

STRUKTURALNA OBILJEŽJA LIKA GLAVNOG JUNAKA
U KRLEŽINOM ROMANU
POURATAK FILIPA LATINOVICZA

FADIL BUKIĆ

Moderni roman XX vijeka izvršio je promjene u strukturalnim elementima klasičnog romana (epsko-narativnog tipa). Inoviranje je izvršeno na različite načine, nekada više, a nekada manje radikalno, pa se ne bi moglo govoriti o jednoobraznosti tih promjena. Disolucija klasičnih elemenata u romanu XIX vijeka ne zasniva se, dakle, na zajedničkim načelima. Otuda svaki roman moderne vokacije predstavlja, u stvari, jednu varijantu transformiranja klasičnog romana.

Jedno od obilježja modernog romana je i drukčija koncepcija lika glavnog junaka. Dok se ponašanje likova u klasičnom romanu determiniralo objektivnom situacijom, u modernom romanu na društveno-povijesnu situaciju gleda se iz perspektive svijesti glavnog junaka. Istovremeno se mijenja i značenje ovog strukturalnog elementa u djelu. Sada je lik glavnog junaka dominantan strukturalni element romana, pa se najčešće i literarni sadržaji posmatraju u svjetlu poetske funkcije koju vrše unutar lika glavnog junaka.

Struktura lika glavnog junaka Krležinog romana *Povratak Filipa Latinovicza* u prvi mah izgleda kao da ima neka jače izražena obilježja klasičnog načina koncipiranja ovog elementa romana. Tako je, na primjer, lik glavnog junaka određen u pogledu društveno-povijesnih relacija: on je neuspjelo dijete trafikantice i predstavnika aristokratskog društva, koje se nalazi u fazi društvene i biološke degeneracije. Nadalje, budući da djetinjstvo glavnog junaka zauzima značajan prostor u romanu, stiče se dojam kontinuiranog predočavanja života jedne ličnosti, realiziranog biografskim sredstvima opisivanja, što je bio uobičajen postupak u klasičnoj prozi. I unutrašnjost lika glavnog junaka donekle je motivirana na klasični način, jer je naglašena biološka komponenta ovog lika: još u djetinjstvu bio je traumatiziran seksualnim motivima. Najzad, neke vanjske okolnosti bile su uvijek prisutne u svijesti glavnog junaka. On je fatum naslijeđa nosio u sebi kao

neizvjesnost o svom porijeklu, kao i osjećanje objektivne uvjetovanosti svoje ličnosti prošlošću koja kroz sadašnjost usmjerava u izvjesnoj mjeri njegove namjere i postupke, što bi bila ilustracija i potvrda historijske koncepcije lika glavnog junaka:

Filipova ideja, na primjer, da u nama stanuju drugi kao u starim grobovima i svi mi da smo kuće pune nepoznatih, mrtvih stanara, Bobočki je bila neobično bliza i draga.

Pa ipak, lik glavnog junaka nije ni u kom slučaju komponiran kao što su to činili pisci XIX vijeka (a i danas, razumije se, čine pisci »realističkog« smjera). Specifičnost *procédéa* u umjetničkom oblikovanju ovog lika jasnije dolazi do izražaja ako se koncepcija lika glavnog junaka uporedi s načinom uobličavanja drugih likova koji se pojavljuju u ovom romanu. Jer koncepcija ovih likova temelji se na drukčijim načelima komponiranja. Istina, pisac u cilju kontinuiranog i cjelovitog predočavanja života svih likova daje njihove prethistorije putem retrospektivnih zahvata. Ali kvantitativni odnos bitno se razlikuje, jer Filipovo djetinjstvo zauzima veći prostor nego prethistorije svih ličnosti uzete zajedno. Što je još važnije, razlike se naročito ispoljavaju u načinu umjetničkog uobličavanja sadržaja vezanih za prošlost kao i u načinu na koji likovi egzistiraju u djelu. Bobočka, Baločanski, Kyriales i Filipova majka osmišljeni su izvana, oni su obuhvaćeni autorovim vidokrugom, svijest autorova je šira od svijesti ovih ličnosti. Retrospekcije koje se odnose na ove likove date su u zatvorenim i kompaktnim fabularnim jedinicama, u kojima je slijed motiva određen logičko-posljedičnim vezama, pa se i događaji organiziraju kronološki u okviru svakog pojedinog fabularnog entiteta. Ovakav način organizacije literarnog materijala nosi jače izražena obilježja klasičnog, epsko-narativnog *procédéa*. Svijet svake pojedine ličnosti nije zatvoren u sebi i gluv za ostale, nego se oni mnogostruko prožimaju i sukobljavaju. Pa iako način njihovog egzistiranja u djelu nema onu stabilnost i čvrstinu kao što je to slučaj u romanima klasične vokacije, on ipak nosi neka svojstva takvog postupka i u načinu organizacije literarnog materijala i u fabuli.

Još jedna razlika u načinu strukturiranja likova u ovom djelu osobito izdvaja lik glavnog junaka. James Hauwels, zastupajući stanovište objektivističke teorije, zamjerao je onim autorima koji su u svojim romanima u toku razvijanja radnje nagovještavali ono što će se kasnije desiti. Ovakve »zamjerke« mogle bi se staviti i autoru romana *Povratak Filipa Latinovicza*, jer je u toku upotpunjavanja autobiografija nekih ličnosti natuknicama nagovijestio i njihov kraj: u odjeljku u kome se govori o Bobočkinoj naklonosti ka nerazumnom i razornom samouništenju nagovještava se, odnosno izričito tvrdi da će joj »konačno jednog dana (ta naklonost, primj. F. B.) tako žalosno zavrnuti glavom«.

I na početku prethistorije o Kyrialesu pisac je najavio da je Kostanjevec njegovo posljednje pribježište »gdje je jedne kišne noći isto tako furiozno nestao u maglama, kao što se i pojavio«. Norme objektivističke teorije moraju se, razumije se, odbaciti, jer normativnost kao načelo pristupa literarnom ostvarenju, sputava i preudicira mogućnosti istraživanja. Jer ako se u toku davanja prethistorije jedne ličnosti nagovještava i ono što će se desiti u budućnosti, onda pod sjenkom ovakvog saznanja čitalac drukčije prima sadržaj koji se veže za ovu ličnost. Takav način predskazivanja ima dakle određeno stilističko obilježje, koje je objektivistički teoretski kanon prenebregavao. Uporedo s kronološkim načinom nizanja fakata presudnih za život jedne ličnosti, i to fakata koji po svojim značajkama imaju sva obilježja vanjskih okolnosti, implicira se kauzalnost te ličnosti s društvenim, povijesnim i biološkim određenostima. A postupkom društvene ili bilo kakve druge konkretizacije lika ostvaruje se i njegovo vezivanje za empirijsku stvarnost jednog određenog trenutka. Istovremeno se u svijesti čitaočevoj konstituira i ta stvarnost, istina u Krležinom djelu posrednim putem. Ovakav lik se kreće, dakle, u određenom vremenu, a postupkom predskazivanja kraja njegovog života: dovršava se, sem ostalih elemenata koji su dosada razmatrani, predmetnost takvog lika i određuje njegov položaj u djelu. Ukratko, svi likovi ovog romana sem lika glavnog junaka su dovršeni, opredmećeni ili, još tačnije, predmetni u autorovoj viziji života. Ako bi se ovakva koncepcija lika trebalo da odredi i definira, onda, čini se, najprikladniji termin bio bi kontrapunktno načelo koncipiranja lika. Jer: »Pripovedačka silina kretanja unapred uravnotežuje se osvrtaњima unazad u vreme, tako da se dobija utisak da se u toj knjizi ne putuje od a do b, nego da se stoji iznad vremena i okreće polako oko svoje osovine kako bi se obuhvatio ceo poredak.« Ovom citatu mogao bi se uzeti njegov drugi dio i nadomjestiti korekturom da spajanjem prošlosti s budućnošću sadašnjost iščekzava. A takvo načelo komponiranja ne samo likova nego i čitavog djela razvio je poslije Krleže Aldos Huxley, kao svoje temeljno načelo konstituiranja literarnog sadržaja.

Kao Signans ovako koncipirani likovi označavaju i pored sve dramatičnosti situacija u kojima se ovi Krležini junaci kreću perspektivnost i jalovost jednog ljudskog trajanja. Oni, ovako koncipirani, u stvari i znače ljude koji su stigli na »posljednju crtu« (Krležin izraz) svog života, u slabim i nemoćnim stanjima čovjeka koji se »krvavo znoji u svojim nesavladivostima« (Krleža).

Što se tiče koncepcije lika glavnog junaka, pada odmah u oči da su načela koncipiranja ovog lika drukčija. Istina, utvrdili smo, postoje određene veze između lika i stvarnosti koja ga određuje. Ali način na koji je izvršeno determiniranje lika bitno se razlikuje od načina na koji su strukturirani ostali likovi. Uočavanje ovih razlika i dovodi do utvrđivanja specifičnosti procédée u umjetničkom oblikovanju lika glavnog junaka.

Tako, na primjer, organizacija literarnog materijala kojim je predstavljeno Filipovo djetinjstvo izvedena je na sasvim drukčijim načelima. Označi li se predstavljanje prošlosti drugih ličnosti u romanu kao predstavljanje na epsko-narativnoj osnovi (uz sva specifična obilježja Krležine proze koja su dosad bila predmet razmatranja), pri čemu je riječ piščeva bila dominantan strukturalni činilac, onda je način predstavljanja Filipovog djetinjstva dat kao njegov neposredan, subjektivan doživljaj, kao njegova svijest o svom djetinjstvu. Različiti uglovi predstavljanja života likova u jednom romanu, i to jedan dat kao naknadno uobličavanje nečega što je već bilo, uobličavanje ostvareno sa osjećanjem distance u kompaktnim fabularnim jedinicama, a drugi neposredno, kroz boju sjećanja i dojmova, uvjetovali su specifičnu kompozicionu strukturu djela, njenu bipolarnost. Događaji koji predstavljaju Filipovo djetinjstvo organizuju se oko doživljaja glavnog junaka. Zbog toga i pripovijedanje Filipove prošlosti nije jednosmjerno: ono se odvija u dva vremenska toka, i to u »sadašnjem« vremenu radnje romana i glavne ličnosti i vremena koje se organizuje oko doživljaja glavnog junaka izazvanih sjećanjem. S obzirom da se ova dva vremenska toka neprekidno prepliću, dolazi do rasprskavanja literarnog sadržaja u asocijativne nizove i time literarni sadržaj gubi svoju koherentnost, on se dezintegriira.

Zbivanja koja se organizuju oko sjećanja glavnog junaka, dakle zbivanja vezana za drugi vremenski tok, nisu data kronološki, objektivno vrijeme nije dakle regulator u nizu doživljaja i događaja, vrijeme se subjektivizira. Sve to pridonosi disperzivnosti i rastrojavanju literarnog sadržaja. Na taj način vanjske okolnosti ne određuju lik glavnog junaka u onom smislu kako se to događa kad su u pitanju druge ličnosti romana, jer su i te okolnosti u sferama svijesti glave ličnosti, one su zapravo predmet te svijesti. Na taj način dokida se ona kauzalnost i povezanost među događajima i zbivanjima kao specifičnim crtama objektivnog pripovijedanja, izvedenog na epsko-narativnoj osnovi.

