



Višnja Sepčić

**KRLEŽIN SIMBOLISTIČKI ROMAN  
UZ »POVRATAK FILIPA LATINOVICZA«**



Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza* centriran je na duboku životnu i stvaralačku krizu glavnog junaka, slikara Filipa Latinovicza. Ta kriza, koja drammatizira prijelomni trenutak u životu glavnog lika, predstavlja presjecište, u kojemu se ukrštaju bitne determinante njegove ličnosti, pri čemu je, zahvaljujući narativnim metodama koje Krleža majstorski upotrebljava, cjelokupnost prošlosti prisutna u dramskoj sadašnjosti romana. Poput Proustova i Joyceova romana, velikih putokaza europskog modernizma, *Povratak Filipa Latinovicza* predstavlja subjektivistički psihološki roman<sup>1</sup> koji se u bitnom smislu okreće prema unutrašnjosti junaka. On je drugačije strukturiran, okupljen oko »unutrašnjih momenata«, što tvore psihološku jezgru ličnosti ju-

---

<sup>1</sup> Leon Edel upotrebljava alternativno termine »moderni psihološki romani« i »subjektivistički roman« u studiji *The Modern Psychological Novel*, rev. ed., Grosset and Dunlap, New York, 1964.

naka, njegova skrivenog, nevidljivog, unutrašnjeg »ja«, uz mnogo fluidniji i složeniji koncept osobnosti nego što je to bio slučaj u tradicionalnom romanu. I Krležin roman pripada velikoj zajednici modernističkog romana<sup>2</sup> koji se, prema tumačenju Virginije Woolf, programski orijentira na ono što se ne može u potpunosti objektivirati akcijom, dijalogom i izvanjskom konfrontacijom likova, to jest na samotnu introspekciju, direktan odnos junaka prema bitnim egzistencijalnim pitanjima, složena psihička stanja, subjektivna raspoloženja, koja se otimlju verbalnoj artikulaciji. *Povratak Filipa Latinovicza* jest roman unutrašnjih stanja glavnog lika, koja, ulančana i povezana dubljom subjektivnom logikom, strukturalno artikuliraju tematski kompleks. Filipovim duševnim stanjima i previranju osjećajnosti dodijeljena je značajnija uloga od izvanjskog zbivanja; Filipova solipsistička snatrenja, njegove unutrašnje dileme daju dubinsku dimenziju njegovoj konfrontaciji s izvanjskim svijetom. S obzirom na to da je Filip umjetnik i introvertirani samotar, njegova najautentičnija stanja jesu trenuci slikarske inspiracije, intuitivni prodori stvaralačke misli do biti stvari (to su istodobno trenuci kad Krležine jezične orgulje bruje svim registrima). *Povratak Filipa Latinovicza* dramatiizira solipsistički svijet unutar jednog uma što kruži oko nekih psihičkih fikscija, trauma, opsesivnih leitmotiva unutrašnjeg života; oko nekih lica, prizora, ambijentalnih prostora, sjećanja, događaja. Dramska scena ne nestaje, dramske scene punktiraju roman od početka do kraja, a pogotovu preuzimaju maha u kasnijim fazama romana, no bitni pomak koji se događa u velikim tekstovima europskog modernizma, u Proustovom *Traganju za izgubljenim vremenom*, Joyceovom *Uliksu*, Rilkeovim *Zapiscima Maltea Lauridsa Briggea*, odlikuje i Krležin *Povratak Filipa Latinovicza*; dramska scena u funkciji je stanja duha glavnog junaka, odjek izvanjskih događaja u svijesti lika privlači središnju pažnju pisca.

Epilog »trafikantičine drame« u Filipovu djetinjstvu, koji teško potresa Filipovu ličnost, predstavlja izvanjski okvir jedne njemu strane i nerazumljive životne drame, koju on svojim djetinjim umom ne može proniknuti, iako je duboko osjeća. Posjet nepoznatoj dami u gradu, stara žena u crnini, šojka u krletci koja uporno kriješti »Bon jour, monsieur«, čokolada koja mu se polagano topi u ruci, dok se on guši od tjeskobe čekajući majku — predstavljaju krhotine izvanjske zbilje, koje on svojim dječjim umom ne može složiti ni u kakav suvisao mozaik. No ta scena ostaje jednim od najtrajnijih dojmova iz njegova djetinjstva; izvanjsko događanje u njegovu subjektivnom doživljavanju dovodi u žarište osnovnu traumu njegova djetinjstva, odsutnost svakog kontakta, svake komunikacije s majkom. Roman *Povratak Filipa Latinovicza* izgrađuje solipsistički univerzum, u čijem je središtu

---

<sup>2</sup> Usp. Mladen Engelsfeld, *Struktura »Povratka Filipa Latinovicza«*, »Forum«, XV/12, Zagreb, 1976.

unutrašnji život glavnog lika, a svekoliko zbivanje romana, koje uključuje sve ostale likove, podređeno je tom središnjem interesu.<sup>3</sup>

Kriza Filipa Latinovicza počinje kao kriza identiteta. Piščeva bitna pažnja usmjerena je na istraživanje unutrašnjeg krajolika, Filipova dubinskog »ja«. U traganju za psihičkim fundamentom bića roman se okreće prema onome što čini, po Filipovoj vlastitoj formulaciji, ono nejasno, trepetljivo, dubinsko biće, koje izmiče kako spoznaji tako i definiciji. Filip, samotar i introvert, okrenut je prema unutra (on »kopa po svojim vlastitim tminama«). Tijekom romana on istražuje granice vlastitog bića te intenzivno izgara u vlastitim unutrašnjim doživljajima, pri čemu izvanjsko zbivanje, fenomeni eksterne stvarnosti, često služe tek kao povod za odronjavanje unutrašnjih lavina. On istražuje davnašnje traume, psihičke fiksacije, opsesivna sjećanja, jer mu te emotivne dislokacije ukazuju na pukotine u vlastitom biću. Nagnut nad sebe, nad vlastito biće, Filip je gonjen nemirnom potrebom »ispitivanja o osnovnim razlozima«.

U potrazi za konstitutivnim odrednicama vlastitog bića kauzalno-kronološka sekvencija više nije važna. Čim subjektivni krajolik dolazi u prvi plan, izvanjski kauzalitet nadomješta skrivena unutrašnja logika događanja. Povijest unutrašnjeg bića ne predstavljaju kauzalno povezani izvanjski događaji, koji se odnose na izgrađivanje profesionalne karijere, društveni uspon, umjetničko probijanje, itd. Filipovu ličnost počinjemo upoznavati jednim drugačijim redom — putem evokacije intenzivnih unutrašnjih doživljaja, koji su igrali prijelomnu ulogu u njegovu razvoju, u formiranju njegove ličnosti, a koji ukazuju na psihičke komplekse što traju pod izvanjskim mijenama kao konstante bića. Filipovu ličnost počinjemo upoznavati s »kriva kraja«, od Karolinina »tepihlofera«, što se iz perspektive tradicionalnog romana može pričinjati apsurdnim, no u Krležinu romanu ima svoje duboko opravdanje u sklopu razrade teme o identitetu, koji se odnosi na duboku subjektivnu jezgru ličnosti i ne podudara se s društvenim bićem što ga Filip prezentira svijetu. Karolinin »tepihlofer« otvara svijet Filipovih unutrašnjih doživljaja, koji je usredotočen na jake subjektivne dojmove, vezane uz određene događaje, koji svojim intenzitetom nadživljuju vrijeme. Unutrašnja, subjektivna, zagonetna logika razvoja pojedinačne svijesti, kojoj europska romantika otvara vrata, tek sa simbolističkom fazom europskog modernizma stiže u roman.<sup>4</sup> Ista subjektivna logika, koja diktira tempo Proustova, Joyceova i Rilkeova romana, leži i u osnovi Krležina *Povratak Filipa Latinovicza*. Ona povezuje događanje i sadrži ključ tajne bića. Intenzivni unutrašnji doživljaji, majčin poljubac jedne večeri u Combriau, zvonici Balbeca u Proustovu romanu; ili pak umiranje djeda, razmatanje

<sup>3</sup> Usp. Mladen Engelsfeld, *Interpretacija Krležina romana »Povratak Filipa Latinovicza«, Liber, 1975.*

<sup>4</sup> Usp. Edmund Wilson, *Axel's Castle*, Charles Scribner's Sons, New York, 1931.

čipki s majkom, razgledanje kutije za dragocjenosti koja je pripadala tajanstvenoj Ingeborg u Rilkeovim *Zapiscima Maltea Lauridsa Brigueu*; packe oca Dolana, koje se nakon tolikih godina spuštaju na ruke Stephena Daedalusu u Joycevom *Uliksu* kao što mu i riječi latinske molitve *Liliata rutilantium*, koje asocira sa smrću majke, odjekuju umom — predstavljaju bitne putokaze unutrašnjeg krajolika, kristalizacijske osi unutrašnjeg života, presjecišta bitnih odrednica bića. Krležini ekvivalenti za te značajne unutrašnje trenutke u proživljavanju glavnog lika (»momente« u Proustu, »epifanije« u Joyceu) jesu Karolinin »tepihklofer«, šojka u krletci, tutnjava konja preko mosta koju Filip kao dijete sluša jedne noći kada mu je majka odsutna, posjet »frajlama«, itd.

U modernom psihološkom romanu, čija bitna narativna perspektiva potječe iz centra pojedinačne, visoko diferencirane svijesti, koja daje svoje subjektivno zakrivljenje događajima te na sebi svojstven način strukturira izvanjsku zbilju, koncept subjektivnog vremena postaje dominantan. Krležin roman i u tom pogledu dijeli bitne oznake s velikim tekstovima europskog modernizma. Filipova životna i stvaralačka kriza zgušnjava problematiku cijeloga njegovog života na određen dramski trenutak, kroz koji se prelamaju svi vidovi njegove mnogostruke ličnosti. U tom je trenutku dramske sadašnjosti uključena sva njegova prošlost kao teško breme i naizgled neprevladivo nasljeđe. U početnim poglavljima romana Filip ponire u prošlost zahvaljujući senzornim osjetima, organiziranim oko neke čvrste okosnice. Analogno proustovskoj logici da »stvari čuvaju fragmente prošlosti«, u Krležinu romanu prizori, zvukovi, mirisi, vraćaju Filipovu prošlost u život, te tako dolazi do halucinantnog stapanja dvaju vremena, sadašnjeg i prošlog.<sup>5</sup> Subjektivni osjećaj ne priznaje arbitrarnu podjelu vremena na sadašnjost, prošlost i budućnost. U lucidnim trenucima svijesti nehوتيčno sjećanje uskrsava prošlost u život, te dva vremena, sadašnje i prošlo, simultano postoje u svijesti. Kad se Filip sagiba nad dječjom ladicom u blatnom potoku, promatra izbljedjeli zid, gdje se na jednom mjestu još nazire ostatak naslikane reklame za koksove peći, dok su reklame za steznike, koje su također bile tu, nestale, isprane kišom, ili pak diže tešku hladnu kvaku na vratima kuće gdje je davno stanovao s majkom — njegova prošlost halucinantno oživljava. U tim momentima dolazi do trenutnog ukidanja vremena koje je proteklo, te se vrijeme sadašnje halucinantno poistovjećuje s vremenom prošlim. Filip slikar proživljava uzbuđljiv osjećaj da je stupio u okvir nekih davnih, napola zaboravljenih slika.

Kao što roman neprestano upozorava, sve je puno »tajni« oko Filipa od samog rođenja. Te tajne, koje muče Filipa ne samo u djetinjstvu već tijekom cijeloga života, vezane su prvenstveno uz njegov

<sup>5</sup> Usp. Ivo Frangeš, *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom (nekoliko paralela uz »Povratak Filipa Latinovicza«)*, Krležin zbornik, Naprijed, 1964.

subjektivni osjećaj nečistog podrijetla, osjećaj izopćenosti iz društva, te osjećaj da nigdje ne pripada; no u cjelokupnom kontekstu romana one poprimaju širi značaj, te podvlače temu osobnog identiteta,<sup>6</sup> koja je u središtu romana. Ta se tema javlja s Filipovim razmišljanjima o vlastitom podrijetlu i odnosima s majkom, pri čemu se sjećanja na obiteljski album, pun nepoznatih lica, nepoznatih imena, opsesivno vraća; nastavlja se njegovim posjetom groblju na Kaptolu; izbija u prvi plan s Filipovim ključnim monologom o tome što zapravo predstavlja vlastito »ja«, što tvori psihičku jezgru bića; i dalje protječe romanom sve do kraja, javljajući se eksplicitno u markantnoj formi u Filipovim razmišljanjima o Bobočki i u Kyrialesovom monologu, što prethodi njegovu samoubojstvu. »Tajne« se ne odnose samo na Filipovo fizičko podrijetlo već i na sve ono »nejasno i zapleteno« u vlastitoj ličnosti, čemu Filip pokušava prodrijeti do dna. Filipov unutrašnji monolog o fluidnoj neodredljivosti ličnosti, koja u prijetvorbama vremena poprima protejski mnogostruki lik, izbacuje tu temu u prvi plan. Upitno razmišljanje nad vlastitim identitetom predstavlja skriveni smisao Filipova meditiranja o tome, kako mrtvaci putuju kroz vlastito biće, i kako vlastito biće nije vlastito već zbrorno mjesto bezbrojnih anonimnih mrtvaca, koji su to tijelo i taj duh, za koji u svojoj naivnosti pojedinac misli da je vlastit i neotuđiv, uzurpirali, i sad ga nastavaju i koriste, da bi osjetili već davno poznate senzacije, ponovili stare srhove, ponovno odigrali činove starih i dobro poznatih drama. Filipovo mutno fizičko podrijetlo, koje teško potresa njegovo djetinjstvo i zapravo cijeli njegov život, bolno je doživljena neposredna stvarnost, no ono istodobno predstavlja fokus za problematiku identiteta vlastite ličnosti, koja leži u srži ovog romana.

U ranim dijelovima romana, kad se Filip vratio na Kaptol nakon dugih godina odsutnosti, osjetilni dojmovi u ambijentu njegova djetinjstva snažno nasrću na njegovu svijest te aktiviraju procese nehotičnog sjećanja (Bergsonov i Proustov »*mémoire involontaire*«), pri čemu događaji, susreti, doživljaji iz prošlosti oživljuju u punoj snazi. Kao da su bili zatvoreni u nekim hermetičkim vremenskim kapsulama, cijeli blokovi prošlog vremena izranjaju iz mraka zaborava. Iako pretežno bolni i mučni, ti doživljaji Filipu predstavljaju dragocjen materijal, koji on stavlja pod leću svoje svijesti. Činjenica da su upravo ti događaji, a ne neki drugi, nadživjeli vrijeme, potvrda je njihove egzistencijalne značajnosti, te Filip poput Proustova pripovjedača u *Potrazi za izgubljenim vremenom* goneta tajnu svog identiteta u tim intenzivnim unutrašnjim doživljajima što mu se u retrospektivi čine poput nekih tajanstvenih simbola, koje treba dešifrirati, jer predstavljaju ključ za razumijevanje vlastitog bića.

Među tim sjećanjima dvije teme dominiraju, tema seksa i tema smrti. Meduzina glava nad ulaznim vratima kuće, u kojoj je stanovao

---

<sup>6</sup> Usp. Mladen Engelsfeld, *cit. djelo*.

u djetinjstvu s majkom, dominira ne samo izvanjskim već i unutrašnjim krajolikom kao jedan od središnjih simbola, koji združuje obje teme. (*»Meduzina glava nad ulaznim vratima zgrčila se sva kao da umire, a usne su joj bile natečene, zmije ridovke u glavi tuste, uznemirene, a vrata ulazna ogromna, okovana, kao tvrđavna«.*) Mit o Meduzi vezan je u Freudovoj metapsihologiji uz kastracijski kompleks. No i bez poznavanja Freudova tumačenja, čitalac *Povratka Filipa Latinovicza* ne može a da ne osjeti kako ta Meduzina glava s razvijorenim zmijama ridovkama u kosi, a na tvrđavnim vratima kuće koja je trebala biti dom, predstavlja nešto zastrašno i prijeteće, simbol dubokog uznemirenja što ga seksualni život majke u Filipovu djetinjstvu, a iracionalne sile u ljudskom životu uopće, unose u Filipa.

