smeđeg blata. Bila bi ta kompozicija posve udaljena od uobičajenog vjerskog kiča u prikazu Krista:

Baš taj sudar našeg poganskog, panonskog stanja s tim blijedim Čovjekom kojega su objesili kao tata a koji je ostao kao obješeni Čovjek suvremenim simbolom sve do dana današnjega, vidovitu mržnju toga superiornog Čovjeka koji je sa svoga križa, s te čudnovate visine (s kakve nas gledaju svi obješeni) spoznao da se to blato pod našim nogama može svladati samo u granitnim sudarima – to bi već jedamput trebalo naslikati! (122)

U želji da nad panonskim čovjekom (čija obilježja i sam duboko nosi, iako mu je civilizacijsko s vremenom nadvladalo ono animalno) otvori nedogledne vertikale, prizore prosvjetljenja, kulturni napredak, Filip osjeća odgovornost preuzimanja mesijanske uloge u sredini koju obilježava „stoljetna zaostalost”. Narod koji je određen snažnim utjecajem prošlosti želi usmjeriti nekamo u visine, u budućnost.

Filip svoje zamisli ipak ne uspijeva realizirati, sve ostaje samo na riječima - Krist nije naslikan, a što se velikim dijelom može promatrati i kao ishod Filipova neuspjela pokušaja povratka (povijesnoj) „podlozi”.

3. Alfred – pokušaj bijega od povijesti

U studijama o Fabrijevu *Triameronu*, s obzirom da mu je posvećen tek manji broj redaka, lik slikara Alfreda djeluje pomalo zanemareno. Ipak, govoreći o odnosu umjetnika prema povijesnome i nacionalnome, o društvenoj odgovornosti umjetnika, upravo se lik Alfreda nameće kao dobro polazište.

U romanu o četiri obitelji Grimanijevih slikar Alfred izvanobiteljski je lik. Nema prezimena, njegovo je podrijetlo nepoznato. Po tome je Alfred, kao i Filip Latinovicz, na neki način odvojen od svoje podloge. Još ga jedan upačljiv motiv povezuje s Krležinim Filipom (ali i mnogim drugim slikarima u književnome svijetu) – nemogućnost slikanja: *Ali, razapeto pred njim, na nogarima, stajalo je veliko, djevičanski bijelo, platno. Slikarsko. Prazno. Tako otkako je diplomirao* (21).⁵

Fabrio čitatelja upoznaje sa slikarom Alfredom gotovo na samome početku romana, dok razgleda izložbu o historicizmu u Hrvatskoj postavljenu u Zagrebačkom muzeju za umjetnost i obrt. Svaki posjet izložbi prilika je da sam sebe muči i podsjeti se kako se pretvorio u „slikarskog invalida”. Svoje stanje Alfred smatra povlaštenom i rijetkom bolešću po imenu „espanto”, a koja je obilježena strahom od savjesti. Misli da od nje boluje svaki umjetnik kome vlastita umjetnina nije konfekcija, nego ručni rad. Upravo ga je strah od savjesti natjerao da odustane od slikanja kolektivne sreće:

Čak su mi dva puta ponudili da slikam kolektivnu sreću. Prvi put u Titovoj Jugoslaviji, a sada ognjištari u Tuđmanovoj Hrvatskoj. A ja sam oba puta to odbio. (...) Umjesto u kolektivnoj sreći, ja živim po svojoj savjesti (71 – 72).