I ostala sredstva pomoću kojih se umjetnički oblikuje lik glavnog junaka nose specifična obilježja. I djetinjstvo glavnog junaka dato je u retrospekciji. Međutim, zbivanja i doživljaji predstavljeni u retrospekciji nisu dati na klasičan način, u zatvorenim fabularnim jedinicama, kao neposredan piščev iskaz, nego se doživljaji izazvani sjećanjem nižu asocijativno, onako kako ih izazivaju različite pojedinosti. U Marcela Prousta jednom izazvano sjećanje izlaže se u velikim cjelinama, pripovijedanje teče u brazdi, uz vidljivu prisutnost kronologije. Slika Filipovog djetinjstva izvedena je, da se slikovito izrazimo, »iz nekoliko polomljenih vaza, jedne pločice s natpisom, amajlije, nekoliko ljudskih kostiju, zlatne posmrtno maske koja se osmjehuje,« dakle, kao što se gradi slika izgubljene civilizacije. Jedino zajedničko obilježje predmeta iz stvarnosti koji su imali onako snažno evokativno dejstvo bila je okolnost da su za njih bili vezani snažni afektivni doživljaji iz djetinjstva glavnog junaka. U stvari, oni su bili privatni simboli jed-

nog ljudskog života, jednog djetinjstva, ukratko, materijalni podatak jedne ljudske svijesti. Pojavljuju se slučajno, fragmentarno, bez vidljive veze među njima. Na tako razmaknutim tačkama, slučajno obilježenim, temelji se pripovijedanje vezano za djetinjstvo glavnog junaka. Ali fragmentarnost nije obilježje koje isključivo pripada izboru doživljaja i događaja. U tom tekstu nema ni cjelovitih pejzaža ili pojavnosti sa širokim horizontima, nego se najčešće ta pojava predočava metonimijski, čime se sugerira raspadanje cjelovite slike svijeta, njegove totalitarnosti i stabilnog poretka stvari.

Sve je bilo sivo, a kuća je izgledala neobično mračnom, upravo tamno-smeđom. Meduzina glava nad ulaznim vratima zgrčila se sva kao da umire, a usne su joj bile natečene, zmije ričovke u glavi tuste, uznemirene, a vrata ulazna ogromna, okovana, kao tvrđavna.

Strukturiranjem proze na ovaj način bitno se mijenja odnos između čovjeka i svijeta u njemu. Objektivna stvarnost nije predstavljena neposredno, izravno, nego kao subjektivan doživljaj te stvarnosti. Opisi, u biti fragmentarni, sugeriraju supremaciju subjektivnog nad zbiljom. Istovremeno, po svojim kvalifikativnim osobinama, ovakvi opisi postaju metaforičan izraz za demonsku suštinu ljudske unutarnjosti. Asocijativna tehnika pripovijedanja konzistentna je i literarnom sadržaju koji prezentira. Prirodno je da se sadržaj svijesti ne može ostvariti u jednom kauzalnom, logičko-posljedičnom nizu, u naraciji koja bi imala klasično obilježje. Razuđenost i difuznost literarnog sadržaja primjerena je i psihološkoj razini ličnosti za koju je literarni sadržaj vezan. Jer na ovaj način predstavljeno je samo djetinjstvo glavnog junaka. Poznato je, međutim, da dijete ne misli na način kao što to čine odrasli. Njegova svijest isključuje logičan red stvari, na koji se čovjek tek kasnije navikava. Asocijativnim vezivanjem sadržaja obilježava se i doživljajnost ličnosti u kojoj afektivnost dominira nad racionalnim spoznajama o životu. Sličnom tehnikom i William Faulkner predstavio je lik idiota Bendžija u romanu *Krik i bijes*. Sužena i poremećena svijest ovog lika nije mogla da primi svijet u njegovom logičkom poretku. Ovakva tehnika, međutim, ilustrira i položaj piščev u djelu. Njegova uloga naratora više nije onako dominantna kao što je to u klasičnom romanu. Svijet se sada ne posmatra s jednog piščevog stajališta, nego iz perspektive svijesti glavnog junaka.

Rekreiranje djetinjstva Filipa Latinovicza postignuto je izdvajanjem rijetkih ali raznovrsnih doživljaja. Naglašeno je odsustvo logičke veze među tim doživljajima, pa ipak oni su u nečemu isti. Svi su oni emotivno snažno obojeni. Na taj način emotivna naglašenost nadvlađuje racionalne činjenice života i potiskuje ih u drugi plan. Sve je to uvjetovano slabijom moći apstrahiranja i uspostavljanja logičkih veza među zbivanjima, jer djeca nemaju iskustva koja bi dovodila do njihove analize ili sinteze. Svi ovi momenti odrazili su se i u načinu njihovog literarnog oblikovanja. Henri Matisse, slikar fauvist, koji je

kasnije bio uzorom glavnom junaku Krležinog romana, želio je da slika predmete onako kako ih vidi ili doživljuje dijete od sedam godina. S obzirom da pisac izravno predstavlja događaje ili doživlja je iz djetinjstva glavnog junaka, odnosno ti događaji se prelamaju kroz svijest glavnog junaka dok je još bio dijete, među tim događajima i doživljajima nema one veze koju bi uspostavila svijest odraslog čovjeka, nego su svi sadržaji dati onako kako ih je moglo vidjeti dijete. Ovakav postupak u pripovijedanju ostvaruju samo oni pisci koji imaju izvanrednu sposobnost introjeksije, jer ako toga nemaju, onda se svijet djetinjstva pojavljuje kao projekcija odraslog čovjeka u ovo doba. Osobitosti ovakvog pripovjedačkog postupka mogu se ilustrirati događajem koji se zbio kad je Filipu Latinoviczu bilo deset godina i kad je sa svojom majkom išao u posjet nekoj staroj gospođi. Dodir s nepoznatim ljudima ostavio je snažan dojam na mališana. Prvi kontakti s tim ljudima ostali su opterećeni obilježjima hladnoće i nerazumljivosti odnosa. S tim svijetom, dalekim i računđijskim, glavni junak ovog romana nije se mogao nikada integrirati i sroditi. Nerazumljivost i nemogućnost toplijih i ljudskijih odnosa među ljudima tog ambijenta naglašena je još jednom pojedinosti koja kao jedna dublja rezonanca sjenči nerazumljive veze. To je pozdrav kojim papagaj dočekuje goste: »Bon jour, monsieur.«

Sve je inače ostalo obavijeno tamom. Šta je bila svrha njihovog posjeta, zašto je Filipova majka plakala, šta je značio onaj crvenozelenkasti svešćić banknota svezan ljubičastom vrpcom koji je njegova majka dobila, to glavni junak romana nije znao, niti će to čitalac ikada doznati. Tu situaciju i te odnose izaranžirali su odrasli, a Filip je bio dijete i osim pojedinosti koje stoje jedna uz drugu i koje su literarno oblikovane tako da podsjećaju na crtež rađen dječijom rukom, nema smisla koji bi stajao iznad tih pojedinosti i vezao ih u cjelinu. Ovako uobličeni tekst registrira način na koji jedna svijest prima zbivanja iz vanjskog svijeta. S obzirom da se u tekstu registrira i svijest glavnog junaka u »realnom« vremenu radnje romana, to se ovako predstavljene događaji iz djetinjstva u stvari prelamaju kroz dvije perspektive: jednom je događaj obuhvaćen sviješću dječaka, a drugi put je taj isti događaj predmet svijesti odraslog čovjeka. Često se ovakav događaj rekapitulira u tekstu kao pitanje bez odgovora:

Drama jedne provincijalne trafikantice! Gavran koji govori francuski!
Banknote na stolnjaku i ona antipatična stara baba s crnom perikom!
Kakva je to bila drama? Kakav je ono bio tajanstveni posjet u onoj mračnoj palači? Gdje je sve to danas i kamo se to sve rasplinulo kao magla?

Ovakva organizacija literarnog sadržaja ima izvanredno važno mjesto za uočavanje bitnih obilježja koncepcije lika glavnog junaka. Jer događaji iz djetinjstva se ne razvijaju, oni ne evoluiraju. Oni se pojavljuju u obliku koncentričnih krugova: u jednom krugu događaji su se zbili, u drugom se rekreiraju pomoću sjećanja bez razvijanja. To

je izvanredna ilustracija statičnosti, neevolutivnosti i nedinamičnosti lika glavnog junaka. Ovakav procédé u komponiranju lika isključivo korespondira s modernom tehnikom, imanentnom modernom romanu. Jer, prema Bahtinu, svijest i nema svoje linije razvoja, ona je nužno nedinamična i neevolutivna. U dodiru sa svijetom ovako koncipiran lik je bespomoćan, a Freudova teorija da čovjek nikada u potpunosti ne prerasta svoje djetinjstvo dobila je u ovom liku jednu potvrdu više.

Zbog toga je i analiza djetinjstva neizbježna. U kompozicijskom pogledu uvodni dio romana (djetinjstvo Filipa Latinovicza) ima veoma značajno mjesto. U njemu su prisutni svi vodeći motivi koji su vezani za lik glavnog junaka. Ovakav način komponiranja romana – tehnikom preludija – imanentan je novim romanesknim oblicima (*Ulisses* Jamesa Joycea, na primjer). Principi ovakvog oblika komponiranja počivaju na neevolutivnosti radnje romana, za razliku od romana zapleta, čiji anegdotski karakter nužno nalaže takvu strukturu organizacije. U tome je bitna razlika i između Proustovog i Krležinog romana. Djetinjstvo u romanu Krležinom nije dato biografski, kao početna faza razvoja jedne ličnosti, što nije slučaj s romanom *U potrazi za izgubljenim vremenom*. Stoga i koncepcija lika glavnog junaka počiva na drukčijim načelima.

Svođenjem slike svijeta u prostore jedne svijesti i procesom rastvaranja jednog bića došlo je do intenziviranja psiholoških i bioloških funkcija. S tim u vezi mijenjao se aspekt promatranja čovjekove egzistencije u cjelini. Između načina prilazanja problemu čovjeka u Krležinom djelu i načina na koji Filip Latinovicz ostvaruje svoje slikarske zamisli korespondentnost je očigledna:

Ali poslije, kada je kist pod rukom njenog sina počeo sve življe da zalazi pod kožu, kada se je pod tim oštrim dlakama rastvarala epiderma kao pod britvom, kada su se rastapale boje pod prodirnom snagom pogleda, ona je pred tim obrazom u crnoj svili na platnu, što je tamo nastajao pod rukom slikarskom, postajala sve nemirnijom.

Otkrivanje unutarnjih prostora i dubina u čovjeku dovelo je do pomjeranja akcenata u naraciji s deskriptivnosti vanjskih podataka i pokreta datim u jednoj cjelovitosti i zaokruženosti, na registraciju pokreta svijesti, u čijim temeljima leži amorfnost i neodredljivost. Zatečene lingvističke kategorije bitno su morale doživjeti svoje transformiranje. Jezik kojim se ovakvi sadržaji uobličavaju nužno je morao mijenjati obilježje referencijalnosti, što je bilo odlika naracije klasične proze. Standardni jezik književne proze doživljava svoje intenziviranje i kao god što su načela komponiranja romana u cjelini postajala bliža onim na kojima počiva struktura lirskog djela, tako je i jezik postajao figurativniji, a ritamska struktura njegova strože određena.

Dramatski intenzitet doživljavanja glavnog junaka postiže se specifičnim postupkom preobražavanja riječi iz konvencionalnog govora u riječ s poetskom funkcijom:

23 godine su prošle od onog jutra, kada se dovukao pred ova vrata kao izgubljeni sin: sedmogimnazijalac, koji je ukrao svojoj majci stotinar-ku, tri dana i tri noći pio i lumpao sa 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.

Primarno značenje riječi »ulica« obogaćeno je sada novim sadržajem, ona je svojom polivalentnošću značenja postala simbolom života glavnog junaka, tačno označavajući, pored ostalog, ono ahasverovsko traganje za smislom ljudske egzistencije.

Ovakvo preobražavanje riječi stalno prati najdublje i najsudbosnije događaje u životu glavnog junaka. Jedan primjer to rječito ilustrira. Neuravnoteženostima i mračnim porivima rano se pridružila naglašena čulnost. Svijest o njoj rasplamsala se poslije incidenta s praljom Karolinom. Taj doživljaj ponio je glavni junak kao »najsladostrasniju emociju djetinjstva«. Kad se Karolina udala, Filipov život pretvorio se u jedno transparentno stanje u kome se miješaju vode sna i jave, s jednom jedinom izvjesnosti: bunilom nečiste krvi. To somnambulističko stanje svijesti dovelo je gotovo do samoubojstva:

Čitavog tog ljeta skakao je s najvišeg ramena baroknog sv. Florijana u vodu pod mostom samo da bi se voda zakrivila nad njim.