Poruka Meduze ugrađena je u jedan od najsnažnijih doživljaja Filipova djetinjstva, povorku konja što tutnje nad mostom što se nalazi u neposrednoj blizini kućerka u kojem Filip živi s majkom. Povorka tih konja, koji se transportom upućuju na transvalsko ratište, a tutnjavu čijih kopita Filip sluša cijele duge besane noći, dok čeka majku koja ne dolazi, duboko se utiskuje u njegovu svijest i poprima za njega jedno sasvim posebno značenje. Ti konji, koji u doživljavanju dječaka što ide u vrućicu prerastaju u halucinantno-vizionarni doživljaj (nepregledna masa konjskih stegna, butina, bedara, kopita, čija tutnjava preko mosta raste do snažne grmljavine) opčinjavu dječaka fascinacijom duboke strave. Seksualne konotacije su izrazito prisutne — ti konji, na simboličkom planu, predstavljaju energije libida, biološko ishodište bića. Filipova je reakcija mješavina fascinacije i strave; on je opčinjen prizorom, koji u njega unosi duboki srah. Mutno, nejasno, na dubokim razinama bića gdje verbalna artikulacija ne postoji, Filip osjeća to neshvatljivo micanje konjskih gnjatova, bedara, stegna kao zloslutnu prijetnju kobi, simboličku prisutnost mračnih, iracionalnih sila u ljudskom životu, čiji potencijal može pregaziti i uništiti pojedinca. Unutar strukturalne artikulacije osnovnih tematskih linija romana ovaj rani Filipov doživljaj jedan je od prvih pojavnih oblika onoga što će kasnije postati središnjom fiksacijom Filipove svijesti — doživljaj života kao bezglavog, neshvatljivog, nesvrhovitog kretanja, kaotičnog vrtloženja energija bez svrhe i smisla. Elementarne sile nagona dio su kaosa iskona. Tutnjava konja nad mostom prva je Filipova slutnja iracionalnih sila, koje su izvan domašaja razuma i volje.

Tema seksa i tema smrti združene su u Filipovu doživljavanju rano u djetinjstvu. U tematskom razvoju romana one će, usko isprepletene, igrati vidnu ulogu sve do kraja. Seks je u Filipovoj svijesti od najranijeg djetinjstva združen s pojmom nečistog, sramnog, griješnog, bludnog. Nekonvencionalni život majke zatvara krug oko nje i dječaka. Filip oštro osjeća društvenu stigmu te trpi od osjećaja društvene izopćenosti. No taj kompleks osjećaja sadrži još jednu komponentu — Filipovu nejasnu, no duboko proosjećanu intuiciju seksa kao destruktivnog agensa, koji u sebi krije prijetnju razaranja ne samo društvom

sankcioniranih uzoraka ponašanja, već intimne ličnosti. U noći, u kojoj je Filipov središnji doživljaj neshvatljivo micanje dlakavih konjskih bedara i stegna, Regina je odsutna, što se vjerojatno, sudeći po ostalim Filipovim sjećanjima, poklapa sa završnom fazom neke ljubavne afere, koja je dovodi na rub nervnog sloma. Na to ukazuje kasnija epizoda sa starom ženom u gradu, čiju šojku u krletci koja kriješti »Bon jour, monsieur« Filip nikada ne zaboravlja, i Filipovo intimno lirsko evociranje jednog od kratkotrajnih i rijetkih zblženja majke i djeteta u plaču i tuži.

»Protrnuvši od tog ptičjeg glasa, bez daha, nepomično, Filip se pripio uz jedan ogroman pojastučeni starinski naslonjač, osjećajući kako mu prsti polagano ulaze u staniol, kako se čokolada topi u njegovoj ruci, kako ne zna što da počne sa svojim zgužvanim cvjetićima (da ih baci), kako mama plače preko u sobi, tiho, sasvim tiho, ali plače, a šojka čepрка po svojoj krletci, vrti vrtaljku, lupi lješnjake, brusi svoj kljun o blistave žbice i sve je tako neugodno, zagušljivo, mračno, pretoplo, sve se lijepi kao rastopljena čokolada, sve zaudara po gadnoj kreštavoj sivoj ptici. Bon jour, monsieur!« (22—23)<sup>7</sup>

»Vjetar u dimnjaku, tmina i mamin plač u tmuni.

Nikad se nije usudio da bilo što zapita tu šutljivu ženu, ali te noći, već više u zagrljaju smrti, on je zapitao sasvim prirodno, zašto plače? ... tako je plakao s njom, a vani je urlao vjetar, rušio dimnjake i nosio mrtve ptice i uvelo lišće.« (23—24)

Posjet staroj ženi u gradu, šojka u krletci, mamin plač, ostaju za Filipa duboko doživljena inscenacija jedne zauvijek nerazumljive životne drame, no ta drama ima direktan odjek u njegovu životu. Reginin odsutnost cijele noći dovodi dječaka na rub smrti, u najdoslovnijem, fizičkom smislu. Filip pada u tešku upalu pluća, koja mu ostavlja oštećeno plućno krilo za cijeli život.

»Te noći je pao u tešku upalu pluća i tako ostao između života i smrti dugu jednu zimu, upropastivši svoje bronhije i lijevo plućno krilo za čitav život«. (24)

I dok vani vjetar nosi mrtve ptice (simbolička mizanscena za ono što se događa u Filipovu domu) mati i dječak plaču zajedno (Regina je slomljena), dječaku se u bunilu vrućice mati pričinja mrtvom, a on sam tjednima lebdi između života i smrti. Meduzina glava s uznemirenom kosom simbolizira mutni kompleks seksa, no ona istodobno nosi i konotacije smrti (*»zgrčena kao da umire«*), a seks se u ovoj epizodi javlja kao višestruko razorni agens.

<sup>7</sup> Svi citati odnose se na izdanje M. Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza, Zora, Sabrana djela Miroslava Krleže*.

Tematski bogat i složen motiv smrti javlja se s Filipovim sjećanjima već na prvim stranama romana. Pri povratku na Kaptol Filipu se čini da se »u njemu rastvaraju daleke, pomrle slike«; on dotiče rukom stari, truli zid »kao da dira jedan dragi i zaboravljeni grob«; njemu se čini »kao da je negdje davno već umro«. Posjet groblju jedan je od njegovih prvih čina pri povratku. Sugestije groba, smrti i umiranja u ovim definicijama Filipovih unutrašnjih stanja nalaze se, naravno, u funkciji teme o identitetu. Suočen sa svojom prošlošću, Filip se upitno zamišlja nad pitanjem što čini jedinstvo ličnosti u neprestanim psihičkim i fizičkim preobrazbama, koje odnose u nepovrat dijelelove vlastita života. Međutim, taj motiv zahvaća šire i dublje; on je vezan simbolizmom Meduzine glave, ili pak simboličkom razinom epizode s konjima, s mutnim kompleksom seksa, iracionalnim silama kaosa i razaranja, a u još širem kontekstu, sa sveopćom prisutnošću smrti usred života.

»Paleći na tom tepihkloferu svoj posljednji vatromet u predvečerje Karolinine svadbe, on je bio na rubu samoubojstva od žalosti; čitavog tog ljeta skakao je s najvišeg ramena baroknog svetog Florijana u vodu pod mostom, samo da bi se voda zakrvarila pod njim. Jer je kolala među đacima legenda, da je jedanput jedan mlinar skočio sa svetog Florijana i da ga više nikad nisu izvukli, nego se je samo voda zakrvarila nad njim.

Vatromet u predvečerje Karolinine svadbe! *Krvava voda pod mostom! Koliko se je već vode zakrvarilo nad njim, a on još uvijek pliva i još se uvijek miče!*«.

Bogatstvom svojih suznačenja, ulomak o skakanju sa svetog Florijana u duboku vodu uvodi motiv samorazornog, koji će jačati tijekom cijelog romana. On traje kao konstitutivni element Filipove ličnosti, a u osobito naglašenoj formi izbija u Kyrialesu i Bobočki. No kao slučajno i usput javlja se na raznim mjestima u romanu, u Filipovu zapažanju, na primjer, o anonimnim seljacima iz njegove Panonije, koje neki barbarski, skitski nagon nagoni da se pijani sunovrate, zajedno sa krvavim konjima i kolima, u blato pod mostom. U dubokoj, intimnoj povezanosti jezičnog tkiva *Povratka Filipa Latinovicza*, površina i dubina postaju jedno. Gustoća jezične fakture, mnogostruka isprepletnost jezičnog tkiva, uvjetuje strogo zatvorenu formu unutar koje jeke i odjeci neprestano kruže, a metamorfika tematskih elemenata, koji se obogaćuju sa svakim novim pojavnim oblikom, ostvaruje visoko integriranu romansijsku strukturu. Tako i ovdje »krvava, blatna voda« predstavlja tek jednu od mnogobrojnih metaforičkih sugestija smrti, koje ostvaruju neobično bogat emotivni podtekst. Tema smrti protječe kao potmula orkestracija cijelim romanom, te se *pizzicati* Filipovih nervnih kriza odvijaju nad tim potmulim šumom smrti.



Filipovo djetinjstvo javlja se u njegovu sjećanju kao niz izdvojenih trenutaka, intenzivnih unutrašnjih doživljaja, koji predstavljaju bitne signale na putovima unutrašnjeg bića. Ti trenuci i doživljaji istodobno konkretiziraju središnje motive romana.

Jedan od Filipovih najjačih doživljaja jesu »frajle«, to jest njegov zlosretni posjet javnoj kući usred bijela dana. Seks u Filipu mutno fermentira i rastvara se kao rana. Posjet kući bluda usred bijela dana pobunjenička je gesta dječaka, koji se osjeća društveni parija. Epizoda »frajli« razrađuje temu seksa i dovdi u žarište niz psihičkih odrednica Filipova bića. Upadljiv je kontrast u predočivanju mizanscene oko Filipa i onoga što Filip proživljava. Sve u opisu izvanjske zbilje sugerira idilično podne (suncane ulice, race u mlakama, slak uz cestu), dok je Filipova subjektivna perspektiva mračna; on opliće sve te detalje prozračnog *plein aira* svojim psihičkim kompleksima, svojom mukom i tjeskobom. Filipov posjet javnoj kući više je nalik na egzekuciju negoli na obred puti.<sup>8</sup> Njegovo je kretanje ulicama malog provincijalnog grada mjesečarski besvjesno, dok njegovo psihičko stanje odlikuje neka halucinantna grozničavost. Seksualni život majke stigmatizirao je i traumatizirao Filipa. Prvi korak u vlastiti seksualni život (društveni izazov neodvojivo je pomiješan sa samorazornim impulsom) realizirat će dubokom i neizbrisivom traumom Filipove dječeačke intuicije o tome da je seks ne samo griješan i nečist već opak i razoran, te može sudbinski zaprijetiti vlastitoj ličnosti. U uznemirenu, morbidno bolećivu Filipovu senzibilnost bludničina izjava, kojom ona povlači paralelu između sebe i njegove vlastite majke (u produžetku smisla, sebe i dijela njegova vlastita bića), zasijeca neizbrisivu traumu. Razmišljajući o tom značajnom unutrašnjem događaju i njegovim reperkusijama na vlastitu ličnost, Filip osjeća intenzivnu potrebu da ga racionalno odredi, a njegov autentični slikarski impuls navodi ga na to da taj mutni, složeni, traumatski doživljaj, koji mu se zario duboko u dušu, projicira na platno.

U skladu s bitnim odrednicama modernog psihološkog romana, čija narativna perspektiva potječe iz centra pojedinačne, visoko diferencirane svijesti, subjektivna percepcija oblikuje predodžbu zbilje, subjektivna perspektiva (»subjektivna rasvjeta«) daje svoje zakrivljenje stvarima i pojavama. Dok razmišlja o tom još nenaslikanom platnu, opsjednut motivom, Filip unosi vlastitu subjektivnu doživljajnu dinamiku u predmet, koji želi naslikati, koji time postaje simbol, amblem njegova vlastita unutrašnjeg stanja, vlastite unutrašnje zbilje. Subjektivna perspektiva imaginativno preobražava stvari; unutrašnje svjetlo titra po predmetima i pojavama te ih stilizira po diktatu subjektivnog viđenja. Projekcijom dubinskih psihičkih silnica slikani objekt je subjektiviziran; subjektivno viđenje i objektivna stvarnost združeni su u jedinstvenom amalgamu. Filip sam lucidno tumači osnove svoje vla-

---

<sup>8</sup> Usp. Ivo Frangeš, *cit. djelo*.

stite slikarske poetike, kad govori o »torzu zamočenom u rasvjetu straha, nemira, groznice«, o tome kako su njegove slike »formule stanja«, kako u njima omata slikane predmete »nevidljivim koprenama«. Objekti postaju formule stanja, fenomeni eksterne zbilje poprimaju unutrašnji psihički dinamizam, a interpenetracija subjekta i svijeta, koja od romantizma naovamo traje u europskoj književnosti, a u romanu prodire s epohom modernizma, daje snažan pečat i Krležinu romanu. Filip je slikar i njegovi intenzivni unutrašnji doživljaji objektiviraju se u slike, zamišljene ili naslikane. No definirajući svoju subjektivističku slikarsku poetiku, Filip definira istodobno i piščevu vlastitu.

Susret s bludnicom, u kojem je, po Filipovu vlastitom iskazu, ostala »oskvrnuta i zaklana jedna dječja duša«, ostavlja neizbrisivu psihičku traumu, te implicira koncepciju seksa kao grabežnog umorstva, kanibalskog međusobnog proždiranja. Tu se već pomaljavu obrisi jedne seksualne teorije, koja će doživjeti vrhunsku realizaciju u sablasnoj, truplima i krvlju posutoj kodi romana. Morbidno, suludo, perverzno i »gnjilo«, kao prateći elementi seksualnog života u ovom romanu, bit će utjelovljeni u Bobočki, »gnjilom ženi«, a regresija u bestijalno, u »dla-kavu grabežljivu zvijer«, doživjet će svoju klimaktičnu realizaciju s Baločanskim. No, u Filipovu ranom susretu s bludnicom, u kojem su, indirektno, sugestije takva tumačenja seksualnog nagona izrazito prisutne, javlja se i jedna druga tema. Filipovo tjeskobno i mračno doživljavanje seksa uključuje mutnu i nejasnu intuiciju o tome, da je seksualni nagon sastavni dio općeg kaosa, besvjesnog gibanja stvari. Filipova zamišljena slika, koja stavlja bludničin trbuh u centar kompozicije u »gnjilom, toulouse-lautrecovskom« osvjetljenju puti, svojim mnogobrojnim detaljima asimilira žensko tijelo kao simbol seksa s gibanjem slijepe stvari.