Alfred, dakle odbija slikati po narudžbi, odbija mogućnost da njegova umjetnina predstavlja apologiju nacionalnoga mita. Bijeg od političke zlorabe umjetnosti, a time i od njezine trivijalizacije (do čega često dolazi upravo u sudbonosnim trenutcima za neki narod, kao što je trenutak ostvarenja države), Alfred vidi u bijegu od povijesti. On želi biti stvaralac „čiste” umjetnine, nedodirnete poviješću: *Kako je moguće, kako je moguće stvoriti djelo neuprljano poviješću? Djelo čisto, dakle djelo samo po sebi!* (66)

U Alfredovu profesoru s Akademije Fabio utjelovljuje pristalicu ideje angažiranoga umjetnika; po njemu umjetnost ne može ne biti vezana za politiku i povijesnu zbilju općenito: *„Slušajte me dobro... Kad te zatrpa neprijateljska granata, kao mene, htjet ćete o tome, Božiča ti, ostaviti svjedočanstvo. (...) Je li Picassova antifašistička Guernica umjetnost ili politika? Je li kroz Picassovu ruku govori individualac u metjeu ili masa od slikara što hoće reći kolektiv?* (66 – 67)

U jednom od svojih eseja o povijesnome romanu Julijana Matanović (v. 2003: 156 – 178) osvrće se i na lik slikara Alfreda, ističući pritom poveznicu s Fabrijem, njegovim tvorcem: *On je za razliku od samog Fabrija (ako se preselimo u zbiljski svijet), odustao od slikanja u velikim i značajnim vremenima. Do tada je sličio na svoga tvorca. Baš kao i on, on nikada nije slikao velikane, značajne povijesne događaje, kao što i Fabio nije pisao romane o velikim povijesnim junacima.* (Isto: 172 – 173). Fabio, dakle, nije protiv govora umjetnika u sudbinskim vremenima, samo se njegov način razlikuje od govora profesora s Akademije. Umjesto na velikane povijesti, usmjeren je na male, slabe ljude, naizgled posve povijesno beznačajne; „velike” priče zamijenjene su „malima”.

⁵ U nastavku ovoga poglavlja svi će se citati iz romana označavati brojem stranica u zagradama, a preuzeti su iz: Nedjeljko Fabio, *Triemerom (Roman einer kroatischen Passion)*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 2002.

Pišući književnu kritiku o Fabrijevu *Triameronu*, Ivan J. Bošković daje zanimljivo objašnjenje za Alfredovo odbijanje slikanja „kolektivne sreće” i težnju da stvara „neopterećen prošlošću”. Ovaj autor tvrdi kako je zapravo riječ o Fabrijevu odgovoru na *aktualni kičeraž i provincijalizaciju kulturnog i društvenog života, ali i otpor podilaženju ukusima malograđanstvine* (Bošković 2007: 296).

U vezi podudaranja Alfredovih stavova s konkretnom hrvatskom zbiljom Velimir Visković i Julijana Matanović daju preciznija usmjerenja: Visković (v. 2007: 284 – 288) naslućuje (ne)izravan odgovor Aralici, piscu kojeg je Tuđman izuzetno cijenio, a koji se nakon devedesetih u svojim romanima posvetio slikanju vrhovničkih političkih programa, a Matanović (v. 2003: 156-178) mnoga mjesta u *Triameronu* vidi kao autorovu repliku kritici koja je prežestoko ocijenila njegov roman *Smrt Vronskog* (1994.).

Alfred bježi od povijesti, smatrajući da to čine svi kojima je stalo do obraza. Gotovo da se drži lapurlartističkog načela po kojem je umjetnost sama sebi svrhom. U potpunosti otuđen od ljudi, želi se povući u nekakvu „kulu bjelokosnu”, u nadi da će možda pronaći inspiraciju za slikanjem. Izbjegava poziv svjedoka vremena, čemu su pribjegavali mnogi njegovi profesori s Akademije. Izbjegava ulogu nacionalnoga barda, glasnogovornika hrvatskoga naroda. Ipak, u vlaku za Opatiju, svoju potencijalnu „kulu bjelokosnu”⁶ propituje odnos umjetnosti i povijesti pomoću priče o Šeherezadi. Šeherezadine priče predstavljaju pobjedu umjetnosti nad smrću, a time i nad poviješću (jer povijest od nas uvijek traži glavu): *Kako kaže sama Šeherezada, sjetio se, u priči će, akobogda, biti spas* (23).