I taj izraz »krvava voda« preobrazio se u jedan simbol, jedno transparentno stanje za najdramatičnije situacije jednog ljudskog života, jednog nevoljnog trajanja i življenja:

Krvava voda nad mostom! Koliko se je vode zakrivilo nad njim, a on još uvijek pliva i još se uvijek miče.

(Djetinjstvo kao neizmjenljiva sudbina kasnije egzistencije i u ovim primjerima ima dobre ilustracije.)

I ritamska struktura rečenica u poglavljima o djetinjstvu organizirana je na načelima koja su bliža lirici. U trenucima ustreptalog i emotivno obojenog raspoloženja rečenica pulsira ubrzano, rečenični nizovi povezani su istim, anaforičnim riječima, tako da frekvencija tih riječi, koje imaju i pojačano afektivno obilježje (čemu pridonosi njihova zvukovna struktura) svojim ponavljanjem izražava dramatiku doživljenog:

Kako je treperio tu na tom prozoru onog jutra, više mrtav nego živ, i kako je nesnosno dugo trajalo ono čekanje tu, na tom mjestu: noć pred tim kada je imao još 40 kruna i kada je bila još i ta mogućnost otvorena da otputuje nekamo daleko, i ta noć je bila strašna.

Kako je čudno to slijepo kretanje u nama, kako su ljudska tijela galvan-ski stupovi i kako se svi mičemo po nekim mračnim i neshvatljivim zakonima u našem mesu!

Prikazivanje djetinjstva glavnog junaka (i njegove situacije u trenutku povratka) ne odvija se dakle na klasičan način. Relacija autor djela-glavni junak poremećena je u tom smislu što literarni sadržaj nije dat na »objektivan« način, pri čemu »objektivan« treba da znači odnos distance između autora i glavnog junaka. Autor se nalazi u neposrednoj blizini svog junaka, pa se otuda i njegov način predstavljanja literarnog sadržaja nužno sužuje, takvo prikazivanje nije više objektivno. Otuda je i jezik kazivanja drukčije organiziran. Riječ autorova se, istina, ne spaja s riječju glavnog junaka, ona je na izvjestan način prelama i modificira, ali je ne iznevjerava. To se ostvaruje u slobodnom nepravnom govoru, kao obliku indirektnog prenošenja junakovih raspoloženja, ali i izrazu samostalnosti i nedovršenosti tog lika. Mada se autorova riječ i riječ glavnog junaka razlikuju, ipak diferenciranje nije izvršeno u smislu individualizacije jezika za izražavanje društvene ili karakterološke određenosti lika (kao što se to čini u klasičnim tekstovima.)

Sredina u kojoj se junak kreće nije u pogledu svojih obilježja sredina u kakvu su klasiци XIX vijeka smještali svoje junake. Dok se junak klasične proze kretao (pa, razumije se, i formirao) pod uticajem jedne šire strukture (najčešće porodice, u epu je to bila još šira društvena struktura), dotle je Krležin glavni junak slučajne generacije, čiji locus akcije nije obitelj ili sredina s jasnije iscrtanim značajkama (malograđanski ambijent). To je čovjek Ulice, on kao i glavni junak Sartreovog romana *Mučnina* svoje osjećanje svijeta misli u kavani, na javnom mjestu. Na ovaj način je jače izražen aspekt usamljenosti čovjeka, pitanje njegove egzistencije superponirano je okolnostima u kojima živi i u kojima se kreće. Grad Zagreb, koji je bio stjecište sižejskih situacija u djelima hrvatskog romantizma (u eposi realizma izvršeno je dezintegriranje područja literarnih zbivanja na različite krajeve), sada ponovo postaje sjedištem i prostorom za literarne sadržaje, ali sasvim drukčijeg značenja. Uticaj grada na formiranje drukčijeg osjećanja života slikovito je predstavljeno u Darelovom *Aleksandrijskom kvartetu*:

preko železnog lanca sećanja vraćam se gradu u kome smo tako kratko zajedno proveli: gradu koji se nama poslužio kao svojim rastinjem – u nama uzburkao sukobe, za koje smo mi pogrešno verovali da su naši.

Takvo osjećanje (grada) izraženo je i u Filipovom dodiru s rodnim gradom u vrijeme njegovog povratka.

Uzme li se u obzir da lik glavnog junaka nije dovršen ni bilo kakvom situacijom koja bi bilo happy end njegovih sukoba ili situacijom koja bi značila njegov poraz, kao što je bio slučaj s većinom ostalih ličnosti romana, može se tvrditi da je nezavršenost lika dobila još više na svojoj izražajnosti i uvjerljivosti. Nadalje, društveno obilježavanje i određivanje lika junaka izvršeno je drukčije nego što je to inače uobičajeno. On je, to je već naglašeno, nezakonito dijete jedne malograđanke i jednog aristokrate (dakle predstavnika dviju društvenih struktura čije se suštine nalaze na krajnjim tačkama oprečnosti),

što unaprijed predodređuje stav glavnog junaka prema svemu što nosi pečat društvenosti i bilo kakve određenosti. Ukratko, lik glavnog junaka može se u odnosu na postupak klasične proze u umjetničkom oblikovanju lika definirati kao postupak *per negationem*. I pored toga što je lik glavnog junaka deduciran iz određenih povijesnih situacija i okolnosti, način njegove umjetničke individualizacije nosi sasvim drukčije obilježje nego što ga ima lik klasične proze. Ukratko, to je individua koja je iščupana iz veza koje nose ljudsko obilježje, pa zbog toga i egzistira nezavisno od društvenih okolnosti ili, još tačnije, on nije usidren u okolnosti s kojima je vezan, nego stoji izvan njih. Ovakva pozicija glavnog junaka prema stvarnosti od izvanrednog je značaja za razumijevanje totaliteta Krležinog djela, jer potpunim odvajanjem lika iz konteksta određenih društvenih odnosa konstituira se jedno od najbitnijih načela savremenog oblikovanja likova: izdvojenost i samoća, dok su veze za društvenu stvarnost samo popratna pojava.

Literarni sadržaji i lik glavnog junaka

Svi literarni sadržaji pokrenuti u djelu *Povratak Filipa Latinovicza* mogu se posmatrati jedino u sferama koncepcije lika glavnog junaka. Sva prethodna ispitivanja i bila su usmjerena u tom pravcu, jer između strukture lika glavnog junaka i sadržaja u djelu postoji odnos konzistentnosti. Zbog toga i nije bilo moguće da se odmah, mada bi to metodološki bilo ispravnije, dadnu sve koordinate lika glavnog junaka. Neke od njih će izranjati i same se nametati u toku otkrivanja bitnih svojstava literarnih supstanci u Krležinom djelu.

Najprije, trebalo bi postaviti pitanje odnosa glavnog junaka prema stvarnosti kojom je okružen, pa i prema stvarnosti vlastite egzistencije.

Krležin glavni junak je introvertirana ličnost. Odvajanje od stvarnosti se, u stvari, začelo još u djetinjstvu »s tim gledanjem spram unutra, s tim neprekidnim snatrenjem u sebi i o sebi, tu je počela takva kobna izolacija od svake stvarnosti.« Ovaj iskaz ima dvostruku vrijednost: pridonosi upotpunjavanju koncepcije lika glavnog junaka, motivira ga psihološki, ali u isto vrijeme određuje i stav glavnog junaka prema toj činjenici njegove egzistencije. A taj stav je stav aktiviteta i njime je obilježen krug interesiranja glavnog junaka i isticanje bitnih problema kojima se bavi.

Tu se je odbio od životne neposrednosti još davno, odmah na početku, i trideset godina goni se za tom životnom neposrednošću, a još je nije stigao.

Nezavršenost lika glavnog junaka i njegova neopredmećenost u autorovoj koncepciji podudarni su s položajem Filipa Latinovicza kao ličnosti u svijetu. Razumije se da nosilac ovakve koncepcije lika glavnog junaka nije mogla biti obična svijest: Krležin glavni junak je izuzetna svijest, svijest koju je prvi put formulirao Arthur Rimbaud:

Jer *Ja* je neko drugi. Ako se bakar probudi kao truba, nema tu nikakve njegove greške. To je meni očigledno: prisustvujem rascvjetavanju svoje misli; gledam je; slušam je; ja pravim potez gudalom: simfonija se pokreće u dubinama, ili jednim skokom dolazi na scenu.

Takva svijest je zbog toga u položaju da procjenjuje i ostale svijesti, a i da istražuje podlogu sopstvene. Ta dvojnost čovjekove egzistencije u smislu Rimbaudove formulacije (kao i one: »mislim mene«) često je prisutna u Krležinom tekstu:

Taj neshvatljivi identitet se tu miče pod njegovim engleskim suknom, ispod ove vanjske naprave, gdje se čuje kako kuca njegov sat pod naborem njegova prsluka, pod ovim mesom, u ovim nemirnim, trepetljivim prstima (u kojima se osjeća svaki kucaj srca, a na jastucima hladan dodir mramorne kružnice kavanskog stola), pod ovim bujnim pletivom, u toj kopreni tih prozirnih odnosa, u toj neshvatljivoj tkanini toga stanja, kuca i bije taj njegov identitet i to nije fantom, nego meso, kavana, čaša mlijeka, stvarnost jutra i povratka.

Glavnom junaku je jasno da bitne koordinate njegovog identiteta nisu u vanjskom čovjekovom izgledu, niti u tjelesnoj konstituciji njegovoj (»U njemu nema više ni jednog atoma od onog tjelesnog stanja prije 11 godina«), nego je svijest onaj činilac koji upija sve doživljaje, ona je središnja tačka ljudskog kontinuiteta. Očigledno je, dakle, da lik Filipa Latinovicza nije mogao biti nosilac jedne, unisone ideje koja je u vrijeme evropskog racionalizma i njegovog kulta jednog i jedinstvenog razuma počela prodirati u sva područja ljudskog života tog vremena. Ni Krležino djelo nije, prema tome, ni afirmacija ni negacija jedne određene ideje, kao što je to čest slučaj u romanima XIX vijeka. Ova činjenica ideološke određenosti glavnog junaka također je predmet njegove spoznaje:

Oko tog golog čovjeka svejedno treperi nekakav neshvatljiv svetokrug metafizičkog nečeg u nama, i može se gledati na stvari jednosmjerno, uzročno, u krugovima slika koje se rađaju jedna iz druge kao talasi na vodi, kao da je netko bacio kamen, ali može se gledati i nadstvarno, kao onaj stari toranj, što sada pjeva na Kostanjevcu svoju staru renesansnu pjesmu o kardinalima i o rimskim crkvama.

Takva svijest koja na vanjske pojave može gledati i »nadstvarno« (u stvari, ako se gleda na svijest glavnog junaka u cjelini, onda je to samosvijest, kao nova kategorija unutar strukture lika glavnog junaka; vanjska obilježja njena su ambivalentnost, Friedrich upotrebljava izraz: disonantnost, odnosno interferencija kao bitno obilježje njene supstance) mogla se pojaviti tek u društvu koje je svojim kretanjem punim protivurječnosti i uvjetovalo ambivalentnost i nezavršenost ljudske svijesti. Uvjetovanost je ovih pojava decidirano naznačena i u djelu Miroslava Krleže:

Već dulje vremena primjećivao je Filip, kako se sve stvari i dojmovi pod njegovim pogledom raspadaju u detalje; samo za najrastvornijih ratnih dana, kada je sve bilo u raspadanju i kada se nije ništa drugo osjećalo nego prenagomilavanje stvari u slijepim količinama, samo za onih najmračnijih i najosamljenijih dana događalo se Filipu da se nije snalazio u zbivanju, gubeći pregled nad vlastitim trajanjem. A u posljednje vrijeme nemiri su u Filipu rasli sve više i to uznemiravanje postajalo je sve nesnosnije.