»Tu, obasjana snopom svjetlosti, što je padala kroz maleni kolut na prozirnoj ploči, ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel kao svježi hljeb, kada leži na pekarskoj lopati. Samo to, da je 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 sasvim živo i neizbrisivo... Kod ovog davnog događaja bila je glavna rasvjeta onog nečeg gnjilog, prijesnog, naduvenog, ogromnog... što bi trebalo da se donese toulouse-lautrecovski, ali opet osvjetljeno jednim naročito nezdravim, nadnaravnim osvjetljenjem gnjile puti. Taj trbuh trebalo bi da se prelije preko platna u sasvim gnjilom, žitkom stanju, kao prezreo camembert... Jedno bijelo golo tijelo trebalo bi naslikati, morbidno, suludo, perverzno, kao torzo zamočen u rasvjetu straha, nemira, groznice, malodobne strave, tmine, smrada, bordelskog vonja kiselih perina, šnelSIDera i prljavih šalica, na kojima se razmočila zemlja, a jedna zelena neugodna muha zuji po tmimi i bije krilima o ogledalo.« (57—59)

Filipova subjektivistička poetika, koja počiva na »subjektivnoj rasvjeti« kao na svojoj osnovnoj pretpostavci, pretvara slikani objekt u objektivizaciju psihičkog stanja autora, konkretizaciju njegove subjektivne slike svijeta. Trbuh bludnice u provincijskom bordelu na zamišljenoj Filipovoj slici postaje presjecište mnogostrúkih silnica smisla, združenih u složenom simbolskom sklopu značenja. Trbuh je asimiliran s prijesnim hljebom, s nagnjilim kvascem, s gnjilim, žitkim, prezrelim camembertom. Unutar cjelovitog konteksta zamišljene slike, biološke asocijacije bubrenja, zrenja i gnjiljenja sugeriraju dinamiku stvari, asimiliraju ljudski trbuh sa slijepom stvari u micanju. Sve to ima zajednički nazivnik; te mnogostruke asocijacije biološkog zrenja, koje na jednoj određenoj točki doseže vrhunac a zatim se pretvara u gnjiljenje, truljenje, propadanje, simbolički indirektno konkretiziraju Filipovo osjećanje života kao slijepe stvari u nesvrhovitom micanju, s biološkim rasulom smrti kao supstratom svekolike zbilje.<sup>9</sup>

Zamišljanje te slike dovodi Filipa u stanje »prenapete vidovitosti«, halucinantno stanje, koje bi trebalo poslužiti kao uvod u stvaralački čin, no sve ostaje na tome. Filipovo opće krizno stanje uvjetuje dezintegraciju stvaralačkog impulsa, pri čemu analitička komponenta potiskuje sve ostale, a totalnost intuitivnog zahvata je uništena. Analitička misao u Filipu podriiva stvaralački impuls umjesto da ga snaži i pothranjuje, kao što podriiva i Filipovu opću psihičku stabilnost i, u krajnjoj liniji, volju za životom. Egzistencijalni nihilizam, koji leži u korijenu Filipove krize, najradikalniji je oblik što ga Filipov samorazorni impuls poprima u romanu, a jedan od njegovih mnogostrukih vidova jest Filipova sumnja u smisao vlastite umjetnosti. Pod krinkom težnje za transcendiranjem limita vizualnog u slikarstvu, za totalitetom zahvata zbilje (predočivanjem simultanosti zbivanja simultanizmom osjeta), analitička misao minira iznutra Filipov stvaralački impuls. Svojim pitanjima o smislu, dosegu i granicama vlastite umjetnosti, Filipov analitički *ratio* guši stvaralački impuls u zametku te paralizira Filipovu volju; razmišljanje o transcendiranju neizbježnih limita vizualnih umjetnosti krije u sebi radikalnu sumnju u medij koji upotrebljava.

Teme romana pretapaju se jedna u drugu, i kriza koja je počela kao kriza osobnog identiteta, u daljnjem razvoju romana postavlja Filipov snažni doživljaj egzistencijalnog apsurdna u središte zbivanja. U Filipovoj unutrašnjoj drami, koju roman ustopice prati, epizoda u kavani definitivno projicira Filipov krizni osjećaj svijeta, koji se pred njegovim unutrašnjim okom rastvara na detalje što besmisleno traju jedan pokraj drugoga, nepovezani bilo kakvim integrativnim principom.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> »Trbuh, ogroman, naduven, mekan i nagnjio« također asocira na utopljenički trbuh, rastvaranje, dezintegraciju tjelesnog.

<sup>10</sup> Rastvaranje zbilje u kaos, kao jedna od najautentičnijih tema moderne proze, dramatiizirano je velikom snagom u Conradovu *Srcu tame*, gdje

U dubokom suglasju s preokupacijama moderne proze, u središte Filipove krize postavljen je njegov autentični doživljaj košmarnog kolopleta, nesuvislog trajanja u vremenu, kruženja slijepe tvari bez svrhe i smisla, egzistencijalnog apsurd. U Filipovu doživljavanju zbilje snažno su naglašeni nerazmjeri, dispariteti, disharmonije. U njegovoj radikalno nihilističkoj viziji svijeta zbilja se fragmentizira, fragmenti izmiču bilo kakvu osmišljavanju, individualne se pojave osamostaljuju, srazuju, sudaraju u nesvrhovitom kruženju slijepe tvari, bez svrhe i smisla. Roman implicira da je za Filipa, umjetnika, umjetnost predstavljala integrativni princip. S radikalizacijom svojih sumnji u umjetnost, koja je njegov *raison d'être*, obrana od kaosa, princip osmišljavanja zbilje, Filip je na početku romana ušao u svoju najtežu krizu.<sup>11</sup>

U tim zamračenim perspektivama, rastvaranje zbilje u apsurd — središnji sadržaj Filipove svijesti — ne obuhvaća samo neposrednu zbilju što ga okružuje, već se projicira na vlastitu prošlost, vlastiti subjekt u trajanju. Radikalna misao nagriza ne samo smisao vlastitog postojanja već samu opstojnost vlastite ličnosti. Filip se pita, da li on doista postoji ili je privid postojanja samo utvara, obmana mogućana, u radikalnom invertiranju Descartesove postavke *Cogito, ergo sum*. Vlastita povijest i vlastita ličnost rastvaraju se u niz nesuvislih, razbacanih činjenica. Otac, majka, vlastito ime (tjeskobna pitanja što su lebdjela nad Filipovim sjećanjem na obiteljski album, posjetom groblju, monologom o tome kako nepoznati mrtvaci putuju kroz vlastito biće) predočeni su kao mračna igra zakrabiljenih identiteta, pri kojoj opsjena i privid, obazine i kulise ne dozvoljavaju sagledavanje istine.

Ako je u noveli *Veliki meštar sviju hulja* kuća u kojoj živi Kraļjević, bila prisposobljena razdešenom glazbalu, o *Povratku Filipa Latinovicza* možemo reći, da se u projekcijama Filipove svijesti kozmos pojavljuje kao gigantski razdešeni organizam. Činjenice u vremenu prisposobljene su košmaru nadrealističkog platna (*«... a sada je sve*

---

se glavni junak Marlow suočava s kaotičnim bujanjem džungle i iracionalnim eksplozijama u ljudskom biću kao manifestacijama iskonskog kaosa; u Forsterovu *Putu u Indiju*, gdje Marabarske pećine, koje objektiviraju bezoblični kaos iskona, zatvaraju svoje mračne prostore oko gospođe Moore, vraćajući bezličnom i ravnodušnom jekom »boom« njoj najdragocjenije riječi kao »ljubav« i »Bog«; u Faulknerovoj *Buci i bijesu* kao snažnoj dramizaciji dislokacije vremena, povijesti i ljudskih ličnosti u tragičnom i sudbinski nerazmrsivom kolopletu; Fitzgeraldovu projiciranju irealnosti, utvarnosti postojećih životnih oblika u *Velikom Gatsbyju*, u kojem se zbiljsko pretapa u groteskno i fantazmagorično; u košmarnom osjećaju opće nestvarnosti Fredricka Henryja, Hemingwayeva junaka u romanu *Zbogom oružje*, koji, kao uostalom i razni drugi Hemingwayevi junaci, traga za doživljajima i potencijalnim vrijednostima, koji će taj osjećaj košmarne nestvarnosti potisnuti ili poništiti.

<sup>11</sup> U svojoj doktorskoj disertaciji *«Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do danas»*, Zagreb, 1976, Tonko Maroević kaže da je u *Povratku Filipa Latinovicza* »umjetnost egzistencijalna dilema«, str. 136.

postavljeno u prostor kao čitav niz savršenih i odvojenih činjenica, i sve stoji u nerazmjerima, razbacano i nesuvislo.«). Nerazmjerne pojave traju jedna pored druge kao kaotična aglomeracija fragmenata, koji se srazuju u grotesknim disparitetima, u košmarnom, fantazmagoričnom kolopletu, bez svrhe i smisla. Gledano iz subjektivne perspektive Filipove svijesti, sve pojave oko njega apsorbirane su u kaos iskona, koji predstavlja supstrat svekolike zbilje. Disparatne pojave srazuju se punom snagom u alogičkim relacijama, u kojima se nalazi sam Filip kao čovjek u procjepu kultura, koji nigdje dokraja ne pripada. Alternative koje iskrsavaju u njegovoj svijesti jesu: Zapadna Europa iz koje se netom vratio, čije post-industrijsko, akvizitivno, materijalistički orijentirano društvo on motri kritički kao »sajam robe« (»ono glupo nagomilavanje robe, nered oko te robe... to vikanje, ta krv, to svađanje oko tih strojeva, gdje bi se to sve moglo prozvati životom u čovjeka dostojnom smislu?«), a s druge strane panonske močvare kao pojava prapočetnog trajanja, panonsko selo, »polupijani obrazi u vječnoj polutami između pijanstva i straha«. S jedne je strane tjeskoba samoće fragmentiziranog života velikih europskih urbanih centara (»Stajati kod prozora i zuriti u čadave sumrake, to je bio Filipov život posljednje dvije-tri godine: gledati bolesnu djecu sa zamotanim vratovima, kako kopiraju nekakve uzorke na staklu prozorskom, čitave dane«); a s druge je strane Joža Podravec, produkt panonsko-horvatske govedarske ravnice, »iz drva izrezani kočijaš«, »prapočetna pojava«, jedan od onih koji »prilijepljeni na panonske blatne močvare... gnjiju već nekoliko hiljada godina nepomično...« U toj panonskoj »prethistorijskoj« civilizaciji Joža Podravec totemistički doživljava oldenburškog pastuha, dok Filip, potekao iz iste sredine, no po cijelom svom duhovnom habitusu Europejac, doživljava put gnjilo, dekadentno, toulouse-lautrecovski. Nošena unutaršnjim nemirom, Filipova perspektiva nestabilno titra, te dok mu se u jednom času čini da su u dilemi Panonije i Europe panonski kočijaši »zdrava pojava« prapočetnog trajanja u opoziciji prema dekadentnom i nezdravom životu velikog europskog grada, u slijedećem su trenu ti kočijaši asimilirani s gradom gdje je sve »bolesno i krastavo«, a eksponenti prirodnosti postaju »Eskimi ili crnci kad jedu još toplu i krvavu slaninu nosoroga ili tuljana«, i spavaju u mnogoženstvu. Najčešće je ipak »Dvjesto milijuna... kočijaša« po blatnim ravninama kao »prapojava tamna i prapočetna« asimilirano u opću sliku prapočetnog trajanja kao polaganog no neumitnog gnjilenja po panonskim močvarama, bez svrhe i smisla, kao sastavni dio nesuvislog gibanja primarnih energija. Slipov nihilistički impuls ništi i satire sve pred sobom u funkciji njegove potrebe da sve pojave u vremenu i prostoru asimilira u svoj *Weltanschauung*. Sve postaje dio kaotičnog kolopleta, sudaranje dispariteta i nerazmjera, zbilja se groteskno rastvara u košmarni nesmisao. Filip vidi život kao »raznosmjerno gibanje, zbušnjeno previranje stvari bez osnove i bez ikakva unutarnjeg smisla«.

»isprepletnost prašumsku«, pri čemu je smrt vječni supstrat panonskih gnjilih močvara.<sup>12</sup>

U takvim raspoloženjima Filipu se čini jedino spasonosnim »misliti u slikama i opijati se mnogolikom izmjenljivošću slika«.

Iz svjetske likovne historije Filipa privlače prvenstveno oni slikari koji su u svom opusu, na ovaj ili onaj način, snažno objektivirali svoju viziju svijeta kao kaos, grotesku i apsurd. U nizu slikara koji se u ovom romanu spominju (Callot, Daumier, Toulouse-Lautrec, Munch), s kojima Filip osjeća izvjesnu srodnost po logici oštine njihove satire i groteskne stilizacije, ili pak intimno rezonira na njihovu subjektivističku estetiku i dekadentna raspoloženja, dominiraju dva slikara koja su u povijesti slikarstva različitim putovima snažno objektivirala osjećaj života kao kaotičnog vrtloženja energija: Bosch i Brueghel. Boschova pakleno-groteskna privedenja, simultanizam heterogenih, disparatnih pojava na njegovim platnima, što traju jedne pokraj drugih u alogičkim relacijama, otjelovljuje do savršenstva Filipovu zamisao »infernalizacije stvarnosti«, kojom on definira vlastiti životni osjećaj. Brueghelova pak platna snažno prožima podzemni ritam zakovitanih primarnih energija, što protječu pod bujnim i raznolikim šarenilom pojavnih oblika na površini. »Infernalizacija stvarnosti« predstavlja dosljednu artikulaciju radikalno nihilističke misli, koja podriva Filipovu psihičku ravnotežu i nagriza mu biće. Njezin konkretizirani izraz u privedenjima Filipove slikarske mašte,<sup>13</sup> u halucinantnim tlapnjama koje lebde pred njegovim unutrašnjim okom — slikarstvo je za Filipa u bitnom smislu objektivizacija psihičkih stanja — jest gigantski udav, poludefinirana, poluobličena, poluanthropomorfizirana zvijer što izranja iz prvotnog kaosa, kao simbol koji utjelovljuje Filipovu predodžbu slijepog kruženja stvari bez svrhe i smisla.

*»... sve jedno neshvatljivo ogromno prelijevanje nečega što se razlilo u prostoru i ispreplelo kao siti udav, te samo sebe proždire i bljuje, i vulkanizira u smoli i smradu! Raznosmjerno gibanje, zbunjeno previranje stvari, bez osnove i bez ikakvog unutarnjeg smisla: samo od sebe, po sebi se hoda i zakapa, i opet ponovo rađa i izvire, kao voda, kao blato, kao hrana. Kolje se, ždere se, probavlja se, izlučuje se, guta se, giba i pučuje, po crijevima, po cestama, po jarugama, po vodama! Na jednom mjestu počinje da vene, na drugom buja kao drač na smetištu, i to je sve, pakleno*

<sup>12</sup> Postoji nesumnjiva podudarnost između Krležina *Povratka Filipa Latinovicza* i Conradova *Srca tame*. I Krležin Filip i Conradov Marlow snažno doživljavaju životni apsurd. Belgijski Kongo suočava Marlowa s bitnim egzistencijalnim dilemama kao što to čine panonske močvare za Filipa. Kaotično bujanje tropske prašume kao i gnjiljenje panonskih močvara, na simboličnom planu, predstavlja model kaosa, besmislenog kruženja prvotnih energija.

<sup>13</sup> Tonko Maroević govori o Filipovoj »uznemirenoj, fantazmagoričnoj likovnoj svijesti«, *cit. djelo*, str. 135.

*u stvari, ali mesnato i jako, neiskorenjivo iz nas. Nema jedno-smjernosti ni izgrađivanja, nego je sve isprepletenost prašumska, močvarna, panonska, bezizlazna i mračna.* (67—8)

I kako egzistencijalni apsurd dolazi u središte krize, vlastiti život, vlastita prošlost, subjektivno trajanje u vremenu, subjektivni identitet, rastvaraju se pod otrovnom kiselinom Filipova sverazornog nihilizma.