Već iz spomenutog kratkog esejističkog izleta u vlaku jasno je kako Fabio vidi umjetnost kao jedino utočište od povijesti, odnosno, kako je to Jagna Pogačnik slikovito izrekla – *umjetnost je jedini suvisli sparing partner povijesti* (Pogačnik 2007: 277).

Alfredova priviđenja bitan su element razrješavanja pitanja odnosa umjetnika i povijesti. Priviđenje slike s četiri jahača apokalipse ovaj lik prvi put doživljava upravo u trenutku kad ga i upoznajemo – na izložbi o historicizmu u Hrvatskoj. Priviđenja se nastavljaju u vlaku za Opatiju, te u opatijskom Hotelu Admiral, gdje će boraviti od petka do nedjelje (tri dana – triameron).

U skladu s Nietzscheovim cikličkim shvaćanjem vremena (v. Nietzsche 2004: 19 – 32), a time i Schopenhauerovom pesimističnom vizijom svijeta u kojem se sve vraća i ponavlja, Fabio tijekom romana ponavlja (tek uz manje varijacije) opis Alfredovih priviđenja: jato ždralova koje guta daljina, apokaliptični topoti konja četiriju konjanika, stihovi mađarskog pjesnika Adyja s motivima konjanika i krvoprolića, prizori iz Krbavske bitke. Na ovaj je način ne samo sadržajno, nego i formalno naglašena ciklička narav povijesti.

⁶ Alfredov odlazak u Opatiju s namjerom da vrati slikarsko nadahnuće može se povezati s Filipovim povratkom na panonsku zemlju u nadi da će riješiti problem svoje slikarske (ne)aktivnosti.

Alfred na kraju romana, skupa sa svojom ljubavnicom Tonijom Grimani, koja također nastoji pobjeći od povijesti (prije svega obiteljske), doslovno završava u raljama povijesti:

*četiri su konjanika već počeli sustizati ženu i muškarca, koplja
su im bila podignuta u visinu gola tijela Alfredova i u visinu gola
tijela Tonijina
– Htio sam stvoriti djelo neuprljano poviješću, Tonija – vikao
je Alfred – djelo čisto, djelo samo po sebi, a evo, povijest je došla
po mene, Tonija, pobijedila me, Tonija, Tonija...
pred njim se stvorilo ono veliko platno, slikarsko, u koje je uletio
i koje ga je progutalo (357 - 358).*

Važno je napomenuti da iako je citirani odlomak istaknut kurzivom (kao i svi citati u ovome radu), u Fabrijevu romanu to nije slučaj. Primjere Alfredovih priviđenja Fabrio je dosljedno označavao kurzivom kako bi ih grafički „odsjekao” od ostatka narativnoga tkiva, s tim da je izuzetak ovaj, posljednji citirani primjer, koji gubi status priviđenja, stoga ga Fabrio ne ističe kurzivom. Time se i na grafostilističkoj razini naglašava uronjenost naše sadašnjosti u prošlost, ali i neraskidiva veza umjetnosti i povijesne zbilje. Bijeg od povijesti, sugerira tako Fabrio čitatelju, nije moguć jer *ništa nam se drugo i ne nudi nego povijest* (229).

U želji da stvori djelo „neuprljano poviješću”, Alfred osuđuje sebe na umjetničku šutnju, a time gubi jedinu priliku za pobjedu nad poviješću; onu priliku koju njegov umjetnički tvorac nikad nije odbacivao.

4. Zaključak

Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) u potpunosti je posvećen intimnim i umjetničkim preokupacijama jednoga slikara. U Fabrijevu *Triemeru* (2002., posljednji dio trilogije) lik slikara Alfreda samo se naizgled čini rubnim likom: bez obzira na nižu frekventnost pojavljivanja, upravo je on nositelj svih pitanja povezanih sa složnošću odnosa umjetnik – društvo. U tim je odnosima posebno zanimljiva umjetnikova percepcija povijesnih gibanja i nacionalnoga identiteta, a time i mjesto te odgovornost umjetnika u konkretnoj povijesnoj zajednici.