Poslije ovakvih zaključaka odnos glavni junak romana – stvarnost može najzad da dobije potrebnu dubinu i osvjetljavanje tog odnosa nužno će dovesti do tematskih prostora, koja su isključivo modernog obilježja. Jer položaj čovjeka u svijetu, i to njegov opći položaj, zbunjuje glavnog junaka Krležinog romana. A taj položaj čovjekov obilježen je jednom novom suštinom: reifikacijom. Krležin junak posmatra svoje doba, u kome se vrši redukcija svijeta na horizont tehničko-racionalne transformacije, u uvjetima serijske produkcije roba, kada je njena produkcija u svojoj osnovi anonimna, tj. društvena, a prisvajanje privatno. On je i svjedokom vladavine stvari nad čovjekom. Taj proces odigrava se tu, pred njegovim očima. Pa ipak, on se ne odriče svoje vlastitosti i ne prihvata igru koju mu stvarnost nameće. On uporno nastoji da prevlada nepodudarnost čovjeka sa svijetom, on vodi upornu borbu za svoje mjesto dostojno čovjeka:

Kao lim dječjih igračaka, tako su tanke i prozirne i besmislene sve ograde ljudskih šema, kojima se ljudi ograđuju od životne istine i od istinite životne stvarnosti. To su zapravo sve pločice dječjih igračaka, religija, božićnih bedastoća, idila, koje unose kult čiste laži, a iza svega proviruje roba: kupujte margarin, čokoladu, naranče, vaniliju, sukno, gumiju.

Filip Latinovicz donkihotski traga za rješenjem pitanja »kako bi trebalo živjeti«, jer ljudi su već zahvaćeni procesom alijenacije i dehumaniziranja. (Proces vladavine stvari nad čovjekom uzeo je kao svoju centralnu temu tek poslije II svjetskog rata francuski pisac Alain Robbe Grillet.) Krležin glavni junak osjeća težinu stvari (»ljudi su nagomilali pod svojim krovovima kitajsku majoliku, akvarele, damastne stolnjake, svilene čarape, krzna i dragulje«). I dok su predmeti za ljude građanske utilitarnosti svrsishodni, za Filipa Latinovicza oni postoje isuviše. Na taj način konstituirao se fenomenološki odnos na relaciji subjekt-objekt, pri čemu subjekt u dodiru s predmetima osjeća njihovu rezistenciju. Time su u tematskom pogledu dostignute u Krležinom djelu krajnje granice jednog osjećanja koje se javilo u XIX vijeku (ennui, dosada), a čiji je fenomenologizirani izraz filozofske kategorije za dosadu i brigu mučnina.

Pojava ovog osjećanja tumačena je s različitih filozofskih stajališta. Po Hegelu ona je rezultat uzaludnih nastojanja »nesretne svijesti« da sažme u višu sintezu protivurječnosti društvenog kretanja, to je, dakle, rezultat nesklada između individualne sudbine i povijesnog kretanja društva. Pojavu ovog osjećanja Jean Paul Sartre tumači na egzistencija-

listički način: čovjekova svijest podijeljena je na svijest za sebe i svijest po sebi. U nemogućnosti da sačine cjelovitost svijesti pojavljuje se kao rezultat te nemogućnosti mučnina. Osnovna formula ovog stanja je: egzistencija prethodi esenciji (po Sartreu). Poređenja sa Sartreovim djelom su neizbježna. Jer i glavni junak njegovog romana *Mučnina* osjeća mučninu, a njegov put u romanu je razvojan: on se kreće od egzistencije ka esenciji. Sartreov roman *Mučnina* opravdano nazivaju metafizičkim romanom jer rješenje ove napetosti ovisno je od sposobnosti čovjekove da shvati smisao svoje odgovornosti (responsibiliteta). I glavni junak Roquentine savladao je mučninu tek kad je otkrio mogućnost prevladavanja egzistencije u esenciji:

Taj trenutak bio je neobičan. Bio sam tu nepomičan i sleđen, utonuo u groznu jednu ekstazu. Ali u samom krilu te ekstaze ukazalo se nešto novo: *razumevao sam MUKU, vladao sam njom* (podvukao B. F).

Posmatrana sa stajališta strukture glavnih likova, ova dva romana ne pripadaju istim vokacijama. Za uočavanje razlika bitno je pored ostalog odrediti i piščev položaj, njegovo motrilište. U Sartreovom romanu riječ piščeva se potpuno spaja s riječju glavnog junaka ili, još tačnije, osamostaljivanje glavnog junaka ostvareno je do te mjere da se u potpunosti gubi autor kao privilegirani opservator, jer je sve dato s razine subjekta, te je moguće jednim pogledom obuhvatiti sva zbivanja u romanu, a naknadnim upoređivanjem utvrditi podudarnost piščeve filozofske orijentacije i literarne supstance transponirane u djelo. Glavni junak Sartreovog romana je, u stvari, nosilac jedne filozofske koncepcije, jednog pogleda na svijet, koji je istovremeno bio i piščev pogled. U Roquentineu se rascvjetava Sartreova ideja, i na taj način Sartre, u punom smislu riječi, nastavlja tradiciju francuske literarne škole, čije je obilježje da između pisca i njegove ideje stoji njegovo djelo kao literarna transpozicija (uvjetno bismo mogli reći da je na početku takve tradicije Voltaire sa svojim *Kandidom*. Inzistirati se može na još nekim razlikama. Glavni junak Sartreovog romana doživljava autentično svoju egzistenciju, mada je odvojen od psihološke karakterne konzistencije, od konzistencije vanjskog društvenog obilježja. Zato se i problem mučnine u djelu rješava na kraju, a da u vanjskim okolnostima nije ništa promijenjeno. Rješenje se nalazi u čovjeku, u njegovoj ideji, u njegovoj angažiranosti prema vanjskom svijetu, odnosno u njegovom shvatanju smisla postojanja i čovjekove slobode. U osnovi čitavog problema leži, dakle, idealistički pogled na svijet. Protivurječan i sam, Sartre je, naknadno, odredio svoj odnos prema svom romanu *Mučnina* na ovaj način:

Ne poričem nijednu svoju knjigu... Naglo sam otkrio da otuđenje, eksploatacija čovjeka po čovjeku, glad u svijetu, uklanjaju u drugi plan metafizičke patnje koje je jedna vrsta luksuza... Ja sam se postupno mučio s realnim. Vidio sam djecu kako umiru od gladi. Naspram umirućeg djeteta »Mučnina« nema dovoljno opravdanosti.

Po svom vanjskom sklopu *Mučnina* ima strukturu klasičnog romana. Polazi se od mučnine, od jednog osjećanja svijeta, a na kraju romana otkrivaju se vrijednosti (esencija) koje dovode do rješavanja onog što je bilo predmet romanesknog pjesništva. Lik glavnog junaka je unison: čovjek je odredio svoj odnos prema svijetu, svijet i čovjek su se našli u jednoj tački.

I glavni junak Krležinog romana osjeća mučninu, ali je on i misli. A to je već druga kategorija ovog problema. On razmišlja o položaju čovjeka »u prostoru i vremenu« i o tome kako je životna stvarnost »neshvatljivo ogromna spram ovakve trepetljive pojave, koja se zove subjekt«, ali tu svoju misao neprekidno dovodi u odnos prema ostalim ljudima, pospoljenim i reificiranim. Nikad se Filip Latinovicz ne usredsređuje na svoju muku a da ne određuje i njen locus, prostor u kojem se dešava. A uporedo s tim teče i deskribiranje oblika i načina u kojima se muka pojavljuje. U Krležinom romanu ovaj problem se ne rješava, a ne može se ni riješiti, jer je mučnina rezultat sasvim određene stvarnosti koja otuđuje i reificira čovjeka, i u kojoj se neprekidno odvijaju socijalni konflikti. Na takvoj podlozi ostaje osjećanje mučnine kao trajni recidiv, neizmjenljiva konstanta ljudske egzistencije i ljudske sudbine uopće. *Ovaj problem posmatran sa stajališta strukture lika glavnog junaka romana i ne može se riješiti, jer njegova koncepcija i leži na nezavršenosti i disonantnosti, kao osnovnim konstitutivnim načelima.* I dok Sartre nastavlja jednu tradiciju, Krleža vrši upravo radikalni raskid s njom. Nekonzistentan pristup Krležinom glavnom junaku dovedio je do opservacija neodrživih spram koncepcije tog lika. Promašaj je smatrati Filipa Latinovicza kao predstavnika »bevoljnih intelektualaca,« koji ostaje izvan društveno-povijesnih kretanja, pasivan i neofanzivan naspram socijalnih konflikata vremena u kom živi. Nezavršenost ovog lika isključuje bilo kakvu angažiranost i usmjerenost prema spoljašnjem u smislu pozitivne mogućnosti te angažiranosti. (Filip Latinovicz, u stvari, i nije neaktivan, zapravo on je svim svojim mogućnostima okrenut problemu realizacije apsolutnih vrijednosti, kao oblika čovjekove afirmacije u njemu.) Pa i sama činjenica njegovog povratka motivirana je potrebom da se istrigne iz bezoblične velegradske sredine i da u »neposrednostima« života nađe nekakav smisao, što će se kasnije pokazati fikcijom.

Upoređivanja ova dva pisca mogu se vršiti i na razini jezičko-stilskih obilježja njihove proze, uz isticanje i razlika koje se neizbježno pojavljuju.

Zajedničko je i u jednog i u drugog pisca da se prikazivanje razdrtosti i mučnine ostvaruje pojmovima kojima se označava nešto vlažno, lji-gavo, sluzavo, protoplazmatično, bez čvrstine u sebi. Ova obilježja zajedničnosti postižu se drukčijim sredstvima. Sartreov se tekst čita kao dnevnik glavnog junaka, zato je transformiranje jezičkog izraza izvršeno na nivou rečeničkog ustrojstva. Sartreov je tekst težak za čitanje, lingvistička struktura standardne rečenice je narušena, pa rečenica svo-

jom kompozicijom korespondira sa sadržajem. U njoj, kako bi se figurativno reklo, vrije kaos. To još nije alogična rečenica, ali nije ni sa obilježjima rečenice kakvu je uzima književna tradicija. Nosioci semantičkog značenja u Krleže su pojmovi unutar rečenice. Dolazi do nagomilavanja takvih pojmova koji su signansi za moderno osjećanje svijeta. Ljudi se *vuku, teku* po ulicama, Filip posmatra njihovo *micanje*, pa i opis komunikacije među ljudima krcat je izrazima ovakvog obilježja:

Osjeća Filip, kako iz ustiju tog nesimpatičnog čovjeka (riječ je o Kyrialesu, op. F. B.) plaze teške riječi, neki ogromni pojmovi kao beskrajne trakavice, kako se miču spram njega, kako lebde nad njim, kako mu zamataju glavu kao oblozi i kako mu postaje mučno, kao od otrovnog isparavanja.