»... debela Karolina, engleski konji, bon jour monsieur... glas šojke u krletci... — sve je glupo i močvarno kao Panonija!«

Vlastiti je život asimiliran u fundamentalnu predodžbu prvotnog kaosa, močvarnu Panoniju, gdje ljudi, stvari i pojave polagano gnjiju već hiljadama godina. U intenzifikaciji Filipove životne krize, koja se poklapa s osnovnom razvojnom linijom romana, neposredno doživljena unutrašnja zbilja subjektivnog trajanja, najautentičniji doživljaji vlastite prošlosti, pretvaraju se u aglomeraciju nesuvislih fragmenata. Ti unutrašnji doživljaji, spojeni nekom čvrstom unutrašnjom logikom, čiju je egzistencijalnu autentičnost Filip ustvrdio u jednom od prethodnih poglavlja (njegov »ja«, fluidan, trepetljiv, koji autentično traje pod svim prijetvorbama vremena i psihičkih mijena, dok su inače sve pojave i stvari uronjene u razornu otopinu vremena), sada se rastvaraju pod djelovanjem Filipove nihilističke misli. Ti intenzivni unutrašnji doživljaji — Karolinin »tepihlofer«, šojka u krletci, engleski konji, itd. — vezani nekom dubljom subjektivnom logikom kao osjetilno pro- vjerljiva, materijalna potvrda o autentičnosti vlastite egzistencije, u Filipovoj novoj razvojnoj fazi poprimaju oznake subjektivnih privida i opsjena. Filipu se čini da su to tek hlapovi, tlapnje grozničava ili bolesna uma. Vlastiti život, vlastita osobnost, asimilirana je u sliku općeg kaosa kao osnovnog supstrata zbilje (*»sve se to gruda kao oblak para... raspline kao magla i ishlapi kao smrad zahoda...«*). Filipu se životni proces čini polaganim, no neumitnim procesom rastakanja, dezintegracije, dok se smrt, ništavilo, javlja kao posljednja zbilja (*»... a sve se topi kao čokolada u srebrnom papiru, sve se polagano vuče kao taljige Jože Podravca, sve je glupo i močvarno kao Panonija!«*).

S tom zamišljenom slikarskom predodžbom gigantskog udara, što izranja iz žitkog kruženja primarnih energija, dolazi po prvi put u romanu do potpune kristalizacije Filipova osjećanja života kao apsurdna, nesuvislog previranja stvari. Godinama prije Sartreova Roquentina<sup>14</sup>, Krležin Filip Latinovicz osjeća metafizičku tjeskobu nad besmislenim nesvrhovitim trajanjem u vremenu, besciljnim kruženjem slijepih energija, koje se međusobno potiru i poništavaju, kao i gađenje nad kaotičnim supstratom života, koji je iskon i podloga svega.

<sup>14</sup> Krležin *Povratak Filipa Latinovicza* izišao je 1932, Sartreova *Mučnina* 1938.

Gigantski udav u Filipovoj slikovnoj predodžbi jedan je od ključnih simbola, koji punktiraju tekst romana *Povratak Filipa Latinovicza*. Simboli (uglavnom vezani uz Filipove stvarne ili zamišljene slike, no kadšto upotrijebljeni i nezavisno od toga, u funkciji dramatizacije Filipovih unutrašnjih stanja), složenim sklopovima svog smisla objektiviraju Filipov unutrašnji život. Od početka do kraja romana ta simbolička zgušnjavanje smisla, koja se javljaju u ulančanim i međusobno isprepletenim nizovima, predstavljaju ključne nosioce strukture, nadomještavajući epizode u linearnom tijeku radnje tradicionalnog romana.

Filipov osjećaj fragmentizacije zbilje, koju ne prožima nikakav integrativni princip, najčešće se projicira kao nadrealističko platno, u kojemu disparatni objekti plutaju u prostoru jedan pokraj drugoga bez ikakve logičke povezanosti, bez veze s kauzalitetom, kronološkom ili logičkom sekvencijom. Zakoni vremena i prostora ne vrijede, logika je ispreturana, stvari i pojave u vremenu i prostoru pretvaraju se u koloplet kaosa, groteskni nesmisao. Razmišljajući o povijesnim perspektivama etničkog i kulturološkog kompleksa iz kojeg je potekao, Filipu se čini da je vremenska dislokacija kao refleks logičke dislokacije njegov osnovni zakon. U njegovoj rodnoj Panoniji stoljeća traju jedno pokraj drugoga, kao nesuvisli aglomerat disparatnih detalja. Duboko kontrastne pojave traju jedna pokraj druge; jaz puca između Filipa kao »zapadnjačke uznemirene blune« i Jože Podravca, »iz drva izreznog kočijaša«; između »aleksandrijske dekadencije« i »skitskog barbarina«. Svjetovi traju jedni kraj drugih na nepremostivim daljinama; Filip slika *à la fauvizam*, dok seljaci oko njega prodaju »konjske gunjeve, lonce, petrolejke«, a ta im je prodaja krajnja životna svrha, kojoj je sve ostalo podređeno. U skladu s općom odsutnošću logike, povijesna zbilja je iščašena iz težišta, te pojedina povijesna razdoblja traju jedno pokraj drugog u nesuvislim aglomeracijama. Filip, koji se sa svojom bolećivom hipersenzibilnošću, zategnutim živcima i uznemirenom mišlju vratio iz visokourbanizirane zapadne kulturne sfere, traje »na nepremostivim daljinama« pokraj ravnodušja i beščutnosti Jože Podravca, predstavnika »iz drva izrezanih kočijaša«, »panonske prapojave«, za kojega je sve izvanjsko i dodirljivo, tjelesno i materijalno, a duhovna stvarnost ne postoji; oboje je združeno u simultanzizmu nesuvislosti sa srednjovjekovnim spodobama opatica s grotesknim korpana jaja na glavi; a nad svime kruži avion na trasi London-Bagdad-Bombay kao simbol tehnološkog napretka dvadesetog stoljeća. Filipov svijet iščašen je u središtu, a on se poput mnogih junaka moderne proze u tragu velikog Shakespearova prototipa, čija se misao poput strune napela nad problemima bitka, zamišlja nad razlozima i komplikacijama pomaknutih koordinata. U tom kontekstu alogičkih relacija avion, koji se javlja nad glavama Filipa, opatica i Jože Podravca (da upotpuni sudar svjetova u simultanzizmu povijesnih nesuvislosti koje odlikuju Filipov svijet), u stvari samo prividno reprezentira tehnološki napredak Zapadne Evrope ili modernog vremena. U biti se taj avion odiže od



realno-predmetne podloge i pretvara u »formulu« Filipova stanja, to jest u simboličku projekciju Filipova afirmativnog impulsa, vjere u budućnost koja tinja u njemu i od vremena do vremena proplamsava i u teškoj krizi koja prijete sveukupnom njegovom biću. U Filipovoj svijesti avion predstavlja tvorevinu lucidnog *ratia*, koji traži kristalne matematičke formule kao rješenja kaotične životne zbilje. Piščeva deskripcija preobražava fenomen zbilje u simbol; projekcija Filipova unutrašnjeg doživljajnog dinamizma na realni predmet neopazice ga odiže od realne podloge i pretvara u simbol moguće promjene, moguće buduće civilizacije, sagrađene na kristalnim kartezijskim jednadžbama blistavog razuma (karakteristično je prevladavanje matematičkih i geometrijskih metafora u piščevoj deskripciji). Niz metafora koje združuju matematičko-geometrijske pojmove kao tvorevine kristalnog *ratia* (*»U sjajnoj metalnoj vrtnji oštrobriđe kružnice koja u višoj nadstvarnoj vibraciji našeg vremena kao britva siječe i stvari i pojmove«*, *»potez srebrnom kredom preko nebeske ploče«*, *»bijela sunčana lađa što matematski sigurno plovi u jednu blistavu luku«*) s unutrašnjom ekstazom duha (*»odjek trube nebeske«*, *»sunčana, divna munja«*, *»ogromni modri krugovi svjetlosti, sunca i vedrine«*) — derealiziraju predmet, pretvaraju ga u simbol Filipova trenutačnog stanja, refleksi trenutačnog proplamsaja nade, vezane uz maštovito zamišljanje moguće budućnosti. Avion što ga Filip »vidi« iz taljiga Jože Podravca, samo je prividno identičan sa stvarnim avionom koji leti na trasi Britanskog imperija od Londona prema Bombayu, tipičan izum post-industrijskog društva one Europe, iz koje je Filip pobjegao na početku romana, i o kojoj je u svojim razmišljanjima ostavio mnoga sumorna svjedočanstva. U Filipovoj intimnoj drami duha taj se avion javlja kao utopistička projekcija budućnosti, mogućnost da se nadvlada raspad slike svijeta u kaotični besmisao. Subjektivna Filipova perspektiva odgovorna je za stvaralačko zakrivljenje predmeta; projekcijom subjektivnog doživljajnog dinamizma realni predmet pretvara se u simbolički znak unutrašnjeg stanja, putokaz unutrašnjeg krajolika. Avion kao konstrukcija lucidnog uma suprotstavlja se bezobličnom kaosu; »krugovi svjetlosti, sunca i modrine« kao refleksi Filipove nade u moguću transcendenciju sadašnjeg stanja suprotstavljaju se s jedne strane »polupijanim obrazima u vječnoj polutami između pijanstva i straha«, a s druge strane »onom glupom nagomilavanju robe, neredu oko te robe... gdje bi se to sve moglo prozvati životom u čovjeka dostojnom smislu?«

U Filipu nije utnuo svaki idealizam. On proplamsava od vremena do vremena, uglavnom kao utopistička tlapnja, pjesničko vizionarstvo. U tim trenucima budućnost postaje projekcija kristalnih jednadžbi uma, kojima *ratio* prevladava kaos iskona. No u vremenu sadašnjem Filipov afirmativni, djelotvorni impuls poprima grotesknu formu pri uobličanju u akciju. Akcija je tragikomično nerazmjerna povodu.

Groteskni nerazmjer dominira epizodom u kojoj Filip stavlja život na kocku radi neosiguranog Hitrečevog bika (to više što kasnije govori o Hitrecu kao o »načinjenoj lutki«, asimiliranoj u sablasni cirkus oko kostanjevačkog kulturno-historijskog kruga). U toj je bizarnoj epizodi Filipov djelotvorni, afirmativni impuls neodvojivo pomiješan sa samorazornim impulsom, koji ga nagoni da transcendira limite vlastitog bića u kojemu se guši od tjeskobe, te da se poistovjeti s elementarnim razornim počelom.

Epizoda s Hitrečevim bikom, u središtu koje je Filipova egzaltirana akcija spašavanja neosiguranog bika iz goruće štale, djeluje poput nastavka njegova halucinantnog sna, koji joj prethodi. Filipova egzaltacija počinje još u snu, a nastavlja se u bezumnoj zbilji, koja djeluje kao trenutačna pomutnja uma. Njegova akcija spašavanja tuđeg bika iz goruće štale, u koju se nitko ne usuđuje ući, više je nalik na trenutak bunila, pomračenje uma negoli na herojstvo. Neposredna zbilja, u kojoj se Filip zatiče, asimilirana je u nadrealističkom košmaru, u kojem su poremećene logičke relacije, kauzalnost, te zakoni vremena i prostora. U Filipovu bezumnom činu, u koji on besvjesno srlja, tangencijalna misao o tome što će se dogoditi u slučaju njegove smrti s njegova dva Modiglianijeva platna što ih posjeduje, poprima neobjašnjiv značaj, kako to već biva u košmaru sna. Vremenske su relacije poremećene, kao što je i logika svakodnevnog života ispremiješana, ispreturana; u Filipovoj svijesti prošlost je jednako živo prisutna kao i neposredna sadašnjost, četrdeset i osma s banom Jelačićem oživljuje na slici i ulazi kao konstitutivni element u neposrednu sadašnjost. Filipova pripadnost njegovu povijesno-kulturnom i etničkom kompleksu — mutan osjećaj što ga razum ne priznaje no koji ipak postoji i tvrdokorno traje — manifestira se u grotesknom nerazmjeru Filipova čina, koji iskazuje tu unutrašnju podvojenost bića, gdje razum odbija ono što emotivna sfera nepobitno osjeća. U sceni požara u Filipovoj polubunovnoj svijesti ban Jelačić postaje simpatičnom figurom (što ranije nije bio slučaj); on je asimiliran kao osoba i kao dio hrvatske povijesti u vlastite Filipove subjektivne nemire zahvaljujući nenadanoj intuiciji da su hrvatske povijesne dileme bile isto tako pune grotesknh nerazmjera kao i Filipov trenutak neposredne sadašnjosti. Filipovo suočavanje s bikom u gorućoj štali sugerira da u grotesknim nerazmjerima povijesne zbilje i subjektivnih kriznih razdrtosti jedini oblik što ga njegov afirmativni impuls može poprimiti u neposrednoj sadašnjosti jest sam u grotesknom nerazmjeru.

No epizoda s Hitrečevim bikom sadrži i mnoga druga značenja, kao karakterističan primjer kako Krležina inspiracija djeluje s dubokih, predlogičkih razina stvaralačke svijesti. Samorazorni impuls, koji je utkan u Filipovu motivaciju, ima i izrazitu seksualnu komponentu, na što ukazuje pažljivo čitanje ulomka o Filipovu snu, koji prethodi njegovoj bezumnoj akciji. Taj je san kao što pišćeva deskripcija izra-

zito ukazuje, erotizirao Filipa (»uznemirio ga seksualno«), te on daje oduška svom uzbuđenju u bjesomučnoj akciji, bacajući se u razbuktalo počelo.

*»Bio je to perverznan tren. Stajati spram paklene goruće gomile greda i dasaka i osjećati svoju subjektivnu snagu kako raste do odluke: da se tu ispred čitavog usplahirenog Kostanjevca baci u oganj i da izvede Hitrečevog neosiguranog bika.« (82)*

Filipov je san kao u nekoj reminiscenciji na A. Bloka uveo lirski motiv »divne neznanke« u Filipovu doživljavanju »blijede, strane nepoznate žene«. No taj motiv ubrzo ostavlja područje lirskog. Simbolička metaforika Filipova sna utjelovljuje njegov uvid u erotski nagon kao osnovnu biološku pokretačku silu u njegovoj viziji demontiranog parobrodskog kotla, što ga polugoli lučki barabe prte na strminu, dok ih vatra iz kotla liže i prži (*»iz njega (kotla) su sukljali plameni jezici benzina i palili tim ljudima meso, i kosu, i lice, to je meso cvrčalo na ognju«*). Taj se glomazni mamutski predmet, što ga gomila muškaraca nosi, sunovraćuje niz ulicu i ruši sve pred sobom silom elementarnog impulsa (*»a ta se okovana grdosija od kotla skotrljala niz strminu<sup>15</sup>... ore preko onog grada na terasama i razvaljuje sve stvari pod sobom kao igračke.«*) Taj kotao, što se ruši niz strminu, pun je elementarne rušilačke snage, te razara sve oko sebe, negirajući konstruktivne napore ljudi (*»grad na terasama«*).

I površna analiza gustog verbalnog tkiva romana *Povratak Filipa Latinovicza* pokazuje da je identifikacija erotskog nagona i kotla iz kojeg suklja plamen izvršena bezbroj puta u romanu, te da se kotao, iz kojeg suklja vatra, pojavljuje kao simbolički predmet uz seksualni kompleks tijekom cijelog romana. Jedno od prvih Filipovih vizualnih sjećanja, kad nakon tolikih godina prolazi ulicama i trgovima svog djetinjstva, vezano je uz visoki zid na uglu kod gradilišta, *»i na tom visokom zidu bile su naslikane reklame za ženske steznike i koksove patent-peći: stegnici su bili vitki, stegnuti u pasu, a ispod jedne gvozdene patent-peći lizao je plamen«*. Kiša je s vjetrom izlizala steznike, no još je ostao jedan modrikasti jezičac koksova plamena pod stalkom naslikane gvozdene patent-peći, te taj zid, što ga Filip dodiruje kao »jedan dragi i zaboravljeni grob«, sa svojim slikama steznika i plamena što suklja iz peći, primjereno uvodi u Filipova sjećanja iz davnih dana, uvelike vezana uz njegove seksualne traume. *»Najpadavičavija, najsladostrasnija emocija«* njegova dječastva jest trenutak kad mu je debela Karolina sjela u krilo, *»nalivši pun lonac kipuće vode u korito i čekajući da se ta voda ohladi«*. Prilikom Filipova posjeta bordelu, baba u crnom otvara mu vrata, dok kroz otvorena vrata kuhinje Filip vidi kako je *»na ploči štednjaka jedna... rupa bila nepokrivena*

---

<sup>15</sup> »Skotrljala«, kao kasnije Baločanski niz stube nakon što je pregrizao Bobočki grkljan.