Krležin Filip, s jedne strane, tragajući za ocem (imenom oca), traga za onim povijesnim, pokušava svoj identitet pronaći u hrvatskoj tradiciji. S druge strane, ovaj slikar negira bilo kakvu prisutnost atavističkoga materijala u sebi. Već je po tome Filip poprilično ambivalentan, a time i nestabilan lik : bez ikakvog čvrstog oslonca, *tipičan lik postmodernoga bivanja* (Gjurgjan 1993: 99), iako je riječ o romanu vezanom za razdoblje modernizma.

Nasuprot njemu, Fabrijev Alfred ima poprilično jednoznačan odnos prema povijesnome – on od povijesti želi pobjeći, u namjeri da stvori „čisto djelo, neuprljano poviješću”.

Ovu dvojicu slikara ipak povezuje priroda povijesti: povijest kao nemogućnost napretka, očitovana kod Fabrija u potpunosti cikličnim oblikom (što je učestala odrednica tzv. novopovijesnih romana). U ovome se Krležinu romanu, s druge strane, povremeno javlja ideja o napretku, što je posebno vidljivo u primjerima nekih Filipovih epifanijskih trenutaka (avion nad Panonijom, slika Krista). Upravo je lik Krista na Filipovoj imaginarnoj kompoziciji poveznica onog primitivnog, nazadnog panonskog s nekim višim, duhovnim vrijednostima. Iako Filip uglavnom zagovara bezinteresnu umjetnost, ova kompozicija razotkriva onaj Filipov dio koji nastoji stvarati za zajednicu kojoj se želi vratiti. U tome se, između ostalog, očituje Krležino zagovaranje umjetnosti koja bi razotkrivala društvene anomalije te tako sudjelovala u razvoju kritičke spoznaje i prosvjećivanju određene nacionalne zajednice. Umjetniku je, dakle, namijenjena mesijanska uloga, uloga prosvjetitelja i barda, a umjetnost je uvijek na neki način društveno angažirana. Filipovu nemogućnost da i u praksi sebe ostvari upravo kao takvog umjetnika moglo bi se iščitati prvenstveno iz njegova neuspjela (neželjena?) pokušaja pronalaska identiteta u okvirima hrvatske podloge.

Fabrijev slikar Alfred osporavatelj je bilo kakve angažirane uloge umjetnosti; on zato predstavlja vječnog bjeGUNCA od svih mogućih povijesnih i nacionalnih etiketa na umjetnini. Za razliku od ambivalentnog Filipa, koji povremeno osjeća potrebu stvaranja za kolektiv kojemu pripada, Alfred je potpuno usmjeren na individualnost, pa i osamljenost umjetnika, bezuvjetno odbijajući sve vrste kolektivističkih zanosa.

Fabrijevo stajalište o nemogućnosti bijega od nacionalne povijesti, a time i od odgovornosti umjetnika za zajednicu kojoj pripada posebno je istaknulo katarzično finale *Triemerona*, gdje ovaj slikar doslovno nestaje u raljama povijesti.

Filip i Alfred, obojica likovi slabih subjekata i nerealiziranih umjetnika, projekcije su Krležina i Fabrijeva pogleda na mjesto umjetnika u društvu, s posebnim naglaskom na odnos prema povijesno-nacionalnoj komponenti.

U oba je romana zastupljeno viđenje povijesti blisko Schopenhaueru (pesimistično tumačenje povijesnih procesa, nemogućnost učenja i napretka) i Nietzscheu (ciklička narav povijesti, kritički odnos prema povijesnom), ali ne u jednakoj mjeri. Dok Krleža povremeno ostavlja mogućnost napretku i kreaciji neke drukčije, bolje povijesti, za Fabrija je povijest uvijek „jalovost, ludost, smrt”⁷. U ovoj je opreci vidljiva i razlika modernističkog i postmodernističkog pogleda: postmoderna u potpunosti odbacuje ideju „velikih priča” (v. Lyotard 2005), a time i velike junake te bilo kakvu mogućnost prosvjetiteljskog napretka.