U trenucima kada se opisuje stanje mučnine svijet koji okružuje Filipa Latinovicza izobličen je, razumije se, sa stajališta objektivnih oblika percepcije. Krleža deskribira stanje svijesti glavnog junaka kada dolazi do odvajanja samostalnih i nesamostalnih predmeta (fenomenološka tipologija). Filip Latinovicz vidi kretanje i on je obuzet kretanjem kao sporednim predmetom, a ne tijelima koja se kreću. Dok posmatra prolazak tramvaja, on vidi samo boju nevezanu za određeni predmet:

Dok su mu se prije toga boje javljale kao simboli stanja i rasvjeta, sada se sve to obojadisano doživljavanje pretvaralo u nemirno i neshvatljivo kretanje obojadisanih ploha po ulicama, po sivim i čađavim gradovima. ... Kobalt, tamnožuto, svijetlozeleno, blijedi akvamarin kao packe, kao mrlje, kao obojadisane činjenice, a iza toga ništa

Pojedina stanja glavnog junaka nikako se ne mogu smatrati kao stanje imanentna svakom čovjeku. To se naročito primjećuje kada Filip Latinovicz ne opaža predmete kao realne predmete, nego je njegovo čulno opažanje kategorijalne prirode, kao opažanje idealnih predmeta. Otuda je u pojedinim stanjima sav vanjski svijet prevučen sivom bojom, odnosno njenim varijacijama. Nešto slično događa se i glavnom junaku Sartreovog romana. Njemu se čini da su se riječi »ispraznile« od svog smisla, on ih odvaja od njihove semantičke suštine. Slično transformiranje dešava se i u primanju pojava iz realnog svijeta. Najčešće su to metonimijske zamjene: cjelina se zamjenjuje dijelom (»Ruke. Kako samo izgledaju te mase ljudskih ruku što se miču po gradskim ulicama?«) Dojmovi nisu cjeloviti, nego fragmentarni: tu je kao i u Sartrea »plakanje crnačke ploče na gramofonu«, zatim uranjanje zvukovnih asocijacija u slikarske spojeve i njihovo dekomponiranje. To gledanje nekim unutarnjim okom, dominacija predmetnog i životinjskog nad čovjekom, »miris prljave i žalosne provincijalne menažerije« moglo bi biti predmetom fenomenoloških ispitivanja, što bi svakako pridonijelo još potpunijem osvjetljavanju lika glavnog junaka.

Pojava »neprirodnih« sižejskih situacija, motiva i izraza (a takva pojava je česta u većine modernih pisaca, kao u Joycea, na primjer) ne može se objasniti nekakvom ličnom »naklonosti« ovih pisaca. Ove pojave su uvjetovane, prije svega, umjetničkim procédéom. Svi oni daju manifestacije ljudske svijesti iz blizine. A svijest ne uspostavlja hijerarhiju vrijednosti prema društvenim mjerilima na pristojne i neprirodne sadržaje. Tek u komuniciranju između ličnosti (društveni aspekt upotrebe jezika) svijest kontrolira te sadržaje, primjenjujući etičke kriterijume.

I kompozicijsko ustrojstvo ova dva romana ima znatne sličnosti. U uvodnom dijelu romana prikazana je obuzetost glavnog junaka samim sobom. Elementi spoljašnjeg veoma su razmaknuti, a prekomjerno »izdžikali« subjektivni doživljaji su temelj literarnog sadržaja. Kasnije se junak uvodi u jedno zbivanje koje po svojim obilježjima (strukturnalnim) ima vanjsku suštinu. Tako su oba romana »povijest duše koja polazi u svijet da bi sebe upoznala, koja traži avanture da bi se u njima iskušala i da bi, eventualno obistinjujući se u njima, pronašla svoju vlastitu bit«. Ni u jednom ni u drugom romanu unutaršnjost glavnih junaka nije mogla da se nametne kao predmet pjesništva. Ona je, bez čvrstog oslonca u sebi, morala izaći van, doći u neposredan dodir sa zbiljom (zato ove konflikte s vanjskim svijetom iznosi fabula u objektivnijem obliku pripovijedanja).

Međutim, osnovna intonacija data je u početku romana i ma koliko se tematski okvir proširivao uvođenjem novih ličnosti i uspostavljanjem složenijih odnosa među tim ličnostima, ma koliko se u daljim tokovima romana mijenjalo kompozicijsko ustrojstvo njegovo, glavni junak i njegova sudbina predstavljaju središnje mjesto romana. Demonska obuzetost ostalih ličnosti (u Krležinom romanu) nužno je morala biti objektivirana u oblicima društvenog života. U Sartreovom romanu diskreditiran je ne samo društveni sloj nego i predstavnici intelektualizma bergsonovske vokacije, autodiktat. U Krležinom romanu glavni junak preživio je sve konflikte, pa je njegova unutaršnjost uzdignuta do jednog potpuno samostalnog svijeta, iznad i izvan zbilje, čija se bitnost (zbilje) na ovaj način diskvalificira i čini nevažnom. Desupstancijalizacija lika glavnog junaka i eliminiranje važnosti zbilje kao literarnog sadržaja, literarne supstance konvergentni su.

Glavni junak i mentalne strukture civilizacija

Slaba vezanost glavnog junaka za jednu u povijesnom smislu strogo određenu društvenu strukturu vidljiva je ako se analiziraju izvjesni aspekti strukturalnog pristupa glavnog junaka evoluciji društva i civilizacije. Po osjećanju glavnog junaka između ljudi različitih civilizacija ne postoji nikakav dodir, mentalne strukture različitih civilizacija potpuno su različite i njihovi oblici ne proističu jedni iz drugih:

Svjetovi jedan pokraj drugog na nepremostive daljine. On, bezbožna, zapadnjačka, uznemirena bluna, nervčik i dekadent, na kolima jože Po-dravca u Kravoderu, a jutro je i proljeće je, i sve se miče, i cvate i pupa, sve se kreće kao ovaj točak što škripi pod njim i gazi novi kolosjek, va-ljajući se preko tolikih tragova i stopala na cesti, kojom su već bezbrojne gomile nestale u maglama. A sve je zapravo besmislen kaos.

Zbog toga su, prema njegovom shvatanju, ljudi koji pripadaju razli-čitim civilizacijama gluhi i nijemi jedni za druge. Jer civilizacija i mentalna struktura u kojoj se čovjek izražava su sama njegova ob-jeektivna datost, njegov suštinski način postojanja:

Sjede tu tako dva čovjeka na boku, ovakav nastrani neurastenik, slikarski sektaš, relativist, fauvist, kolorist, i govore istim jezikom, a to su zapravo dva jezika i dva kontinenta.

Na ovaj način opovrgnute su izvjesne zamisli Filipa Latinovicza starog romantika, »ideje o kontinuitetu evropske kulture«. On je svjestan da savremeni grad »znači bezuslovno nezdravo udaljavanje od prirodnog i od osnovne prirodne podloge neposrednog života« (otuda motiv-vanjski – da glavni junak promijeni mentalnu strukturu i da se vrati »nepo-srednostima« života), ali je na kraju upoznavo da više ne pripada strukturama u kojima se nije duhovno oblikovao, pa su opet počeli da privlače »magneti čađavih gradova« sa svojim »intenzivnim kretanji-ma« Jer je »sve obasjano zelenkastim polusjajem novog savremenog kamena mudrosti«. Tako se u Krležinom djelu naziru problemi, mada ne u svom čistom obliku i potpuno razvijeni, jer se u ovom romanu jednoj pojavi ili problemu najčešće pridružuju ili se s njom suožnača-vaju i druge pojave, (a ovo preslojavanje jednih sadržaja preko dru-gih i pridonosi dubini perspektive koju ideje imaju u Krležinom roma-nu), koji su se kasnije (poslije II svjetskog rata) objavili kao potpuni i razvijeni misaoni sistemi. U ovom slučaju riječ je o strukturalizmu, koji je tek kasnije zahvatio evropske zemlje kao sistem (Levy Strauss: *Divlja misao*, na primjer, ili André Malraux: *Altenburški orasi*). To je već jedan ingeniozan Krležin prodor u misaonu sferu koja se tek kasnije oblikovala kao cjelovit pogled na svijet.

Glavni junak i problemi umjetnosti

Pišući svoju studiju o Thomasu Mannu, György Lukacz je tačno pri-mijetio da pitanje umjetnosti i njenog tretmana u književnosti ima dvojak karakter: u klasičnoj umjetnosti prikazivao se sukob između umjetnika i društva, umjetnosti i stvarnosti; od Thomasa Manna ili još tačnije od Krleže ovo se pitanje proteglo i na postanak i sklop sa-mog djela. Dalje Lukacz u svojim istraživanjima ne ide. On ne ispituje korelativne odnose između postanka djela (i njegovog sklopa) kao literarnih supstanci i strukture djela koje, baveći se ovim problemima, problematizira samu sebe. Lukacz čini nehotice nepravdu Krleži kada

ističe da je Thomas Mann upravo po takvom tretmanu umjetnosti u književnom djelu *Dr Faustus* »usamljen vrh u celoj svetskoj književnosti«. Jer prije Thomasa Manna ovim pitanjem bavio se Krleža. Postoje napadne paralele u karakteru problematike umjetnosti koji ova dva pisca situiraju u djelu. Glavni junak Thomasa Manna je avangardni muzičar, predstavnik atonalne muzike u savremenoj orijentaciji muzičke kreativnosti. Filip Latinovicz je slikar čije osnovne slikarske preokupacije počivaju na obespredmećenju ove vrste umjetnosti. I kao god što je Thomas Mann stvarao portret umjetnika u svom djelu, tako je prije njega Krleža ovaj predmet učinio sadržajem svog pjesništva.

Umjetnički portret svog glavnog junaka radio je Krleža različitim umjetničkim sredstvima. Biografski posmatrano, glavni junak imao je nešto od Van Goghove gorčine (naglašena čulnost, stiješnjeno djetinjstvo i sl.). Od djetinjstva Filip Latinovicz je pokazivao sklonost ka prelaženju granice između stvarnog i nestvarnog, racionalnog i iracionalnog, činjeničnog i imaginativnog:

Snijeg pada i to se vidi kroz nezavješeni gornji dio staklenih vrata i čitava trafika plovi okomito kao gondola zrakoplova, trafika sa svojim mirisima, cigarama, zavjesama, i starim naslonjačem diže se okomito u vis i leti, a paravan pred divanom raste u nadstvarne dimenzije.

Od najranijeg djetinjstva obične slike uzbudivale su glavnog junaka. Doživljaj slika bio je veoma intenzivan. I dok je u svim realnim manifestacijama u životu Filip Latinovicz bio običan posmatrač i statist, podstaknut doživljajem ljepote, on je bio kreativan u imaginativnom smislu riječi:

Filip, umotan starim vunanim pledom, tako da mu rese padaju preko koljena kao pravom putniku, putuje na svojoj stolici i gleda one grofovske konjušnike, sokolare, kneginje i kraljeve, gleda sablasti u oklopima kako gasnu u polutami sutonjoj.

Pod uticajem ljepote slika rastvarala se obična, često naturalistički intonirana pojavnost u blistave vizije. Tako je slika u prvo vrijeme bila izvor najuzbudljivijih trenutaka Filipovog djetinjstva, a kasnije je postala njegov nerazdvojni pratilac i njegova umjetnička sudbina.

Glavni junak Krležinog djela nije koncipiran kao lik koji bi suštinu života otkrivao pomoću nekakvih, formuliranih i već uobličjenih i zatečenih misaonih kategorija. On je jasno vidio da je život iskočio iz svog ležišta, ali nije vidio i sve uzroke zašto je to tako. U njega je više razvijeno osjećanje svijeta, jer misaoni sistemi zasnivaju se na kauzalnosti i povezanosti:

Ideja o tome (paklena i nezdrava ideja, nema sumnje) da pojave u životu zapravo nemaju nikakve unutarnje logičke i razumne veze! Da životne pojave leže i da se odvijaju jedna pored druge istodobno kao neka vrsta

paklenog simultanizma na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Brueghe-
la: jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu,
bunilu, u nemiru, koji traju od početka.

Umjetnost u životu Filipa Latinovicza ima izvanredno značajno mje-
sto. On je shvatio umjetnost u uvjetima kada proces alijenacije prijeti
čovjeku kao jedino područje aktivnosti ljudskog duha u kome se čov-
jek može potvrditi. Iako umjetnost po njemu ne rješava osnovne pro-
bleme ljudske egzistencije, ona je ipak jedna mogućnost, ako ne i je-
dina, da se stvarnost prevaziđe, da se materijalno i utilitarističko u
ljudskoj prirodi i međuljudskim odnosima osmisli nekakvim višim ob-
likom egzistencije.