*i kroz čadavu kružnicu sukljao je tamnorumen plamen, sasvim čadav i mračan kao lomača.*» U Filipovu snu »Elementarno se skotrljao taj čadavi kotao niz strminu, a upravo u onaj tren zaprepaštene vike Filip je osjećao tu nepoznatu ženu sasvim u sebi.« Kasnije, kad se Filip budi u stvarnu scenu požara, on ima osjećaj da se »*istrgnuo iz topla klupka*«. Elementarno kotrljanje tog plamenog kotla u Filipovu halucinantnom snu simbolizira iracionalne sile koje ravnaju ljudskim životima, a izmiču svjesnoj i voljnoj kontroli. Taj san najavljuje Bobočku, koja će uskoro ući u Filipov život i odigrati ključnu ulogu u završnim poglavljima, kao najpotpunije otjelovljenje seksa na demoničnim osnovama bića. Nakon epizode Filipova sna, simbol užarenog kotla pojavljuje se na još jednom mjestu u romanu, u Kyrialesovoj mračnoj psihopatološkoj fantaziji o sadističkom ubojstvu dječaka, koji je bio »neobično plah i mekan«, »sasvim loman kao devojčica«, a kojega je navodno Kyriales jednog tihog sicilijanskog popodneva u nastupu gađenja na život bacio u kotao uzavrele smole u zvoniku.

Taj simbolički detalj, što prati seksualnu temu od početka do kraja romana, podvlači iracionalnost nagona, koji je izvan domašaja svijesti i volje, te isprepleće suoznake paklenog, grijешnog, bludnog, bestijalnog, koje traju u Filipu od njegova traumatiziranog djetinjstva (derivacija iz kršćanske simbolike je očita), s perverzним, morbidnim, abnormalnim i psihopatološkim konotacijama, koje su vezane uz likove Bobočke i Kyrialesa (dva dijabolička lika koja, zajedno s Baločanskim, upotpunjuju sadomazohistički trio s kojim se Filip u skrovitim kutovima svog bića konfrontira u kasnijim fazama romana.) Filipov san što prethodi epizodi Hitrečevog bika, na jednoj od svojih razina značenja sadrži izrazite seksualne implikacije. Taj orgastički san prekida se na vrhuncu sladostrasti (*»osjećao je tu nepoznatu ženu sasvim u sebi«, »istrgnuo (se) iz topla klupka«*), te orgijastičko Filipovo bacanje u samorazorni plamen, mutno identificirano sa stvarnim požarom u čijem je središtu Hitrečev bik, najavljuje Bobočku, Krležinu varijantu *»femme fatale«* koja od romantizma naovamo traje u europskoj književnosti a u liku Salome proplesala je kroz cijeli europski *fin de siècle*.<sup>16</sup> »Ratinirano nagnjila«, Bobočka je utjelovljenje rušilačke sile elementarnog erotskog nagona. Seksualni nagon je pak jedan od javnih oblika iskonskog kaosa, kaotičnog, nesvrhovitog kruženja primarnih energija. »Micanje mesa u mesu« dio je »neshvatljivog gibanja slijepe tvari«. Bobočka je najpotpunije utjelovljenje sprege Eros-Thanatos, koju roman najavljuje od samog početka. Ona je utjelovljenje anarhičnog Erosa koji, kao što roman sugerira od samog početka, može u bilo kojem času zaprijetiti unutrašnjem biću, a ta potencijalna destrukcija unutrašnjeg bića mnogo je opasnija od društvene

<sup>16</sup> Filipovo bacanje u plamen ima također i suznačenje osjećaja krivnje i potrebe za ispaštanjem, što u njega prati erotski kompleks (*»... a iz njega [kotla] su sukljali plameni jezici benzina i palili tim ljudima meso, i kosu, i lice, i to je meso cvrčalo na ognju...«* [81]).

stigme, koju je Filip bolno iskusio u djetinjstvu. Anarhični Eros opasan je ne toliko zbog toga što pojedinca navodi na društveno izazovnu gestu (kao rani Filipov odlazak »frajlama«), već zbog toga što oslobađa razorne snage u biću, vuče ličnost u mračni, praiskonski kaos (Bobočka, Baločanski).

No prije Filipove konačne konfrontacije s Bobočkom i Kyrialesom, koji u složenom tematskom kompleksu romana predstavljaju ekstrapolaciju vlastitih samorazornih impulsa u biću (mračni ekscesi na kraju romana koji završavaju ritualom samouništenja predstavljaju, na simboličkim razinama romana, egzorciranje unutrašnjih demona vlastitog bića), Filip se konfrontira s kostanjevačkim kulturno-historijskim kompleksom, čiji je punopravni i građanski legalizirani član njegova majka u međuvremenu postala.

Groteskni besmisao Filipove sadašnjosti (epizoda s Hitrečevim bikom jedan je od ilustrativnih primjera) nadopunjen je povijesnim panoptikumom kostanjevačkog kruga oko Regine i plemenitog Liepacha, koji se Filipu pričinja sablasnom lutkarskom igrom. Krug oko Regine i Liepacha svijet je na umoru.<sup>17</sup> Oko Kostanjevca širi se miris truleži, vonj grobova i raspadanja. Kostanjevački krug predstavlja brodolomne ostatke jednog srušenog carstva, svijeta nestalog u razvalinama historije, sablasni cirkus, povijesni panoptikum. Proces dezintegracije odvija se pred Filipovim očima u agoničkim trzajima jedne dotrajale civilizacije. Ako prvi dio romana pokazuje određenu srodnost s Marcelom Proustom u kontekstu Filipovih evokacija prošlosti i traženja identiteta vlastite ličnosti u »izgubljenom vremenu«, dijelovi romana posvećeni kostanjevačkom krugu srodni su sa »psihoanalitičkim karikaturama« Georgea Grosza. Likovi u Kostanjevcu predstavljaju formalizirane, egzistencijalno nepostojeće subjekte, koji samo simuliraju biće. Crni humor groteske u ovim dijelovima romana donosi niz »psihoanalitičkih karikatura«, pri čemu dolazi do stvaralačkog zakrivljenja zbilje u svrhu izražavanja unutrašnje istine.<sup>18</sup> Povijest se Filipu čini kazališnom predstavom, krabuljnom povorkom, povijesni likovi »lutke po izlozima«. Smjena povijesnih epoha predstavlja promjenu kostima; pri čemu nevidljivi aranžeri preoblače »ljudske opice«, i to besmisleno kruženje energija zove se »napredak«. Promatrajući konstanjevački historijski panoptikum u dezintegraciji, povijest se Filipu čini promicanjem kostimiranih predstava. Pojedinih likovima i generacijama dodijeljene su određene uloge koje oni s više ili manje uvjerdljivosti igraju, dok se sve ne slomi i ne iščezne u tminama vremena, kao da ih

<sup>17</sup> Filipu se čini dok slika majku kao da snima posmrtnu masku; gledajući Liepacha, on je pod dojmom impresije da su njegove ruke »izgledale doslovno osuđene na smrt.« (102)

<sup>18</sup> Liepach, na primjer, plače »nad razvalinama svojih uspomena, od kojih je najveličanstvenija bila zlatorezom uokvirena pozivnica na previšnji dvorski objed«, a »njegovo sjećanje ostalo je zapečaćeno tim fantastičnim događajem, kao vosak previšnjim pečatnjakom s troslovačnim monogramom preuzvišenog carskog imena«. (98)

nikada nije ni bilo. Filip vidi historijsko gibanje kao niz fantazmogoričnih predstava na kostimiranom balu utvara i privida, dok je ispod svega, supstrat svega, kaos iskona. Povijest je »igranje uloga«; »Jelačić je glavno lice na predstavi«, raspad Austrije, reflektiran u Liepachovoj sudbini, opisan je kao »igraće karte fantastičnih, dalekih i davno izgubljenih igara«, dok su »u tminama... ishlapila ona vremena«. Filip nije će hod povijesti kao uzlazno, progresističko gibanje naviše. U njemu se doduše javljaju proplamsaji nade o transcendiranju kaotičnog trajanja (Filipovo snatrenje o »*nijagarskim vodopadima*« koji bi trebali rasvijetliti ove tmine, »*o falangama... novih imaginarnih lica*«), no te su njegove maštovite zamisli tek trenutačne, i brzo gasnu, prije nego li se pretvore u bilo kakav afirmativni čin.

Sablasna lutkarska igra, predstava u kojoj načinjene lutke igraju uloge, historijom dodijeljene, to je, čini se, povijesna lekcija što je kostanjevački krug oko Regine i Liepacha daje Filipu, koji taj krug promatra sa strane. Supstrat je pak svega kaos iskona (»isprepletenost prašumska, močvarna, panonska, bezizlazna i mračna). Život kao »gnjiljenje« — formula je koja sažima Filipovo raspoloženje, pri čemu mu panonske močvare služe kao dobrodošao primjer (»... ljudi što su izlazili preda nj sivi kao iz mulja, *sve to pred njim odigravalo se kao čudna, fantastična predstava.*«) Takvo viđenje povijesti samo pojačava njegov ionako snažan osjećaj rastvaranja zbilje u apsurd.<sup>19</sup>

Filip doživljava Reginin kostanjevački krug kao sablasni cirkus prošlosti, koji je nadživio svoje vrijeme. No istodobno, uz društveno-povijesnu dimenziju, Reginin kostanjevački krug suočuje Filipa neobično intenzivno s fenomenom fizičkog starenja i smrti, biološke ko-

---

<sup>19</sup> Filipovo slikarstvo, kojega se on opet prihvaća, reflektira njegove spoznaje. Osnovna je premisa tog slikarstva dubinsko zahvaćanje u bit stvari i pojava. Snagom koncentracije stvaralačkog impulsa Filipov pogled raskriva površinu i ostvaruje intuitivni prodor do biti, uvid u suštinu. Pred njegovim unutrašnjim okom, dok slika majku, javlja se potpuno drugačija slika od one koju Regina, naličena i dotjerana, pozirajući pred njim, pruža svijetu. Filip je slika kao da snima posmrtnu masku; on je vidi kao »bordelsku madame, koja sjedi pred njim s raširenim nogama, s prstima punim prstenja...« Filip slikar ne ide za vjernim reproduciranjem izvanjskih sličnosti, već traži simbolički znak kojim će izraziti bit onoga što gleda, subjektivno snažno doživljenu spoznaju. »*I koliko god to nije odgovaralo stvarnosti, ona njegova davna spoznaja da je njeno lice clownsko, bijelo, kao brašnom namazano, sve je više dolazila do izražaja pod njegovim kistom, što je dublje ulazio u sliku.*« Filipova subjektivistička poetika tumači umjetnost kao intuitivnu spoznaju, vizionarni uvid u zbilju. Filip vjeruje u »*subjektivnu jaku stvaralačku komponentu*«, koja ne preza od stvaralačke deformacije zbilje u svrhu izražavanja unutrašnje istine (ono što zove »*vidovitim raskrivanjem prostora*«). On ne vjeruje u doslovnost deskripcije, realističku vjernost površinama iskustvene zbilje, već u transcendiranje mimetičkih tehnika u svrhu izražavanja subjektivno snažno doživljene unutrašnje istine. Njegova umjetnost nije mimetička i reproduktivna, već simbolička i emblematska. Njezina je središnja premisa vizionarni uvid u suštinu, što se krije pod prividom.

rozije. Mrtvi mravinjak, koji je isprnuo u vlastitoj truleži te se pretvorio u prhku, poroznu tvar, simbolički natkriva sablasni, groteskni svijet oko kostanjevačkog vinograda njegove majke. Regina, Liepach i njihov krug ne predstavljaju tek »bivše ljude«, izgubljene u olujnim povijesnim zbivanjima, već se kroz njih Filip suočuje s gnjiljenjem tijela, tijelom u polaganom raspadanju. Fenomen tjelesne dezintegracije dolazi u središte pažnje, kao kasnije u djelima Becketta i Ionesca. Fizički nagoni u tim staračkim tijelima poprimaju, kako se to Filipu čini, posebno gnjusnu boju od blizine groba. To su ljudi osuđeni na smrt, na njih već struji grobna studen, no u njima tjelesni instinkti još uvijek žive i fermentiraju (oni halapljivo oblizuju žlice šlaga i sjede jedno drugome u krilu). Filipa osobito iritira činjenica, da seksualni nagon još nije ugasnuo u tim ruševnim tijelima, što mu se čini naročito gnjusnom varijantom tjelesnog, koje je za njega još od ranih seksualnih trauma neraskidivo vezano s osjećajem bludnog, grijesnog i nečistog. Kostanjevački Reginin krug sagledan je kroz dvostruku prizmu: kao plastične lutke po izlozima historije, slijepljene kartonom i ljepenkom, obučene u historijske kostime, no istodobno i kao tijela u raspadanju, oko kojih se širi vonj groba. S jedne strane to su bizarne povijesne lutke, s druge galvanizirani mrtvaci, ruševna tijela, što se raspadaju pod simboličkim znakom mrtvog mravinjaka.

U kostanjevačkoj sredini Filipova opća životna kriza poprima posebnu oštrinu, svim svojim komponentama kostanjevačka sredina snaži Filipov moralni očaj. No na toj točki svoje unutrašnje krize, koja ga rastače, Filip jasno formulira svoj slikarski *credo*, kojim se suprotstavlja osjećaju besmisla egzistencije. Slikarstvo predstavlja njegovo središnje životno uvjerenje, integrativni princip u kaotičnom protjecanju postojanja, raspadaju zbilje u »infernalni simultanzizam«, košmarni koloplet bez svrhe i smisla, nesvrhovito slijepo gibanje. Umjetnost je Filipovo životno uporište, posljednje pribježište pred poplavom kaosa. Umjetnost za njega predstavlja mogućnost osmišljavanja zbilje u blistavim tvorevinama stvaralačkog uma.

»i sve je to prilično nejasno i zapleteno: ako (uopće) ima nečeg jasnog u tom zbivanju, to su slikarske emocije. Formalno svladavanje materije u emotivnim prenosima, i drugo ništa.« (115)

Za Filipa je to jedino što se, kao čovjeka dostojan projekt, suprotstavlja »gnjiljenju u močvari«, »neshvatljivom rikanju i plivanju, jedrenju, letanju i žderanju, u svemu i oko svega.« Na toj točki u romanu Filip jasno definira svoj slikarski i umjetnički *credo*. Kaosu se suprotstavlja umjetnost, blistavi artefakti stvaralačkog uma. Filipovim »pogrebnim« raspoloženjima, što rastaču ličnost pod sverazornim dojmom apsurda egzistencije, suprotstavlja se stvaralački zanos u »prelijevanju tih životnih odraza, živo i zanosno«. Jedini smisao života Filip vidi u asimiliranju kaotičnog protjecanja fakata u viši, nadstvarni rad umjetnosti. Umjetnost, kao unošenje integrativnog principa u kaos

postojanja jest svrha života, a »slikarske emocije« jedino subjektivno stvarno u solipsističkom univerzumu duboko otuđenog modernog umjetnika. Filipu, koji se nalazi u procijepu kultura između Zapadne Europe i panonske periferije, umjetnost predstavlja jedino subjektivno uporište u slomu svih relacija, a slikarske emocije njegov su jedini subjektivni realitet.