Fabrio se udaljava od mesijanske i bardičke uloge umjetnika, kakvu je redovito zagovarao Krleža, ali obojica se pronalaze u ideji kako su protuteža mračnoj povijesti

⁷ Riječ je o izrazu koji se provlači svim dijelovima Fabrijeve trilogije (*Vježbanje života*, *Berenikina kosa*, *Triemerom*).

uvijek estetske vrjednote. Za njih umjetnička šutnja nikad ne smije biti izborom; upravo na umjetnicima leži odgovornost problematiziranja povijesne zbilje putem estetskih formi.

Literatura

- Bošković, Ivan J., „Dimenzije s pokrićem”, u: Donat, Branimir, ur., *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2007., str. 293–297.
- Fabrio, Nedjeljko, *Triameron*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 2002.
- Frangeš, Ivo, „U potrazi za izgubljenim djetinjstvom”, u: *Riječ što traje: književne studije i rasprave*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 329–351.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina, „Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta”, *Republika*, 1993., br. 11–12, str. 90–99.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina, *Mit, nacija i književnost „kraja stoljeća”: V. Nazor i W. B. Yeats*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1995.
- Gross, Mirjana, *Suvremena historiografija*, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu/Novi Liber, Zagreb, 2001.
- Krleža, Miroslav, *Povratak Filipa Latinovicza*, u: PSHK, Matica hrvatska, Zagreb, 1973.
- Lyotard, Jean-Francois, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, prevela Tatjana Tadić, Ibis-grafika, Zagreb, 2005.
- Matanović, Julijana, „Ecije i Andrej”, u: *Krsto i Lucijan: rasprave i eseji o povijesnom romanu*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2003., str. 156–178.
- Matvejević, Predrag, *Razgovori s Krležom*, VII. dopunjeno i prošireno izdanje, Prometej, Zagreb, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *O korisnosti i štetnosti historije za život*, preveo i priredio Damir Barbarić, Matica hrvatska, Zagreb, 2004.
- Pavletić, Vlatko, „Povratak Filipa Latinovicza”, u: *Kritički medaljoni: panorama hrvatskih pisaca i djela*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1996., str. 314–316.
- Pogačnik, Jagna, „Fabrijevi patetični tonovi velikih ideja”, u: Donat, Branimir, ur., *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2007., str. 275–277.
- Šicel, Miroslav, „Krležini hrvatski obzori u romanu ‘Povratak Filipa Latinovicza’”, u: *Pisci i kritičari: studije i eseji iz hrvatske književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2003., str. 194 – 209.
- Visković, Velimir, „Odgovornost pred poviješću”, u: Donat, Branimir, ur., *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2007., str. 284–288.
- Vučić, Petar, *Fenomenologija nacije*, Graphis, Zagreb, 2005.
- Žmegač, Viktor, *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, Znanje, Zagreb, 2001.

SUMMARY

Dijana Mikšić

THE PAINTER FIGURES IN KRLEŽA'S NOVEL *THE RETURN OF PHILIP LATINOVICZ* AND FABRIO'S NOVEL *TRIEMERON*: ARTISTS' RELATIONSHIP TO HISTORICAL AND NATIONAL

This paper focuses on the painter figure in the Krleža's novel *The Return of Philip Latinovicz* (1932) and Fabio's novel *Triemeron* (2002). The aim is to explore how these two novels, Krleža's modernist and Fabio's postmodernist, thematize the relationship of artistic subject to historical and national issue through painter characters of Philip and Alfred.

The paper has a two-part structure: the first part strives to illuminate Krleža's painter Philip and his attempt to return to the historical base, and the second is focused on Fabio's painter Alfred and his attempt to escape from history. The conclusion is presented in the form of a comparative synthesis of the presented issue.

Key words: *Miroslav Krleža; Nedjeljko Fabio; novel; the artist; history; national identity; modernist / postmodernist visions*