Zbog toga se i saznanja glavnog junaka oblikuju u jednom specifičnom
sadržaju, koji leži izvan misaonih kategorija i shema, ona se otjelovlju-
ju u umjetnosti:

Ja vjerujem u čistoću umjetničke spoznaje, kao u još jedinu čistoću, koja
nam je preostala u ovom životinjstvu oko nas.

Filipove slikarske preokupacije počivaju u stvari na dvjema koncepci-
jama. Jedna je u tokovima slikarstva XIX vijeka, koje još uvijek ka-
zuje posredstvom jednog predmeta uzetog iz realiteta, a druga se te-
melji na apstraktnom slikarstvu. Međutim, i kada se njegovo slikarstvo
naslanja na tradicije XIX vijeka, ono se oslanja na one majstore sli-
kare koji su u stvari raskidali sa zatečenom slikarskom tradicijom, či-
ja je estetika počivala na skladu i ljepoti. Nosioci ovakvih tendencija
izrijekom se spominju u djelu (Daumier, Toulouse-Lautrec, a od sta-
rijih slikara H. Bosch i Brueghel – XV i XVI vijek). Kao jedno od
najbitnijih obilježja Filipove koncepcije slikarstva ovog smjera je
raskidanje s tradicionalnim shvatanjem slikarstva temeljenim na antič-
kom shvatanju ljepote, što se odražava i u promjeni estetskog predme-
ta, predmeta koji slikarstvo uzima za svoj tematski sadržaj. I kad Fil-
lip Latinovicz preuzima motive iz ranijih tradicija, on ih radikalno
mijenja i saobražava svom unutarnjem raspoloženju. Za ilustraciju ov-
akvog slikarskog procédéa može se uzeti motiv stomaka žene. U Solo-
monovim pjesmama nad pjesmama ovaj motiv je simbol gustog, lis-
kog senzibiliteta. Kao izvor života značenje ovog simbola asocijativno
se povezuje sa pšenicom. Taj simbol je na planu svjetske umjetnosti i
literature čvrst sve dotle dok ga ne izmijeni ili proširi drukčiji pogled
na svijet i drukčije pjesničko iskustvo. Prema Curtiusu James Joyce
preobražava ovaj motiv u *Ulisesu*, Joyceov junak Dedalus razmišlja
o istom motivu (motiv ženskog stomaka). Odatle ga asocijacije vode u
ovom smjeru: pupčana vrpca – niz pokoljenja – prvi počeci i na kraju
Eva, kao pramajka svih živih bića. Tu se javlja sjećanje na starozavjet
nu simboliku, pa Dedalus kaže: »Eva, razgolichen pšeničnotrubašast gri-
jeh:« Tako se došlo do novog značenja: omphalos, tj. samoposmatra-
nje.

Ženski stomak je individualizirani simbol glavnog junaka Krležinog djela. Kao dječak posjetio je javnu kuću i ugledao razgoličenu ženu kako leži:

Tu obasjana snopom svjetlosti, što je padala kroz malen kolut na prozornoj ploči, ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel, kao svježi hljeb na pekarskoj lopati. Samo to, taj trbuh ogroman, naduven, mekan i nagnjio kao kvasac pod prstom da ima pupak, kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati, to je bila jedina slika, što mu je ostala u pameti živo i neizbrisivo.

Tako taj motiv mijenja svoje značenje: od simbola kontinuiranosti ljudskog trajanja u starozavjetnoj interpretaciji, goli trbuh se u Joycea metamorfozira u motiv samoispitivanja, da bi, najzad, u Krleže predstavljao simbol tragičnog osjećanja ljudske egzistencije, koji svojim tamnim značenjima podstiče glavnog junaka Krležinog romana na kreativno oslobađanje:

Taj trbuh treba intonirati kraftbingovski kriminalno: mora se osjetiti kako je pod tim golim trbuhom ostala oskrvnuta i zaklana dječija duša.

Sve da evolucija ovog motiva i nije bila poznata Krleži, u zaključku se ništa ne bi promijenilo. Način na koji njegov glavni junak prima svijet i sredstva pomoću kojih želi da ispolji svoju suštinu pokazuju da se kao slikar u izboru motiva okreće od onih koji su mogli biti u ranijim periodima stvaranja ljudskog općeprihvaćeni kao estetski predmet, kao simbol ljepote. Izbor motiva konsternira dotadašnje estetičko iskustvo, i to je jedna od bitnih odlika u shvatanju slikarstva. On je na planu slikarstva ono što je u literaturi bio Charles Baudelaire. Uvjetno kazano, to su predstavnici koncepcije estetike ružnog (pri čemu je kod Baudelairea motiv bio ružan, to su njegovi cvjetovi zla, ali je umjetničko uobličavanje ostajalo još u tradicijama klasičnog shvatanja umjetničke ljepote).

Kreativnost na umjetničkom planu predstavlja za glavnog junaka Krležinog romana jedinu, makar i kratkotrajnu mogućnost izbavljenja od pritiska stvarnosti. Značaj umjetnosti za život glavnog junaka, odnos između njegovih preživljavanja i njegove slikarske ekspresije, te njegove umjetničke koncepcije i procédéei mogu se ilustrirati na postanku njegove slike, čija je tema bila gluhonijemo dijete. Neposredno poslije povratka u rodni kraj, dok je još bio pod uvjerenjem da će »neposrednosti života«
blagotvorno djelovati na njegova osjećanja, u trenucima dok su još bujali ranije gotovo presahli impulsi podsvijesti o vezanosti za panonska prostranstva, pod neposrednim dještvo uzbuđenja izazvanih sjećanjem na djetinjstvo, Filip je naišao kraj jednog gluhonijemog djeteta. Ono je, sa svojim neartikulisanim glasovima i pokretima, duboko potreslo Filipa, koji je pod neposrednim dojmom ovog susreta osjetio potrebu da svoj doživljaj djeteta prenese na slikarsko platno. Stvorena slika nije bila međutim autentičan odraz re-

alnog izgleda tog djeteta, slika nije bila »mimetička« (Aristotelov izraz mimezis ovdje je upotrijebljen u smislu direktnog oponašanja). Djetete je, u stvari, bilo samo povod, neposredna inspiracija umjetnikova, vanjski, realni simbol za sva preživljavanja, sve dileme i napetosti, a osobito za uzbuđenja izazvana sjećanjem na djetinjstvo (dovođenje u vezu Filipovog djetinjstva i slike djeteta otkriva onaj neizbježni odnos višeznačnosti Krležinog djela koja se uspostavlja pomoću asocijacija). Sve je to na sintetičan način bilo oblikovano u tom duhovnom autoportretu, koji se više nije shvatao samo kao portret slikarov nego je dobio uopćavajući značaj:

Glas tog gluhonijemog djeteta mumljao je nad njegovim platnom kao puklo zvono, no upravo to prljavo, zgrčeno, kretensko tijelo obasjano suncem, taj stravičan grč pred nečim tamnim i gluhonijemim *u nama samima i oko nas* (podvukao F. B.), to treperenje crvenih glasiljika u grlu gluhonijemog djeteta, to je bacio na platno s takvom neposrednošću izražaja, da se poslije i sam prepao demonske snage svog vlastitog poteza.

Taj »daumierovski motiv, ali mnogo teži od Daumiera« ujedno objašnjava i estetske koncepcije Filipa Latinovicza. Jer daumierovski način predočavanja stvarnosti pretpostavlja prodiranje u smislove života bez predrasuda, bez lažne sentimentalnosti. Oblikovanje je izvršeno, poredi li se ono sa stajališta umjetničkog procédée u crno-bijelom kontrastu. Snaga umjetničke realizacije koja je zapanjila i autora slike, izvirala je iz duboke doživljenosti i umjetnikove zaokupljenosti problemom trenutka, a i zato što je u sliku utkano i autorovo djetinjstvo, a svako sjećanje na trenutke djetinjstva svjetlucalo je tamnim i dubokim emocijama. Čini se da bi se ova struja stvaralaštva glavnog junaka i mogla okarakterisati kao faza umjetničke transpozicije u slike njegovih emocija. Njena podloga bi, dakle, bila dionizijska, uzme li se uvjetno kao kriterij psihološki aspekt stvaralačkog procesa. To bi bila, ima li se u vidu interferirajući karakter svijesti glavnog junaka, jedna njena komponenta. Rezultati umjetničke kreativnosti jedino pozitivno djeluju na život glavnog junaka. To su, zapravo, njegovi svijetli, izuzetni, privilegirani trenuci, kada glavni junak osjeća punoću života, kada živi svoj pravi ljudski život:

Nije ni ručao, slikajući sve do bijele kave, i stojeći sada na mjesečini, u prostoru, među zvijezdama, noćnim pticama i treperećim krošnjama, njega podilaze trnci od uzbuđenja: iz njegovih tuba još teku boje, u njegovim žilcima još ima snage i u krvi zanosa! Živi i osjeća, kako je dobro biti živ!

Ali takvi trenuci su rijetki. Između osunčanih raspoloženja leže u umjetnikovoj svijesti intervali neispisanog bijelog papira, puni protivurječnih i dramski intoniranih dilema oko toga šta je smisao čovjekovog postojanja, šta je smisao umjetnosti, kako da se pjesničkim sadržajima dadne odgovarajući oblik, kako da se osmisli i umjetnički transponira

stvarnost. Sve to kruži oko umjetnika i ugrožava njegovu umjetničku egzistenciju. Otpore treba savladati i otimati komad po komad sna i stvarnosti za jednu novu stvarnost, umjetničku. To je sadržaj i problematika kojim je zaokupljena svijest glavnog junaka, umjetnika-slikara. To je drama svijesti ne običnog čovjeka u svakodnevnim situacijama, nego drama svijesti umjetnika u prelomnim situacijama, na onim vododjelnicama kada se pogledi na umjetnost mijenjaju iz korijena i kada novi estetički zasadi mučno krče sebi put. A ti putovi nikada nisu jednoznačni, istog smjera, nego su protivurječni i problematični kao što je i svijest glavnog junaka .

I na razini jezika i njegove izražajnosti dešavaju se krupne promjene kada treba uobličiti ove »privilegirane trenutke« u životu Filipa Latinovicza. Vanjska pojavnost nije više istrzana, niti predstavljena metonimijskim sredstvima zamjene (fragment-cjelina), ona odiše cjelovitošću, puna je baroknih nijansi (barok i inače ima u ovom romanu određeno stilističko svojstvo, barokne slike su uvijek stilistički izraz za imaginativne prostore u kojima se kreće duša glavnog junaka). U ovakvim opisima vrlo je često dominantan koloristički elemenat (vizuelna dominantanta u umjetničkoj slici). Boje su intenzivne u onim opisima koji stoje i kao preludij za prve dodire između glavnog junaka kao dječaka i djevojčice. To impresionističko tkanje slike u ovakvim situacijama blisko je načinu umjetničkog uobličavanja Marelja Prousta, s tim što se kod Krležje ljubavna osjećanja ne mogu konstituirati kao načelo, kao vrijednost. Sklonost ka pikturnalnim elementima u opisima je opet koincidentna s unutrašnjim naklonostima i opredjeljenjima glavnog junaka, koji je kao slikar-umjetnik svaki pokret, svaki treptaj emocije, najzad, svaki zvuk, »prevodio« i transformirao u boju, u koloristički tešku sliku. Ovakvi su opisi obično ritamski strože organizovani, a polisindetski niz rečenica je izraz te ritmičnosti:

Daljine su bile zelene, prozirne, žitke, a zvjezdano staklo tako usijano, tako fosforno, tako sasvim blizu kao pod rukom. I smijeh, i djevojački glasovi, i tamni obrisi gardedama, sve je to ostalo iza njega: mali grad s balkonima i bakrenim jabukama tornjeva i otvorenim prozorima na kojima su lepršale bijele zastave.