Oživljavanje Filipova stvaralačkog impulsa doživljuje svoju naj-snažniju realizaciju u platnu gluhonijemog djeteta, deskripcija kojeg predstavlja jedan od vrhunskih trenutaka ovog romana. To platno, završeno i naslikano, najautentičniji je dokaz Filipove slikarske nadarenosti, koja prolazi duboku krizu, no koja nikada ne zamire, kao što ni Filipova ličnost ne podliježe u potpunosti krizi (a to potvrđuje otvoreni završetak romana). Gluhonijemo dijete na Filipovu naslikanom platnu simbolički je amblem osjećajnog kompleksa, koji karakterizira Filipov bitni odnos prema životu. Filipovo platno, ostvareno »demonском snagom poteza«, djeluje kao priviđenje, stvaralačka halucinacija. Ono što Filip, tumačeći svoju slikarsku poetiku, zove »*subjektivnom stvaralačkom komponentom*«, »*vidovitim raskrivanjem prostora*«, identično je s vizionarnim intuitivnim uvidom, halucinantno jasnim gledanjem spram unutra, spram srži stvari, proziranjem kroz privid, opsjenu, površinsku obrazinu iskustvene zbilje, što skriva ili izobličuje.

Gluhonijemo dijete na Filipovu platnu autentičan je primjer Filipove slikarske inspiracije, koja izvire iz dubinskih, podsvijesnih razina bića i utjelovljuje u složenim simbolskim sklopovima značenja autorove intuicije o životu. To gluhonijemo dijete, oživotvoreno »demonском snagom poteza«, koje je »više grlom nego sluhom imitiralo glas svećenički kada pjeva pred oltarom«, utjelovljuje nehotičnu travestiju, parodiju vjerskog obreda, što u ritualnom gibanju uz inkantaciju ritualnih formula slavi višu, nadstvarnu harmoniju kozmosa. U grotesknoj inverziji ritualnog obreda gluhonijemo dijete koje, »pritisnuto suncem i sparinom«, »oprženo od sunca« (kozmos nije dobro namjeran, već pun divljih, elementarnih sila), udareno suncem kao munjom (»kao u bunilu sunčanice«), urla pred ogromnom bijelom *praznom plohom*, manifestira »demonском snagom poteza« tjeskobu postojanja, egzistencijalni *Angst*, što leži u temelju Filipove krize. Neartikulirano urlanje gluhonijemog djeteta u *prazni* prostor, neosmišljenu prazninu, kojom vlada kaos i divlje, elementarne sile, prosvjed je nad patnjom, koja je u središtu besmisla postojanja<sup>20</sup> Parodičnom

<sup>20</sup> Ne mogu se otići dojmima da je možda Krležin stvaralački poticaj za ovu izvanrednu slikarsku objektivizaciju Filipovih tjeskoba došao putem slike Edwarda Muncha *Krik*. Munch je jedan od slikara koji se spominju u ovom romanu. Spominje ga Bobočka, govoreći o njemu da je talenat više lirski nego dramski. Filip, pak, razmišljajući o svojoj posljednjoj slici — kostanjevačkom »tableau-u« kod čaja — karakterizira svoju tehniku kao »pastozno« slikanje, »prenatopljeno bojom«, »lapidarno«, »teško«, »nordijsko«. U Fili-



inverzijom vjerske formule to platno osmišljenom kozmosu i višoj, nadstvarnoj harmoniji suprotstavlja kaotični besmisao, apsurd postojanja. Ruke djetetove, koje imitiraju ritualnu celebraciju, što blagosilje viši red što vlada kozmosom, pužu po zidu »čudne i neshvatljive«, kao neka slijepa, besvijesna stvorenja (*»besmisleno i slijepo mahanje rukama na suncu«*), te upotpunjuju parodičnu inverziju ritualne celebracije svemirskog sklada, koja združuje tragičan element s elementom crnog humora. Osnovna simbolička poruka slike, *»taž stravičan grč pred nečim tamnim i gluhonijemim u nama samima i izvan nas«*, rezultat je podzemnog izvorišta Filipove inspiracije. Gluhonijemo dijete na Filipovom platnu, što neartikulirano mumlja u prazan prostor, utjelovljuje egzistencijalni *Angst* na zagonetan način dubinskog simbola, te predstavlja križište mnogostrukih silnica smisla. Grč individualne egzistencije pred praznim prostorom predstavlja objektivizaciju unutrašnjeg viđenja, oživotvorenog halucinatornom plastičnom snagom. To je platno jedna od karika u dugom ulančanom nizu Filipovih unutrašnjih doživljaja, koji ukazuju na Filipov središnji doživljaj apsurdna egzistencije. Taj se niz proteže od epizode u kavani, kad Filip promatra iza kavanskog stakla ljude koji besmisleno kuljaju ulicom, preko simboličke predodžbe gigantskog udara, »koji se sam rađa i zakapa« kao utjelovljenje primarnog kaosa, preko Filipova doživljavanja »paklenog simultanizma« Boscha i Brueghela, do proštenja Sv. Roka u Kostanjevcu i panonskog Kermesa. Ulančavanje tih intenzivnih unutrašnjih doživljaja, putokaza unutrašnjeg krajolika, ukazuje na logiku strukture lirskog romana, posebne varijante modernog psihološkog romana, koji težište zbivanja prebacuje na dramatizaciju pojedinačne svijesti, služeći se pri tome strukturalnom gradnjom tipičnom za poetske tvorbe.<sup>21</sup> Filipovi unutrašnji doživljaji, koji se katkada poklapaju s nekim izvanjskim događajem, a katkada ne koresponiraju ni sa čim u izvanjskoj zbilji, povezani skrivenom logikom, postaju nosači strukturalne armature. Roman obiluje dramskim scenama, posebice u daljnjim razvojnim fazama zbivanja, vezanima uz kostanjevački krug oko Regine te Bobočku i Kyrialesa, no Krležin *Povratak Filipa Latinovicza* komplementira tu dramatizaciju izvanjskih događaja radikalno modernističkom inovacijom, snažnom objektivizacijom unutrašnjih doživljaja glavnog lika. Te dramatizacije stanja svijesti glavnog junaka imaju onaj strukturalni značaj, što ga je ranije u tradicionalnom romanu, prema klasifikaciji teoretičara Percyja

---

povoj slici gluhonijemog djeteta jarke boje (podnevna svjetlost, ploha zida, bijela kao sir, na kojoj se ističe zgrčeno tijelo, crvene glasiljke, mali, crveni, mesnati jezik), dramska stilizacija, snažan slikarski potez koji objektivira unutrašnju spoznaju i, iznad svega, tematika slike, koja otjelovljuje »pansische Weltangst«, podsjeća na jednog od velikih uzora ekspresionističkog slikarstva, Edwarda Muncha.

<sup>21</sup> Usp. Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton, New Jersey, 1963.

Lubbocka, imala ključna, prijelomna dramska scena, koja je počivala na ukrštanju likova i sudbina, te unapređivala radnju romana u njezinu linearnom tijeku. Kad se Filip zaustavlja na proplanku pred kolibom polivenom mjesecinom u noćnoj tišini, to predstavlja brižno pripremljen kontrastni scenski okvir za »demonско« platno, koje će umalo zatim evocirati, a koje je upravo to popodne naslikao. Iako se u izvanjskom smislu ništa ne događa, a Filip je sam na sceni, njegova meditacija ima snagu i značaj dramske scene u tradicionalnom romanu, u kojoj se rješava sudbina likova. Poput Joycea i Prousta, velikih majstora europskog modernizma, koji restrukturiraju dramsku scenu dovodeći je u funkciju stanja uma glavnog junaka, Krležina snažna dramtizacija Filipova stanja svijesti u ovoj epizodi ima svoj dramski naboj, svoju dramsku razvojnu liniju, koja doseže kulminacijsku točku s Filipovim ekstatičnim osjećajem naviranja unutrašnje snage oživljavanjem stvaralačkog impulsa.

*»... i stojeći sada na mjesecini, 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.« (113)*

Neposredno nakon što je naslikao platno s gluhonijemim djetetom Filip osjeća »sigurnu logiku toga kako mu kola krv«, i »kako je dobro biti živ« u jednom od rijetkih afirmativnih trenutaka u romanu. Trenutačno proplamsavanje životnog zanosa identificirao je s proplamsavanjem stvaralačkih snaga, no paradoks je Filipove ličnosti, da taj proplamsaj stvaralačke snage rezultira slikom, koja snažno, »suverenim potezom kista«, objektivira Filipov osnovni životni osjećaj panične tjeskobe pred apsurdnom egzistencije.

U savršeno kontroliranom tempu romana, na toj razvojnoj točki, duboko predodređena unutrašnjom logikom razvoja tematskog kompleksa, javlja se mefistofelska figura Dr. Kyrialesa. U toj fazi samorazornog unutrašnjeg Filipova gibanja, javlja se Kyriales kao eksterni fenomen, a u stvari njegov unutrašnji glas, njegov »alter ego«. <sup>22</sup> Kyriales je Krležina snažna dramska realizacija motiva dvojnika, *Doppelgängera*, koji od Poea i Baudelairea traje u modernoj književnosti, a s Dostojevskim i Conradom prodire u roman. Taj dvojnik u unutrašnjem dijalogu izaziva polarizaciju elemenata ličnosti. Kyriales se javlja kao ekstravertirani pol negativističkog, nihilističkog elementa Filipove ličnosti, kao promptni odgovor na najmračnija Filipova pitanja i dileme. <sup>23</sup> U liku Kyrialesa izvršena je eksteriorizacija Fili-

<sup>22</sup> Usp. Mladen Engelsfeld, *cit. djelo*; Tonko Maroević, *cit. djelo*.

<sup>23</sup> Veliki prototip dramtizacije elemenata raspolučene ličnosti u dramski snažno konkretizirane likove predstavljaju *Braća Karamazovi*, s kojima je Dostojevski, na pragu moderne književnosti, otvarao velike egzistencijalne dileme.

pova samorazornog rušilačkog *ratia*, kao što je ekstrapolacija samorazornog tjelesnog impulsa izvršena u Bobočki, »gnjiljo ženi«, koja utjelovljuje demonično, kaotično, rušilačko u tjelesnom nagonu.

U trenutku Filipove posvemašnje utučenosti, totalne rezignacije (ništa ne radi, ne čita, umoran, neispavan), javlja se Kyrialesov glas kao logička misaona konzekvencija, koja vidi izlaz iz tog stanja nervne depresije i moralnog očaja u samouništenju. Ugasiti svijest o apsurdu egzistencije koja rastaće biće uništenjem vlastite svijesti, čini se spasonosnim rješenjem. Kyriales suočava Filipa s jednim alternativnim rješenjem, dok mu Bobočka nudi drugo. Oba ova lika koja se javljaju na vrhuncu Filipove krize (vremenska sukcesija događaja u funkciji je intenziviranja njegove unutrašnje krize) predstavljaju markantne putokaze na putu koji vodi u dezintegraciju bića. Kyriales stavlja Filipa na kušnju razorne misli, koja se suočuje s krajnjim konzekvencijama svojih premisa, dok Bobočka dovodi Filipa pred jednu drugu kušnju: popustiti anarhičnim, kaotičnim, »gnjilim« porivima puti, isprhnuti, istruliti, sagnjiti u vlastitom mesu. Simbol mrtvog mravinjaka ne natkriva samo sablasni svijet prošlosti oko Reginina koštanjevačkog kruga, već i Bobočku. Pod simboličkim okriljem tog poroznog, isprhlog, mrtvog mravinjaka, počinje Filipova i Bobočkina zloslutna veza.

»Na proplanku u šumi, u krčevini, sjeo je na jedno povaljeno stablo, i tu je dugo ostao u mislima. Do nogu ležao mu je zgažen kravljim papcima jedan šumski mravinjak. Ispod trulog hrastovog panja, sprženog gromom, ležao je pred njim mrtav mravinjak, kao trula, prhka, sasvim porozna tvar, i taj grobni mir nad mrtvom crnom građevinom (u kojoj se nitko nije micao) ispunio je Filipa blagom melanholijom...

Sagnut nad mrtvim mravinjakom, s glavom među rukama, osjetio je na svojoj koži topao dah. Kraj njega, sva u crnini, blijeda, prosjeda, stajala je Ksenija. I kao da je to posve prirodno, sjela je do njega i tako su dugo ostali bez riječi.« (137-8)

Ta potpuno sagnjila, isprhla tvar, u simboličkoj je korelaciji s Bobočkom. Samorazorni nagon vodi Bobočku u potragu za posljednjim tajnama tjelesnih senzacija, što uključuje sve nijanse perverzno, bolesnog i psihopatskog. Bobočka se rastaće kao ličnost u bizarnim trzajima graničnih tjelesnih senzacija, krajnjim egzaltacijama osjetila. Lik Bobočke na svojevrsan način utjelovljuje filozofiju europskog *fin de siècle*, čija je osnovna postavka bila proširiti dijapazon mogućeg iskustvenog doživljavanja, iskusiti sve osjete, s onu stranu dobra i zla, uključujući nastrano, morbidno, perverzno, bolesno i psihopatološko. Europska dekadansa, europski *fin de siècle*, sa svojim programatskim inzistiranjem na bizarnom i protuprirodnom, govori iz Bobočke s njenim nagoniskim istraživanjem posljednjih granica perverzno, suludog i nastranog, njenim opijumom natopljenim cigaretama što mirišu na

gnjilo sijeno, baroknim oltarom što služi kao bar, s cijelim njenim bizarnim *entourageom* od patuljka Mukija preko tajnovitih angrosista parfuma i čarapa iz Londona i Pariza i atleta s kojim pleše u baru do sušičave male čelistiche Eleonore. Bobočka, u kojoj samorazorni nagon ruje pod cjelokupnim bićem, predstavlja najpotpunije fizičko utjelovljenje simbola Meduzine glave s ridovkama u razvijorenoj kosi, koji je Filipu branio ulazak u roditeljski dom: anarhičnog Erosa, koji svojim erupcijama razara ličnost, te je najuže vezan s prijetnjom smrti i uništenja. Ona je najpotpunije oličenje koncepta Eros-Thanatos, o kojem Filip ima duboke no nejasne intuicije od najranijeg djetinjstva. Na Bobočku se također reflektira i simbol mrtvog mravinjaka, koji je sagnjio u sebi samom, kao što je Bobočka sagnjila u svom mesu. Međutim, iako Filip po liniji nesvjesne identifikacije sa samorazornim nagonom u Bobočki osjeća duboku sklonost za nju, on je u stvari duboko različit od nje. Filip je šira i složenija ličnost od bilo kojeg drugog lika u romanu, koji uostalom i služe tome da bacaju unakrsna svjetla na njega kao na središnju ličnost romana. Filipova ličnost, pokretljiva i fluidna, njegov unutrašnji »ja«, koji je u neprestanoj mijeni, izmiču odredbi i konačnom sudu. Filipova je ličnost paradoksalna, puna nerazriješenih unutrašnjih proturječja, pa su prema tome i njene ljubavi i mržnje, njeni prikloni i otkloni, dvoznačni, kao što je i sama priroda njegove krize ambivalentna. Po liniji samorazornog nagona Bobočka i Filip su komplementarni, međutim po svemu ostalome, duhovnoj nadgradnji, složenom unutrašnjem životu i, iznad svega, dubokoj unutrašnjoj potrebi za relacijom sa svijetom što leži s onu stranu vlastite osobnosti (Filip to zove »životnom neposrednošću«), Filip se bitno razlikuje od Bobočke. Bobočkino pak suosjećanje i razumijevanje, koje dira Filipa, tek je privid i opsjena, ukoliko nije čista subjektivna projekcija njegove mašte. Ona je fatalno zatvorena u svom vlastitom biću, dok Filipa odlikuje stvarna, duboko proosjećana potreba za izlaskom iz začaranog kruga vlastite svijesti i solipsističke osamljenosti, i premošćivanjem jaza prema drugom biću. Filip se upitno zamišlja nad stvarima i pojavama u funkciji svoje duboke žudnje za kontaktom s realnošću i postizanjem autentičnosti egzistencije. Bobočka ne percipira i ne doživljava druge. Filip je u romanu predočen kao živ, višedimenzionalan čovjek, pun fluidnih neodredljivosti, nikada kao lutka ili pak groteskna pojava. Njega ne određuje dokraja ni krizna situacija u kojoj se nalazi ni vlastita pretpovijest, vlastite traume i fiksacije. Roman mu nikada ne niječe potencijal slobode u vlastitom biću, već mu ostavlja otvorenom mogućnost izbora alternativnih životnih i misaonih mogućnosti (što potvrđuje otvoreni završetak romana). Bobočka se nikakvim racionalnim konstruktom ne odupire iracionalnom, ona se rastače u puti. Njena je erotika dijabolička i razorna. Filip pak, nad svim mutnim previranjem nagona, traži relaciju s drugim bićem, koja bi potencijalno mogla predstavljati integrativan element ličnosti. U ranim fazama njihova odnosa Bobočka u Filipu budi stvaralačke poticaje: ona se njemu, u subjektivnim projekcijama