Glavni junak osjeća boje, koje nekad nadiru kao mlazevi vodopada, u trenucima kada oni prethode nečem što ima značenja za njegov život, što može da popuni prazninu života i da ga vrati kreativnim zanosima. Tekst tada dobiva specifično obilježje: pastelne boje postaju izrazite, pastozne, jedna kraj druge, bez preliva, sa linijama koje ih okružuju kao u Matisseovim slikama:

Cestom, s onu stranu živice i plota, prošli su vinogradari sa špricom na leđima, a jednome je lula zasjala u sumraku neobično ognjeno, i zacrvenio mu se obraz kao da je skalpiran. Tiho i nečujno nestajali su vinogradari u pepeljastoj rasvjeti sutonjoj, u teškim okorjelim opancima, sasvim pozelenjelim od modre galice, kao da su bakreni. Zeleni bakreni

opanci prolaznika, tiho odmicanje sjena u sivim koprenama sa crvenim odsjajem lula, to je ispred Filipa opet prošla jedna slika: jedan akvarel, malo prenježan, gotovo suviše ženkast u prelivima, ali neizrecivo bogat u boji, upravo prepun jedne bolećive ali goruće rasvjete.

Slikarske koncepcije ovog smjera počivaju, dakle, šire shvaćeno na onim načelima koja se nadovezuju na tradiciju, uz modifikacije koje su dosad isticane. Glavni junak osjeća averziju prema takvim određenjima umjetnosti kao što su ljepota, ukus i sl. (govorilo se o Ljepoti kao da je ljepota naslovna stranica u trobojnom tisku...). Filipovo slikarstvo ovog smjera još čuva elemente humaniteta, još je izraz njegovog uvjerenja u apsolutne vrijednosti.

Međutim, relacija stvarnost-umjetnost, u svojim višestruko isprepletenim odnosima, zauzima središnje mjesto u Filipovim estetskim koncepcijama i izlazi iz onih okvira, i to radikalno, što ih je konstituirala klasična umjetnost. Sve unutarnje dileme i napetosti izazvane rasvjetljavanjem odnosa stvarnost-umjetnost usmjerene su u pravcu traženja odgovora na ona pitanja koja su i u našim suvremenim uvjetima i te kako aktualna, pa zbog toga i treba da se potanko ispitaju i osvijetle.

Središnje mjesto u romanu zauzimaju ona mjesta gdje se svestrano razmatra problem umjetnosti uopće i posebno problem apstraktne umjetnosti. Ovi problemi po ugledu na sokratovske dijaloge dati su u razgovorima između glavnog junaka i Kyrialesa.

Kyriales negira smisao umjetnosti u cjelini, pa prema tome i slikarstvo. Ono kao umjetnička vrsta nema osobitu vrijednost jer »slikarstvo (je) od početka samo neka vrsta zamjenice stvarnosti«! Pa i tu svoju »mimetičku funkciju«, po Kyrialesovoj interpretaciji, slikarstvo je moglo da ima jedino »u vrijeme Filipa II ili ne znam bilo kog drugog pokojnog mannequina, (to slikarstvo) bilo (je) još zamislivo kao dvorska dekoracija, kao gobelin.« U savremenim uvjetima slikarstvo neće imati ni takav značaj, jer će civilizacija imati »svoje staklene okvire otvorene u stvarnost«, pa joj više neće biti potrebne »barokne kulise«. On se pogotovo okomio na apstraktno slikarstvo jer se »unutarnja bezličnost podređuje sasvim prirodno stranim uticajima«, pa zbog toga takvo slikarstvo i nije ništa drugo do »neinteligentno slikarsko glavinjanje, bez ikakve svrhe i smisla«.

Čitav složeni mehanizam čovjekove svijesti, njegova senzibilnost i doživljajnost, uključujući tu i estetsko doživljavanje, u Kyrialesovom tumačenju potpuno je usaglašeno s biheviorističkim shvatanjem, koje je pokušalo da iz bioloških i fizioloških osobina izvede sve njegove društvene potencije i zato negira svaku duhovnu egzistenciju koja ne bi počivala na ovim temeljima:

Naš tjelesni, fiziološki, ako hoćete u prenesenom smislu i duševni volumen postaje u takav tren »glazbalo«. Ljudi su sebi stvorili neobično laskav pojam o nadnaravnoj plemenitosti toga »glazbala«, zaboravljajući, da to »glazbalo« nije ništa drugo, nego jedno neobično zapleteno i prilično dugo pomično crijevo s raznim otvorima i privjescima.

Filipova odbrana umjetnosti nije zasnovana na jednosmjernim koncepcijama shvatanja umjetnosti. Do sada je bio razmatran onaj dio stvaralaštva koji je utemeljen na realitetu predmeta kao slikarskog sadržaja. Takvu umjetnost stvarao je Krležin glavni junak u trenucima kad jaz između njega i stvarnosti nije bio nepovratno dubok. Ali u trenucima kada njegove emocije nisu nalazile podsticaja u vanjskom svijetu, u trenucima kada razdrtosti i mučnina ovladaju njegovim bićem, u trenucima kada emocije sasvim presahnu, iščezavaju i sklonosti ka predstavljačkoj umjetnosti i pastoznosti boja:

Izostale su slike, sve je dojmove *racionalno* (podvukao F. B.) izgrađivao: pokrene se negdje jedan neobično zelen list ili se rasvjeta razlije preko kakve prljave, plavkaste stijene, sasvim prozirno gobelinski, a on gleda te rasvijetljene odnose ploha *mirno* (podvukao F. B.), *geometrijski, bez uzbuđenja*.

To je sad kvalitativno nova, drukčija kreativnost. Njeno konstitutivno načelo je prvi formulirao Cezanne, razvio Matisse, a konačno uobličio Kandinsky. Poetika ovog, apstraktnog slikarstva gotovo da je sva sadržana u naprijed citiranom odjeljku, jer to je slikarstvo reda (Cezanne), uma, pri čemu se operira »s obojadisanim plohami kao s formulama« (Krleža). Za upotpunjavanje uvida u suštinu ovakvog slikarstva treba prizvati i jednu Kyrialesovu riječ: govoreći o apstraktnoj umjetnosti, rekao je između ostalog da je ono bezlično »unutarnja bezličnost«, čime se u stvari dotiče jednog od bitnijih određenja savremene umjetnosti uopće, a apstraktne posebno, a to je depersonalizacija, kao izraz nejedinstva unutarnjosti umjetnikove i njegova djela.

Uporedo s ovim problemima glavni junak postavlja još jedno veoma važno pitanje: jesu li metafizička svojstva umjetnosti rezultat predmetno-predstavljačke strukture umjetnine, ili se ona ostvaruju na području formalnih relacija elemenata (problem metafizičkih svojstava umjetnosti, glavni junak suprotstavlja biheviorističkom tumačenju Kyrialesovo). Filip Latinovicz kao da podrazumijeva da se metafizička svojstva nalaze u sferi formalnih elemenata umjetnine, u poretku njenih strukturalnih elemenata:

Da su estetske emocije metalogičke prirode, to je prva pretpostavka svake estetike: kako bi se dalo inače objasniti, kako je više puta samo *jedan jedini farbentfleck potreban, jedan potez kistom ili jedna jedina riječ* (podvukao F. B.) pak da se u čovjeku pokrene osjećaj užitka, ljepote, žalosti, snage, vremena i prostora, i svih životnih potencijala i radosti! Taj intenzitet tog metalogičkog napona, to neka Kyriales njemu objasni logikom tih njegovih »tjelesnih« razloga – ako može.

Problem metafizičkih svojstava u djelu, kao neizbježnih elemenata u strukturi umjetnine, teoretski je nekako u isto vrijeme razradio R. Ingarden (1931). Slojevitost djela i prisustvo metafizičkih svojstava u njemu prihvataju kasnije i teoretičari René Wellek i Austin Warren (*Theory of Literature*), pa se poslije *Estetike* N. Hartmanna čini kao

da se problem metafizičkog u umjetnosti najzad teoretski prihvatio kao neizbježan. Međutim, i Ingardenova slojevitost i Hartmannovi prednji i zadnji planovi umjetničkog djela (teoretičari Welck i Waren preuzimaju gotove definicije Ingardenove (polaze od takvih djela u čijoj se strukturi nalazi predmetno–predstavljajući sloj pa nije jasno može li apstraktna umjetnost koja takvog sloja nema u poretku svojih elemenata biti nosilac i metafizičkih svojstava. Ovim se pitanjem tek u najnovije vrijeme bavio Focht, pa je vrijedno navesti njegova shvatanja:

Iz ovoga izvucimo dva veoma važna pitanja. Prvo: ako je metafizičko nerazdvojno vezano za prikazanu predmetnost, kako to da ga nalazimo i u onim umjetnostima koje (kao muzika, ornamenat, arhitektura, pa i bespredmetno slikarstvo) ne prikazuju nikakvu predmetnost, ne mogu (zbog karaktera vlastitih sredstava) ili ne žele ništa da prikazuju? Ili, zar možemo reći da te umjetnosti bez prikaza ne posjeduju i u principu ne mogu posjedovati metafizičko?

Na ovo pitanje Focht daje precizan odgovor. Prema njegovom shvatanju metafizičko nije u predmetno–predstavljajućem mediju, nego: u »relacijama 'anatomskih dijelova', u samom biću muzike i njenoj strukturi; jasno u samom tkivu, u samom materijalu koji će ga nositi ontički, a ne opravdati gnoseološki«. Akcenat se, dakle, pomjera na formalne odnose koji »kao kakav odjek ili odsjaj na tonovima postepeno izgrađuju vlastiti sadržaj, specifično muzikalni«. Ova razmatranja dovode Fochta do konačne formulacije: »Isto tako, metafizičko je i u drugim umjetnostima dato samo u formalnim relacijama elemenata«. Razmatrajući probleme apstraktnog slikarstva, ovaj autor iznosi shvatanja koja se gotovo u potpunosti poklapaju sa stavovima Krležinog glavnog junaka. Doduše, i Focht je svjestan da obespredmećenje (Krležin izraz) slikarstva znači u modernim uvjetima izvjestan gubitak, ali ne toliko koliki osjeća moderna književnost, koja nastoji da izbjegne predmetno–prikazivački element:

U ovom drugom pogledu likovne umjetnosti nesumnjivo nešto gube, ali ne toliko koliko književnost, jer ne ovise o tome da unutarnje predočavamo jedan predmet: boje, linije, svjetlo i površine neposredno su vidljivi kao jedan formalni odnos i na slikama gdje nije ništa sadržajno prikazano.