njegove mašte, čini jedinim živim čovjekom među lutkama, njemu se čini: »S takvom jednom snagom koja se zanosi njegovom vlastitom snagom dalo bi se stvarati!« Bobočka gnjije u vlastitom mesu, bez otpora, do katastrofe; Filip se propinje u svom nemiru, u krizi, koja potresa cijelo njegovo biće. Njegova je kriza teška i duboka. Međutim, cijelo vrijeme javljaju se pozitivni elementi, koji proplamsavaju nad očajem i depresijom, nad krizom koja potresa cijelo biće do temelja. Prije svega, pozitivan je nemir, koji ga goni da traži alternativu, pa makar to bila alternativa manjeg zla (njegovo stalno osciliranje između post-industrijske Europe i panonske govedarske ravnice); pozitivna je i težnja za uspostavom relacije s pojavama, događajima i osobama, čiju autohtonost Filip instinktivno priznaje; duboko pozitivan element predstavlja njegov stvaralački impuls, koji proživljava tešku krizu, no nikada ne trne. Taj impuls dolazi do izražaja u procesu slikanja platna s gluhonijemim djetetom, ili pak portreta majke, koju psihički viviscira, a prisutan je i u njegovim dubokim i autentičnim egzaltacijama pri koncepciji nove slike, na primjer pri zamišljanju brueghelovskog Kermesa u panonskoj transpoziciji, nad kojim se propinje Krist, bazaltni titan, simbol nekog gigantskog afirmativnog impulsa, što transcendirira prvotni kaos orkestriran u panonskom Kermesu. Filipova kriza duboko je ambivalentna.<sup>24</sup> Ta ambivalentnost dolazi do markantnog izražaja u epizodi proštenja Sv. Roka. Logika događaja, koja je slijedila intenziviranje Filipove duhovne krize, dopire do svog klimaksa u toj sceni, no ta scena istodobno podcrtava dvoznačnu prirodu Filipove krize.

Proštenje Sv. Roka, koje uključuje i izvanjsko zbivanje i Filipovu unutrašnju reakciju na nj, predstavlja Krležinu zanimljivu varijantu dramske scene, u dubokom suglasju s tendencijama europskog modernizma, po kojima unutrašnja subjektivna perspektiva daje okvir izvanjskom događanju. Za razliku od Krležinih deskriptivna Filipova razmišljanja u kavani ili pak njegovih zamišljenih ili naslikanih platna, koja predstavljaju snažne dramatizacije unutrašnje zbilje, u epizodi proštenja Sv. Roka postoji i izvanjska dimenzija događaja, no bitni akcent pada na odjek zbivanja u Filipovoj svijesti, čija maštovita i duboko subjektivna interpretacija daje događanju posebnu boju. U svakom slučaju, u epizodi proštenja Sv. Roka, dramska scena utemeljena u izvanjskom događanju oko Filipa predstavlja višesmisleni sklop značenja, složen simbol, koji iskazuje stanje Filipove duševnosti te predstavlja jednakopravni putokaz unutrašnjeg krajolika kao platno

<sup>24</sup> U tome je Krležin Filip Latinovicz navjestitelj niza likova suvremenog romana, koji prolaze slične krize identiteta i slične sudbonosne egzistencijalne dileme. Likovi Saula Bellowa, na primjer, najmarkantnijeg suvremenog američkog romanopisca, posebice njegov Herzog u istoimenom romanu, pokazuju duboke srodnosti sa stanjima svijesti Filipa Latinovicza. Poput Filipove, i Herzogova je kriza u biti dvoznačna, i premda potresa njegovo biće do temelja, ne lomi ga već, kao što pokazuje završetak romana, ostavlja otvorenom mogućnost prebrođivanja krize, mogućnost nove integracije ličnosti.

s gluhonijemim djetetom. Proštenje Sv. Roka, prelomljeno kroz Filipovu svijest, pripada ulančanom motivskom nizu, koji se proteže od Filipova razmišljanja u kavani, preko zamišljene predodžbe gigantskog udava, do platna s gluhonijemim djetetom. Filip doživljava panskni sajam kao kaotičan koloplet puti, predmeta, pojava, likova, zakovitlanih u ludom ritmu, kao kaotično previranje nesvjesne stvari. Međutim, na toj točki romana, na kojoj kulminira Filipov krizni osjećaj egzistencijalnog apsurdna, osjećaj života kao kaotičnog previranja stvari bez svrhe i smisla (tjelesno je sastavni dio kaotičnog gibanja), kulminira i Filipov afirmativni impuls koji nikada u potpunosti ne gasne. Taj se impuls manifestira dvojako: 1. Bobočka je, u ovoj fazi međusobnog odnosa, u Filipovu doživljavanju identificirana s afirmativnim impulsom bića. Njezino prividno razumijevanje daje Filipu moralni podstrek, to više što Filip vidi Bobočku kao brodolomca, otpadnika od građanskog društva, koji se nalazi s onu stranu društvenih tabua, konvencija i građanskih laži, i kojemu ta sloboda od građanske hipokrizije predstavlja izvor snage; 2. taj se impuls javlja kao stvaralačka transpozicija intuitivnog doživljaja apsurdna egzistencije u integriranu strukturu umjetničkog djela, koje kao takvo predstavlja obuzdavanje kaosa unutar sebe sama. Štoviše unutar tog djela javlja se slutnja mogućnosti transcendencije. U središte svog zamišljenog platna, nad kaotičnim kolopletom pojava i likova, Filip postavlja gnjevnog Krista iz *Dies Irae*, Krista sa svoda Sikstinske kapele. Michelangelova freska s gnjevnim Kristom, Gospodom nad vojskama, koji, razgnjevljen, dolazi na dan Strašnog suda da otkupi svekoliko vrijeme i razluči dobro od zla, poslužila je kao velik simbolički prototip. Krležin Krist, kako ga zamišlja Filip Latinovicz, bitno se razlikuje od Kranjčevićeva umorenog čovjeka na križu, koji plače »Eli! Eli! lamâ azâvtani?!«. Krist na Filipovu platnu, oklopljeni, mramorni michelangelovski titan, »s nogama kao ogromnim tamnim bazaltnim stupovima«, »pećina, koja se skotrljala sa zvjezdanih vrhunaca«, predstavlja sudar metafizičkog sa slijepom kaotičnom stvari. Gnjevni Krist, deriviran iz kršćanske apokalipse, predstavlja simboličko utjelovljenje principa spiralnog, uzlaznog gibanja, mogućnost transcendencije slijepog trajanja u vremenu, nadvišavanja, prevladavanja kaosa. To je nova, monumentalna varijanta ranijih »*nijagarskih slapova*«, potrebnih da rasvijetle ove tmine, varijanta potrebe »*falangi... novih imaginarnih lica*«. Taj Krist, opisan kao »zakovitlana oluja«, simbolizira Filipovu slutnju mogućnosti transcendiranja razdrtosti bića u novom suzvučuju, u novoj, višoj harmoniji unutrašnjih snaga.<sup>25</sup> Filipu, koji je »lično potpuno pasivan

<sup>25</sup> Neobična je srodnost Krležine upotrebe motiva Krista i simboličke predodžbe Krista u vizijama engleskog pjesnika Williama Blakea. Kritičar Maurice Bowra, na primjer, kaže za Blakea: »Gnjev Blakeova Krista, njegova simbola božanskog duha, koji ne tolerira restrikcije već afirmira sebe sama nasuprot utvrđenim pravilima, predstavljao je sredstvo kojim će, kako se pjesnik nadao, ujediti nevinost i iskustvo u nekoj svemoćnoj sintezi.« *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, London, 1950, str. 47.

spram svakog socijalnog pokreta«, simbol Krista — čovjek nasuprot bestijalnom, kaotičnom gibanju tvari, metafizička vertikala nasuprot slijepoj tvari — predstavlja mogućnost nove sinteze unutrašnjeg bića. Srodno Blakeovom Kristu, koji je također Krist iz Posljednjeg suda, Krist *Dies Irae*, Filipov Krist središnji je simbol mogućnosti preobrazbe i promjene, koja je projicirana kao kozmička kataklizma. Međutim, i to Krleža jasno naznačuje, u Filipa ta slutnja mogućnosti transcenden- cije ostaje tek jedna od njegovih stvaralačkih tlapnji.

Uz Bobočku, središnja uloga u posljednjim fazama romana dodi- jeljena je Kyrialesu. Filipova konfrontacija s tim dvama samorazornim likovima *par excellence*, privodi roman svršetku. Filip se s velikom teškoćom odupire Kyrialesu, jer Kyriales govori iz njega samoga. Upravo zato jer taj glas kao mračni *Doppelgänger* zvuči iz vlastite Filipove unutrašnjosti i odzvanja pod svim pukotinama vlastitog bića, Filip mu ne može pružiti doličan otpor niti predstavljati doraslog pro- tivnika u verbalnim dvobojima. Na toj razvojnoj točki romana događa se svojevrsan obrat. Nakon što je izvršena ekstrapolacija Filipova vlastitog nihilizma u izvanjsku pojavu, Kyrialesa, Filip postaje zastupni- kom pozitivnog *Weltanschauung*a, životne i stvaralačke afirmacije. Me- đutim kao takav on je nemoćan, jer je zapravo njegova snaga u ra- zornoj misli, koja predstavlja skalpel kaosa. Kyriales artikulira Filipov vlastiti nihilistički kompleks rapirom svoje britke misli, a u hladno- krvno brutalnoj i dehumaniziranoj varijanti. Hipnotičko djelovanje Kyrialesa na Filipa, to je hipnoza pred vlastitom razornom misli.

Do pojave kostanjevačke grupacije Filipova je drama unutrašnje naravi, i sve što se događa, događa se isključivo na poprištu unutraš- njeg teatra njegove svijesti. Od pojave kostanjevačkih likova, koji se dijele u dvije grupe: 1. svijet grotesknih lutaka oko Regine i Liepacha; 2. svijet samorazornih likova, Bobočke, Kyrialesa i Baločanskog, u po- sljednjoj fazama rastakanja bića, Filipova se uloga u romanu mije- nja. Njegova unturašnja drama traje i jača u intenzitetu, no on isto- dobnost postaje promatračem izvanjskih događaja. Što se tiče prvog kruga, Filip je od početka do kraja manje-više pasivan promatrač on- ga što se u tom krugu zbiva. Što se tiče druge grupacije, Filipova je uloga dvostruka: on je jednim dijelom svog bića uvučen u zbivanje, dok je drugim dijelom posve izvan događaja u svojstvu promatrača.

U završnim fazama romana izvršena je ekstrapolacija Filipova samorazornog impulsa u izvanjske likove, koji u radikalno ekstremnim formama utjelovljuju implikacije tog impulsa i dovode ih do njihova logičkog ishoda, dok Filip u bitnom smislu čuva svoj imunitet pro- matrača. *Povratak Filipa Latinovicza* u tim dijelovima dramatizira razne forme psihičkog nasilja u međusobnim odnosima likova, njihove ra- zorne i samorazorne psihičke impulse.<sup>26</sup> U makabresknim scenama u

---

<sup>26</sup> Tema psihičkog nasilja u međusobnim odnosima likova u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* i Krležin tretman ove teme (pri čemu se realno

završnici romana psihopatološko počinje dominirati, krv se puši u sablasnim odsjajima, a pri tome je izmjena međusobnih sadomazohističkih uloga bitan faktor dramskog događanja. Baločanski se, na primjer, od psihopatskog mazohista koji sjedi za stolom i čita novine dok se Bobočka svija na postelji u tjelesnom klupku s Kyrialesom, pretvara u zvjerskog sadista koji joj pregriza grkljan; Kyriales, Filipov bezdušni mučitelj i krvnik, završava razaranjem vlastitog bića bacanjem pod kotače lokomotive (njegov destruktivni impuls okreće se od izvanjskog prema unutra i vodi samouništenju). Dramske scene centrirane na ove likove djeluju kao da su tlapnje ili priviđenja uma u bunilu vrućice, one se kreću na rubu noćnih mora. S Filipovom halucinacijom Bobočke na postelji s Kyrialesom (»žena u zagrljaju s Nečastivim«, dok roman namjerno ostavlja nejasnim, da li je to priviđenje plod Filipove mašte ili pak zbiljsko događanje), narativni tijek romana prebacuje se na iskošene ravni halucinantno-fantazmagoričnog, u kojem dramske scene objektiviraju podzemne iracionalne silnice, pri čemu je zbrisana ili zamagljena demarkacijska crta između zbilje i mašte. Sadomazohistički kompleksi projiciraju se u medij fantazmagoričnog, kao na primjer u mračnoj Kyrialesovoj priči o bacanju malog dječaka u kotao kipuće bronce, što je on navodno nekažnjeno učinio jednom davno u nekom zvoniku na Siciliji. Kyrialesova mračna psihopatološka fantazija objektivira psihopatske komplekse, koji se u njemu javljaju na određenoj točki samorazornog gibanja u ništavilo. Taj hladni racionalist, trenutno poistovjećen s Marquisom de Sade, u svojoj fantaziji izbija posljednje perverzne trzaje psihopatskog sladostrašća, iz umorstva djeteta (seksualne konotacije su očite u Kyrialesovoj priči: mali je bio »plah i mekan«, »sasvim loman kao djevojčica«, Kyriales osjeća pod rukom »toplo dječje meso«, »kao da čovjek drži među prstima toplog svilenog leptira.«)<sup>27</sup> U toj mračnoj psihopatološkoj fantaziji Kyrialesovo mračno gađenje na život, koje nalazi izraza u zvjerskom sadizmu, predstavlja komplementarnu pojavu njegovoj nihilističkoj misli (»tiho sicilijansko ranojesenje poslijepodne... Cvrčci... Ništa...«).<sup>28</sup>

Mračni sadizam distancira Kyrialesa od Filipa, kada u krešendu samorazornih nagona u njegovu biću natruhe demoničnog i psihopato-

isprepliće s fantazmagoričnim), pokazuje duboku srodnost s tematskim trendovima suvremene proze, posebno američke, gdje ova tema doživljuje bezbroj preobrazbi.

<sup>27</sup> Taj Kyrialesov manijakalni čin, bilo zbiljski, bilo zamišljen, ima suvremenu paralelu u romanu američkog pisca Johna Hawkesa *Kanibal* (1949), koji tretira temu nasilja, iracionalnih sila i njihovih mnogostrukih manifestacija u nedavnoj europskoj prošlosti, a u središte radnje postavlja progon i brutalno kanibalsko ubojstvo jednog dječaka.