Svako dalje razmatranje ovog problema je suvišno. Ostaje da se vidi kako ove ideje glavnog junaka pridonose »konkretizaciji« njegovog lika. Problem stvarnost–umjetnost konstituira se u svojoj neizbježnoj dijalektičkoj uvjetovanosti, u obliku koji je u najvećoj mjeri karakterističan i za suvremenost. Proces »desupstancijalizacije« umjetnosti i njeno »pročišćavanje« od predmetnosti začinje se u trenutku kad umjetnik ne može da nađe odnos suglasja sa svijetom oko sebe. Takva umjetnost u pojedinim historijskim razdobljima postaje izraz dehumaniziranog čovjeka i denaturirane prirode. Ukratko, misaoni sklop Kr-

ležinog djela bio bi ovaj: stvarnost (društveno biće) otuđuje čovjeka, a svijest umjetnikova registrira ovaj proces kao svoje iskustvo. Može li u takvim uvjetima umjetnik da kreira umjetninu koja bi u sebe uključivala predmetno-prikazivački sloj? Okrenutost poretku formalnih elemenata nadomješta onu supstancijalnost koja je iz moderne umjetnosti iščezla. Umjetnost ne nastaje više iz emocija umjetnikovih (dionizijski aspekt) nego se začinje u sferama uma (grad-kamen mudrosti za glavnog junaka). Ovo nije, međutim, krajnja tačka umjetničkog iskustva glavnog junaka. Ovo je jedna dimenzija, jedna koncepcija, ali je bitno da se ona uvijek pojavljuje u trenucima kada je i sam glavni junak »desupstancijaliziran«. Za određenje ove suštine glavnog junaka mogu se izvanredno funkcionalno upotrijebiti činjenice iz djela: Kyriales je upozoravao »nervčika pred sobom na često nepregledne komplekse *praznina* u njegovoj žalosnoj, artistskoj glavi«. U trenucima mučnine glavni junak osjeća »*kako je izliven i potpuno prazan*«. Ponekad je i sam zaokupljen »osjećajem isprazne svoje bespredmetnosti« i sl. Tada, kada nema emocija, kada boje sive, kada je ličnost umjetnikova krajnje otuđena i iščezla, javlja se misao o umjetnosti zasnovanoj na konstruktivizmu, bespredmetnosti, depersonaliziranosti i dehumaniziranosti. Između ove dvije krajnosti (dvije koncepcije umjetnosti) kreće se umjetnička svijest glavnog junaka Krležinog djela. To je isti problem i u djelu Thomasa Manna, s tom razlikom što ovaj autor na avangardnu umjetnost gleda kao na izraz predstojeće za tadašnje okolnosti opasnosti od fašizma. L. Darel misli da je takva umjetnost nastala uslijed relativiteta koji je doveo u sumnju euklidovsko shvatanje svijeta.

Zadržavanje na analizi supstance ideja koje su pokrenute u Krležinom djelu nije prvenstven naš zadatak. Bitniji je bio momenat otkrivanja funkcije tih ideja u ovom djelu, ali činjenica da je Krleža doveo do svijesti probleme prije nego što su se kasnije razvili u cjelovite sustave nametnula je ovu obavezu. Nadalje, ove ideje nisu izgubile ništa na svojoj aktualnosti. Razmatrajući njihovu poetsku funkciju, ističemo da je Krleža znao prikazati različite probleme umjetnosti kao živ događaj, kao umjetničko otkrivanje istina, ali u sferi međuljudskih odnosa. Pa ipak, treba istaći još jednom da te ideje koje je Krleža utkao u tkivo svoje umjetničke proze nisu obične ideje i misli, to su one ideje koje su konstitutivne i za sadašnjost. One su svojom snagom prekoraciile granice vremena svog postanka, pa nekad u svom prvobitnom sjaju, nekad manje ili više modificirane, ali u osnovi s neizmijenjenom supstancom, egzistiraju i danas. Neke su od njih u vrijeme kada ih je pisac fiksirao bile tek u svom začetku, embriju, i njih je mogao uočiti umjetnik sa izvanredno izoštranim sluhom za njihovu životnu snagu i dugovječnost. Pa i pored svega Krleža nikad nije svoje ideje situirao u djelo kao nešto neprikosnoveno, profetski, nešto što ljudsko iskustvo nije moglo i neće prevazići u drugim okolnostima i drugim vremenima. To je postignuto i na taj način što su one nesamostalne, sve

pokrete ideja u djelu treba posmatrati u okviru struktura u koje ih je autor situirao. Svi problemi pokrenuti u djelu mogu se jedino posmatrati kao ideje glavnog junaka, one ulaze u strukturu ovog lika, motiviraju ga i označavaju i jedino u njemu žive. Sve probleme vezane uz fenomen umjetničkog u djelu Krleža je izložio s distancom, on te probleme nije afirmirao kao svoje, niti se identificirao s pogledom na svijet svoga junaka. Autor je, na primjer, svoje shvatanje slikarstva izložio u svojim esejima. Svako istraživanje podudarnosti između teoretskih iskaza Miroslava Krleže, izloženih u njegovim brojnim esejima, i misaonog sadržaja njegovog glavnog junaka ne vodi ničemu. Pozicija autorova u modernoj umjetnosti precizno je određena formulacijama Flaubertovim i Joyceovim: »Umjetnik, kao bog stvoritelj, stoji u svom djelu, ili iza njega ili s onu stranu njega ili iznad njega, on je nevidljiv, istančao tako da više ne postoji, ravnodušno čisteći nokte«. Zbog toga se i iskazi koji su podudarni (kao iskazi piščevi u esejima i iskazi glavnog junaka u romanu) ne mogu shvatiti kao piščevi, ukoliko su u cjelini ili fragmentarno inkorporirani u umjetničko djelo. U kontekstu umjetničkog djela, u njegovim strukturama svi se sadržaji, pa i oni koji su na drugom mjestu bili objavljeni kao piščevi iskazi, magnetiziraju i njihovo vrednovanje treba izvršiti sa stanovišta funkcije koju u djelu vrše, odnosno sa stanovišta strukture kojoj su podređeni (u ovom slučaju sa stanovišta strukture lika glavnog junaka). Drukčijim riječima, glavni junak ovog romana nije piščev rezoner, on je samostalna struktura, određena jedino logikom djela u koje je situiran.

Tipološki aspekti

Svijest o potrebi prevazilaženja oblika i umjetničkih postupaka klasičnog romana nastala je u nas relativno rano. Potrebu odbacivanja konvencija i svega onog što je već sazrelo za odbacivanje uočio je Krleža davno. Pozivajući se na zapise ovog pisca, objavljene 1915. godine, Aleksandar Flaker je konstatirao:

Ovo približavanje romana Dostojevskog (najčešće spominje Krleža upravo Braću Karamazove) Nietzscheu i njegovim esejističkim oblicima, isticanje kako je ruski pisac »naivan« i »barbarski nevin« kada beletrizira izričaje porte-parole vlastite filozofije, svjedoči o tome kako je već zarana u našem stoljeću (Krležini zapisi u *Davnim danima* odnose se na god. 1915.) postojala svijest o krizi fabularnog romana sa zatvorenim i cjelovitim oblikom romana koji je hijerarhizirao društvene i etičke vrijednosti svijeta predočene u kontinuitetu vremena i prostora, svijest o nastajanju novih tipova od kojih će jedan kritika nazvati esejističkim romanom (roman essai).

Krležin roman je, u stvari, konkretna umjetnička realizacija ove zamisli, rođene još 1915. godine. Njegov roman znači raskid s tradicionalnim romanima, disoluciju klasičnih poetskih sredstava. Međutim.

sa utvrđivanjem tipoloških obilježja romana (a danas su takve tipologije brojne), pa prema tome i sa svrstavanjem u jedan od poznatih tipova nije tako lako. Najprije treba da se utvrdi činjenica da Krleža u svom romanu problematizira pojavu novih oblika umjetnosti. On se dakle ne bavi samo onim problemima umjetnosti koji su dosad bili predmet razmatranja nego osvjetljava i relaciju: forma umjetnine i sredina u kojoj se ta umjetnina javlja (ovakav postupak je u opreci s dosadašnjim našim shvatanjima o tome kako treba tumačiti literarne sadržaje u djelu, zato pribjegavamo uvjetno pozivanju na tekst, jedino u svrhu ilustriranja postavljenog problema). Na koji način korespondiraju oblici umjetnine i sredina u kojoj se javlja djelo i koliki je domet umjetničkog djela u mijenjanju sredine u kojoj se javlja? Na ovo pitanje daje odgovor Krležin glavni junak:

Spremaju se Kostanjevčani na svečani kongres vatrogasaca, a vojvoda kostanjevečki, postolar i vinogradar Hrustek, ima zlatnu kacigu sa crvenim konjskim repom. Ili da on (lično) pomogne Kostanjevcu, sa svojim koloriziranim platnima, slikanima po programu najmodernijeg fauvizma? Svaka, pa i najbljeđa misao na slikarstvo izgledala mu je u ovim prilikama smiješnom... 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. Komu? Zašto? Fauvizam ovdje čisti besmisao.

Pitanje oblika umjetnine je prema ovome jedno od najpresudnijih pitanja jer se njime obuhvata i cjelina situacije u kojoj se djelo javlja, a ne sama konstatacija o postojanju djela. Pitanje komunikativnosti djela u novim oblicima od prvorazrednog je značaja, jer svako raskidanje sa tradicijom znači i konsterniranje dotadašnjih navika i ukusa. A ako su ti oblici radikalno novi (razumljivo i stoga što iznose sasvim drukčije sadržaje od onih na koje se naviklo), onda dolazi i do nesporazuma, koji nekad može biti potpun. S nesporazumima je dočekano i Krležino djelo u vremenu kada se javilo. A taj se nesporazum i danas ponekad javi, istina, u slabijoj mjeri, nekonzistentnim pristupom Krležinom djelu.

Što se tiče tipologije, ovo se djelo zbog specifičnosti svog procédée teško može uzlijebiti u jednu od postojećih. U nastojanju da se djelo i na ovaj način odredi, poći će se od dvije tipologije: jedne koja je utemeljena na strukturalnim svojstvima i druge koja se bavi tematskim aspektom razvrstavanja.

Za djelo Dostojevskog M. Bahtin je našao izvanredna obilježja raspoznavanja. Ustvrdio je da je djelo Dostojevskog po svojoj strukturi polifonijsko. A teoretski zasadi polifonijske strukture zasnivaju se na činjenici da je Dostojevski isključio dominantnu poziciju naratora pa sve ličnosti u djelu stupaju u ravnopravne odnose. Oni, u stvari, predstavljaju ličnosti koje imaju monološko ustrojstvo svijesti, a tek u međusobnim odnosima ispoljava se njihova dijaloška osnova. Ovo bi bio unekoliko simplificiran prikaz Bahtinove koncepcije polifonijske strukture djela. Krležino djelo može se posmatrati i na ovaj način s jednim

izvanrednim specifikumom: svijest glavnog junaka je polifonijska, to nije monološka svijest koja se rastvara tek u intersubjektivnom mediju (a vanjski izraz tog odnosa konstituira se u dijalogu). Primjer za podudarnost sa Dostojevskim jedino bi se mogao odnositi na dijalog Filip Latinovicz-Kyriales, koji ima značajno mjesto i kao oblik Krležine proze i kao tematski sadržaj, ali nije zapravo bitan dominantan oblik. U tome je i razlika i sličnost u ustrojstvu (strukturnom) Krleže i Dostojevskog.

U svjetlosti Goldmannove tipologije, zasnovane na pretpostavci da na literarnom planu najprije iščezavajučnosti (Joyce, Kafka), a zatim se u vakuum, iz koga su iščezlečnosti, postepeno sve više smještaju stvari (A. R. Grillet), Krležino djelo pripada onoj prvoj fazi: pojavi iščezavanjačnosti (proces reifikacije). Lukaczeva tipologija bila bi zanimljiva, jer i Filip Latinovicz po svojim je obilježjima (tematskim) problematični junak, ali nedovoljnost Lukaczeve tipologije (odsustvo četvrte dimenzije) čini je nepodobnom.

Jer Krležino djelo je i literarna transpozicija tema koje nisu obuhvaćene u djelima na kojima se temelji Lukaczeva tipologija. Mada se bavi problemima i svog vremena, u Krležino djelo su utkani i egzistencijalistički problemi čovjeka. Taj vanvremenski čovjekov problem nije međutim odvojen od jedne konkretne društveno-historijske podloge. Fon društvenih zbivanja jasno je iscrtan i pastelnim bojama koloriziran nejedinstvenim (inkompatibilnim) tematskim sadržajima. A takav, fragmentaran tematski kompleks ne da se obuhvatiti jednim pogledom niti se može totalitarnost Krležinog djela jednom za svagda utvrditi. Prema tome, Krležin roman je *otvoreno djelo* (tipologija U. Eccia). Poredak njegovih elemenata može se u svakom vremenu nanovo ukomponovati u novu cjelinu. Otuda je roman *Povratak Filipa Latinovicza* podoban predmet istraživanja i zahvalan umjetnički fenomen za sve savremene pristupe. I ujedno preteča za brojne literarne sadržaje i umjetničke procedée koji su bitni za moderni svjetski roman.