<sup>28</sup> Kyrialesov sadistički čin u totalnoj je disharmoniji prema idiličkoj mizansceni (»cikade pod čempresima, tiho sicilijansko rano jesenje poslijepodne... Cvrčci...«) kao i davni Filipov odlazak u javnu kuću, te u mnogostrukim verbalnim jekama romana predstavlja sadistički komplement Filipovu mazohizmu.



loškog postaju sve gušće, sve prisutnije. No u drugom tipu scena Kyrialesov ton glasa pretapa se u Filipov. Kad ne govori u britkim logičkim formulacijama, reducirajući sve pojave na najniži nazivnik skalpelom svoje brutalno negatorske misli, Kyriales kao Filipov *alter ego* razrađuje svoje emotivne i misaone komplekse u vizualno neobično reljefnim slikama. Kyrialesov monolog o smrti na posljednjim stranicama romana nije hladno umovanje, logička argumentacija; on kao da u tom monologu posuđuje od Filipa njegovu vlastitu grozničavu slikarsku maštu. Njegov monolog o smrti djeluje kao još jedna od Filipovih slikarskih halucinacija, još jedan trenutak »vidovitog« rastvaranja prostora. U skladu s osnovama Filipove slikarske poetike, u Kyrialesovu monologu o smrti bola s punčom, koju on promatra dok pije (»kugla sa zmijuljastim micanjem plamena«), postaje žarišnom točkom poetske meditacije o smrti. Detalj izvanjske zbilje, tipičnom simbolističkom tehnikom prerasta u višeznačni simbol. Neznatna izvanjska pojava postaje kristalizacijska os za unutrašnje psihičko zbivanje, na nju se talože guste inkrustacije smisla. Fenomen izvanjske zbilje totalno je apsorbiran u unutrašnju, te postaje mostom koji vodi s onu stranu predmetno-konkretnog svijeta u unutrašnji krajolik. Bola s punčom fiksna je točka poetske meditacije, koja gradi halucinatorno-vizionarne pejzaže što služe objektivizaciji složenih unutrašnjih stanja. U ovom ključnom monologu Kyriales posuđuje Filipov način gledanja i rezoniranja; intimni tok Filipove mašte postaje njegovim. Njegova meditacija o smrti djeluje kao još jedna Filipova slikarska egzaltacija, jezgra buduće slike ili pak popratna verbalna instrumentacija već naslikanog platna. U skladu s europskom tradicijom motiva dvojnika, *Doppelgängera*, koji se javlja s romantizmom i u raznovrsnim preobrazbama traje sve do naših dana, u odnosu Filip-Kyriales dolazi do vampirskog podređivanja dvojniku, do uzurpiranja tuđeg bića. Od trenutka kad se nenadano i neobjašnjivo pojavio na poprištu Filipove unutrašnje drame, Kyriales je preuzeo od Filipa artikulaciju motiva rastvaranja zbilje u apsurd kao svoju središnju preokupaciju. Od trenutka kada se pojavljuje, on postaje nosilac tog motiva. Kada potmulu nagon samouništenja u Kyrialesu doseže vrhunac, on insinuira misao o smrti, čineći je primamljivom u svojoj egzaltiranoj meditaciji, kojom obuhvaća sve prisutne u sveopćem kontekstu apsurdna egzistencije.

»... tu je jedno nezakonito dijete proplakalo svoje djetinjstvo od stida, a sada tako plaču mnoga druga djeca i sve neprekidno traje u neshvatljivim amplitudama! Od jedne naivne djevojčice postala je bludnica, a netko je ubio ženu i zapalio svoj vlastiti krov nad glavom, a netko ne zna što hoće i tako luta svijetom, i tako to subjektivno titranje traje, i jutro su maglena, dolaze parostrojevi, treba umrijeti, a kada se sve smirilo kao pregažena trula krpa na tračnicama, onda sanjanje počinje iznova u grobo-

vima i u pokojnicima, i oni sigurno sanjaju o rasvijetljenim prozorima i toplim sobama i o tom kako je ugodno imati kišobran i kaloše kada pada kiša i ne biti dužan!« (224)

U anticipaciji vlastitog samoubojstva Kyriales doživljava ispijanje punča i kuglu svjetlucavog stakla pred sobom iz prekogrobne perspektive tijela i duha rastočenog u grobu. Iz te perspektive on zamišlja mogućom želju za povratkom u toplokrvno, tjelesno, besmisleno trajanje, u punoj svijesti da je to samo nastavak kaotičnog bujanja, općeg besmislenog kruženja energija. Ti dijelovi Kyrialesova monologa iskazuju neobičnu srodnost s Filipovim vlastitim razmišljanjima.

»Neobično topla i neobično intenzivna mora da je pomisao među onim trulim daskama i kravatama i papirnatim jastucima na to: kako bi bilo vratiti se i početi iznova? Ta misao javlja se u pokojnim gnjilim glavama kao mjehur pijanog snovidenja, ona se kotrlja nad grobovima kao prozirna staklena kugla, a u toj kugli u zelenkastom sjaju puši se ono tajanstveno, toplo, intenzivno nešto, ono što se srče slatko kao vrući punč i osjeća se kao topla postelja i ugodno je kao okupano tijelo, jedina mjera svega života: životna kap eliksira, što tako toplo kola našim žilama. A sve je pod zemljom tako čudno. Oko grobova ima mnogo staklenog dima što se sledio u čudnim vodoravnama oko mrtvih stvari, i tu se miču misli kao jezici gorućeg punča u staklu: kako da se ostvari ponovno doticanje rana, ponovno micanje i disanje u stanjima u kojima smo bili, ali su nas iznijeli iz njih kao voštane lutke, imendanske torte okićene čipkama od papira, u lakiranim škrinjama, i sve je ostalo iza nas otvoreno kao otvorena rana, a ponovno dodirivanje tih rana na kojima se usirila krv, bilo je tako slatko!« (223—224)

Kyrialesov monolog o smrti komplementaran je mnogim Filipovim razmišljanjima, kao uostalom i mnogo toga što mračni Grk govori. Kyriales poput vampira uzurpira bitne izvore Filipove snage: energiju njegove misli i sam vratak Filipovih »slikarskih emocija«, Filipovo sporadično ali intenzivno proplamsavanje stvaralačkog impulsa. Pri tome Filip ostaje impotentno ispražnjen, nemoćan, jalov. Kyrialesov monolog o smrti nije hladno umovanje već egzaltacija bolećive senzibilnosti. Taj glas progovara iz Filipove vlastite utrobe, iz vlastitog Filipovog uznemirenog stanja, te djeluje kao još jedno Filipovo lirsko uznemirenje, sazrijevanje još jedne slike. U svom monologu o smrti Kyriales se dovodi u stanje autohipnoze, kao Filip u svojim stvaralačkim egzaltacijama; on se hipnotizira vlastitom zamisli.

»... on je bio sav u krugu svoje vlastite sugestije... on je ulazio sve dublje u svoje sulude i mračne zavijutke.« (224—225)

Kyrialesovo opčinjanje vlastitom zamisli naliči na Filipovo unutrašnje izgaranje u vlastitim emocijama. Tu prestaje odnos krvnik-zrtva, hladnokrvno igranje pokera, »čitanje« Filipovih skrivenih misli, otkrivanje Filipovih skrivenih slabosti, što Kyriales obično s dijaboličkom vidovitošću čini; u trenutku monologa o smrti on postaje Filipom, usvojivši Filipov način govora, rezoniranja, mišljenja. On usvaja Filipovu narav i govori logikom te naravi, tog uma, te mašte, te bolečive senzibilnosti. U takvim trenucima čini se da je Kyriales, mračni dvojnik, »progutao« Filipa, u vampirskom poistovjećenju sa žrtvom.<sup>29</sup>

Smrt doista dominira u posljednjim poglavljima romana objema formacijama na koje se dijeli kostanjevački krug oko Filipa: 1. sablasnim cirkusom prošlosti oko Regine i Liepacha; 2. sadomazohističkim trokutom Bobočka-Kyriales-Baločanski. U prvoj skupini nalaze se likovi u kojima je biće, njihovo bitno »ja«, umrlo. Oni su predočeni kao povampireni mrtvaci što iz groba požudno pružaju ruke za tjelesnim užicima, kao opipljiv, materijalni dokaz Kyrialesovih egzaltiranih meditacija o smrti. U drugoj grupi nalaze se likovi koji u svojim ličnostima utjelovljuju razne aspekte bića u procesu dezintegracije. U njihovim međusobnim odnosima odigrava se posljednji čin drame razaranja bića. Iako je Filip dijelom svog bića bio uvučen u dramu ove druge grupe, u posljednjim fazama njihove drame on istupa iz tog kola te se pretvara u nevoljkog promatrača njihova tragičnog kraja. Unutrašnjom logikom, koja je dovela do pojavljivanja mračnog trija Bobočka-Kyriales-Baločanski, samorazorni nagon se odvaja, otkida od Filipa i osamostaljuje u zasebnim likovima, te radikalizacija tog impulsa dovodi do konačnog ishoda.

Potmula pratnja smrti, koja je podzemno zvučala pod narativnim zbivanjem romana od samog početka (združena sa simbolom Meduzine glave što je »zgrčena kao da umire«, sa šumom krvave vode pod mostom u Filipovoj reminiscenciji o mlinaru, koji je skočio s baroknog zvonika Sv. Florijana te time izazvao mutnu želju u Filipu da ponovi taj skok, itd.), izbija punom snagom na površinu zbivanja. U pretposljednjoj Filipovoj slici što se opisuje u romanu kostanjevački vinogradi u sutonu nalik su na grobove nad kojima se pale lumini, dok se vinogradari koji prolaze pričinjaju čudnim, tajanstvenim krabuljama u rumenom odsjaju svojih lula. Kostanjevac jest sav jedno gnjilo groblje, kojim se kreću čudne, zakrabuljene spodobe, sablasne lutke (Regina i stari Liepach), demonične, iscerene maske (gluhonijemi kravar Miško, i Baločanski, pod čijim crnim građanskim odijelom, u kojemu posjećuje Filipa, drijema »sluzava, mjehurasta, nagnjila monstruozna zvijer«), dok se Bobočka i Kyriales čine komplementarnim

<sup>29</sup> U europskoj tradiciji motiva *Doppelgängera* jedno od klasičnih svojstava dvojnika je upravo to simbiotičko trajanje, hranjenje dvojnika na vlastitim sokovima, na izvorima vlastitog bića. Vampirizam je samo jedan od najočitijih oblika toga simbiotičkog suodnosa.

aspektima jedinstvene ličnosti u raspadanju. Deskripcija svih ambijentata sugerira grob složenom jezičnom organizacijom, u kojoj metaforički i simbolički odzvuci proširuju i obogaćuju narativno-dramsko događanje. Krčmu, u kojoj se odigravaju posljednji verbalni dvoboji između Filipa i Kyrialesa, karakterizira »*pljesniva zelen*«; u maloj, niskoj sobici pod tramovima, Filip ima klaustrofobski osjećaj kao da se guši u grobu; nakon počinjena zvjerstva, Baločanski dolazi Filipu u tu istu sobu u grotesknoj travestiji savršenog građanina koji respektira društvenu etiketu, obučen u crno, s polucilindrom na glavi, kao da dolazi s građanskog pogreba; Bobočka leži preko kreveta u svojoj crnoj, sjajnoj, svilenog bluzi s pregrizanim grkljanom; a nad svime dominira demonična Kyrialesova bola za punč, mračna retorta koja se prelijeva i svjetluca poput otrova, a iz koje se puši njegov dijabolički »*Invitation au voyage*«, mračni poziv na samouništenje.

Među svim ovim likovima Filip jedini ostaje pošteđen, njega mračni ritual uništenja i samouništenja ne zahvaća. Koda romana, kako je već bilo rečeno, djeluje kao egzorciranje unutrašnjih demona njegova vlastitog bića. Samorazorni nagon, razni mutni afiniteti vezali su ga s kostanjevačkim grupacijama. No, istodobno, u njegovu biću, koje je neusporedivo šire i složenije od bilo kojeg drugog lika u romanu, životni i životvorni impulsi nikad ne zamiru. Za vrijeme svoje krize Filip se vrti u začaranom krugu svojih fiksacija, no uz moralni očaj i nervnu depresiju u njemu je cijelo vrijeme snažno prisutno stremljenje za izlaskom iz tih stanja. Težnja za tim da rastrgne kulkuljicu vlastitih trauma i fiksacija, da se probije van iz začaranog kruga vlastite svijesti, da uspostavi autentičnu relaciju sa svijetom s onu stranu vlastite osobnosti, naglašeno je prisutna u njegovoj krizi, koja se u cijelosti može tumačiti u kontekstu Filipove duboko motivirane potrage za autentičnošću egzistencije. Iako se neprestano vrti u krugu solipističkog univerzuma, Filipov intenzivni osjećaj klaustrofobskog gušenja u zatvorenim, zagušljivim, zrakopraznim prostorima (»... *tu se ne može disati, tu samo čovjeku srce bije u laktovima, pa to je sve nesnosno hermetički zalijepljeno!*«), sam po sebi predstavlja pozitivan element (»*kao rudar... kad na sve strane bjesomučno ruje za izlazom*«). Utopističke projekcije Filipove u prošlost ili budućnost<sup>30</sup> i, iznad svega, monumentalna slikarska zamisao gnjevnog Krista, simbola nove, više duhovne sinteze, mogućnosti transcendiranja postojećeg stanja — dokazi su proplamsaja afirmativnog impulsa, koji traje nad samorazornim nagonom i nihilističkom mišlju. No, značajnija od svega toga, jest Filipova sposobnost razvoja i mijene, preobrazbe bića pod djelovanjem izvanjskih i unutrašnjih životvornih impulsa. Filip je živ

<sup>30</sup> Njegov maštoviti *excursus* uz malu brončanu skulpturu Europe na biku iz rimskih vremena, koja je nađena u panonskoj močvari, vodi ga u »*Arkadiju*«, »*zrelu civilizaciju*«, dok tlapnje o »*nijagarskim vodopadima*«, koji bi rasvijetlili tminu, o »*falangama... novih imaginarnih lica*«, projiciraju njegove časovite nade u neodređenu budućnost.

čovjek, nikada lutka, te duboka životna jezgra u njemu nikada ne umire. Otvoreni završetak romana ne daje naslutiti u kojem će pravcu Filip krenuti, no mogućnost da krene u smjeru novih, životvornih impulsa ne ostaje isključena, nju roman ne pobija. Definicija Filipa kao »rudara... koji na sve strane bjesomučno ruje za izlazom«, daje naslutiti mogućnost novog unutrašnjeg rasta, otvorenosti za nova doživljavanja. Potencijal slobode u Filipovu biću, što ga potvrđuje cijeli roman, a kojega niti njegova teška kriza ne poništava, ostavlja otvorenom mogućnost novih harmonija, iako ih ničim ne prejudicira (premise Filipove krize previše su ozbiljne, i zadiru previše duboko). Najbolji dokaz tog potencijala slobode u Filipovu biću jest njegov stvaralački impuls, koji ga nikada, ni u najtežim trenucima krize, ne iznevjerava te ga, uvijek novim preobrazbama motiva na njegovim slikarskim platnima, vodi u skrivenu bitnost stvari, u »vidovito rastvaranje prostora«, u stvaralačku spoznaju zbilje.

Bitna drama romana *Povratak Filipa Latinovicza* odvija se u unutrašnjem teatru Filipove svijesti, a objektivirana je kroz neobično bogate simboličke »rasvjete« Filipovih psihičkih stanja, odnosno kroz višeznačne, simboličke konkretizacije mnogostrukih aspekata jedne te iste intimne unutrašnje krize. Narativni tijek romana donosi tu krizu u vremenski kronološkoj sekvenciji, no u stvari mnogostruki aspekti te krize, što ih pojedina poglavlja sukcesivno projiciraju, trebali bi se u umu idealnog čitaoca doživljavati simultano. Roman predstavlja imaginativno raskošnu orkestraciju Filipove jedinstvene unutrašnje psihičke drame, a pri tome razvija puni potencijal kako svoje dramske tako i svoje poetske dimenzije. Složeno jezično tkivo pjesničkih slika, metafora i simbola stvara magnetsko polje silnica, unutar kojega je sve međusobno povezano, ključni simboli uviru jedni u druge, lančani motivski nizovi se isprepliću, a interpenetracija dramske i poetske dimenzije ostvaruje totalni prostor ovog romana kojim Krleža daje izvanredan i duboko autohton doprinos europskom modernizmu.