

valo Krista«, anonimni člankopisac iz *Hrvatskog pokreta* (vjerojatno sam M. Marjanović) uvrštava u svoj tekst i Krležinu izjavu koja glasi: »Potpunoma se slažem s kriticom onog bezimnog pisara članka 'Marjanović pljučka' u 'Riječkim Novinama' o svinjama i biseru i žao mi je što je biser mojega Krista pao pred njega.« Ni. Pk.

»**PO VETRU GLAS**«, balada prvi put objavljena u zbirci *Balade Petrice Kerempuha* (Ljubljana 1936). Ima šezdeset i devet stihova različitih po broju slogova i podijeljenih u dvanaest strofa s raznolikim brojem stihova. Signirana s *A. D. 1594*, balada je slika kobnoga hrvatskog povijesnog trenutka u kojemu su se turske horde našle nadomak Zagrebu i tako ugrozile najsjeverniji ostatak Hrvatske. S obzirom na to da su glavni turski protagonisti koji sa svojim četama pustoše po Turo-polju, hercegovački paša Mehmed (*Mehmed Zoglu*) i Hasan-paša Predojević iz Bosne (*Hasan Kan*), poginuli 1593. u bitkama za Sisak, balada je neposredna asocijacija na krvavi *sisачki harc* i pripada korpusu balada na tu temu. Nabranjenjem konkretnih turo-poljskih toponima (Mraclin, Lukavec, Kerestinec pod Odrom, Botinac, Sveta Klara, Pleso, Buzin, Čehi), a riječ je o mjestima iz najuže zagrebačke okolice koja nestaju u dimu i plamenu, Krleža dramatično ističe povijesni položaj Zagreba i preostale Hrvatske. Među krivcima za tu tragediju spominje i Gašpara Stankovića, bolesnog i neodlučnog zagrebačkog biskupa i bana, kojega naziva *jazbecom* što *harče v lukni*. Snažne vizualne ekspresije tragične situacije i zbivanja, označene ognjem i zgaristima, trima hrvatskim glavama na turskom barjaku, te blještavim i zakrvavljenim turskim mačevima, posebno su pojačane akustičkim ekspresijama kobne zvonjave koja odjekuje na sve strane, a izražena je prodornom akustikom glagola *simtamati*, *kampanati*, *brenčati*, *cingiligati*, *nastrankivati*, *javkati*, *ženkati*, *brundati*, *bobnjati*, *cincikati*. Cjelokupna tragična situacija Hrvatske osvjetljena je u baladi s pozicije tragičnog položaja i sudbine hrvatskoga puka, kojega jednako teško pogađaju turski nasilnici kao i europski »osloboditelji« što tom puku priskaču u tobožnju pomoć s bandama plaćenika, probisvijeta, pljačkaša u odorama banskih i drugih regularnih vojski pod zapovjedništvima ratnih avanturista i umišljenih vojskovođa i ratnika. Dramatika položaja u kojem se hrvatski puk nalazi sažeta je u kobnoj spoznaji bezizlaza, u potenciranoj negaciji koja sažimlje njegovu prošlost, sadašnjost i budućnost s apodiktičkim i rezigniranim stihom »Mužu spasa neje, nebu ga i nega«. Drugi dio balade anticipacija je događaja što će uslijediti po odlasku i potjeri Turaka, koje će u ulozi haračlija, palikuća, silovatelja i sijača smrti samo zamijeniti njemačke, francuske, talijanske ili belgijske čete. Dakako, anticipacija nije tek puko predviđanje, jer ona proizlazi iz svekolikoga povijesnog iskustva po kojemu je Hrvatska krvavo poprište na kojemu se izmjenjuju sudionici ostavljajući svoj kobni trag. Stoga ta balada nije samo slika postojećih nego i nagovještaj novih crnih dana koje svojim dolaskom nagovješćuju vojničke bande pod vodstvom stvarnih ili metaforički označenih zapovjednika (Loewenclau von Bonaventura, grof Aldo Aldobrandini, Salvador San Clemente i Mosje Bouquoi). U karikaturnoj slici tih

dekorativnih ratnih bojovnika kojima je rat u Hrvatskoj tek avantura, pljačka, nasilje, provod i sladostrašće, a ne oslobađanje hrvatskih krajeva, potencirana je stvarna sudbina Hrvatske koja stoljećima krvari izložena stradanju i bezumlju, oplakujući svoje mrtve banove, kapetane i kapelane što su je branili. Mračni povijesni pejzaž Hrvatske dobio je u toj baladi impresivnu ilustraciju u kojoj je konkretno povijesno vrijeme s kraja 16. stoljeća pretvoreno u svepovijesnu sliku hrvatske kobi, koja je trajala stoljećima ponavljajući se u svome tragičnom scenariju sve do danas. Jo. S.

POVIJEST → HISTORIJA

»**POVODOM IZLOŽBE JUGOSLAVENSKOG SREDNJOVJEKOVNOG SLIKARSTVA I PLASTIKE U PARIZU 1950. GODINE**« → »ZLATO I SREBRO ZADRA«

»**POVRATAK FILIPA LATINOVICZA**«, roman objavljen prvi put u Zagrebu 1932 (MK SDM). Pojedini njegovi dijelovi pisani su, sudeći prema Krležinim pismima J. Benešiću i Benešićevim sjećanjima, u Pragu i Varšavi. Prije knjige tiskani su »ulomci neizdanog romana« u časopisima *Književni život* (1932, 2) i *Danica* (15. V. 1932) te u *Hrvatskoj reviji* (1932, 6). No pravi je začetak i anticipacija romana prozni fragment *Bobočka*, objavljen u *Hrvatskoj reviji* (1930, 2). Po mnogobrojnim je tematskim i motivskim vezama, analogijama, usputnim digresijama i aluzijama, roman *Povratak Filipa Latinovicza* »organski dio Krležine goleme freske o Glembajevima i o glembajevštini kao tipu života« (I. Frangeš, 1964). Veza se očituje i na aktancijalnom planu. Tako se, npr., lik Bobočke (Ksenije Radajeve) spominje već u drami *Leda*, a u romanu se spominju usput i neki likovi iz glembajevskog ciklusa (npr. Križovec, Klanfar, vitez Urban).

Tijekom vremena roman *Povratak Filipa Latinovicza* postao je reprezentativnim djelom Krležine umjetnosti i pravim interpretacijskim izazovom za mnoge

POVRATAK FILIPA LATINOVICZA, Zagreb 1932.



kritičare i teoretičare iz zemlje i iz svijeta. Nije stoga nimalo čudno što u sveukupnoj literaturi o Krležinu djelu tom tekstu pripada jedno od vodećih mjesta.

U tematskom je pogledu *Povratak Filipa Latinovicza* varijanta romana o umjetniku (Künstlerroman), a glavni lik samo je jedan u plejadi krležijanskih hipersenzibilnih intelektualaca/umjetnika koji tragaju za svojim identitetom (Gabrijel Kavran, Leone Glembay, Larsen). Dobar dio teksta zapremaju Filipove meditacije o specifičnim likovnim problemima, razgovori o umjetnosti i teorijski traktati o slikarstvu. U Latinoviczevim slikarskim dilemama nije teško prepoznati teze i varijacije iz mnogobrojnih Krležinih likovnih eseja koji su nastali prije romana (npr. o Dobroviću, Groszu, Goyi, Račiću, Bečiću, Miši). Cijeli je roman zapravo svojevrsna galerija slika i Filipovih razmišljanja o potencijalnim slikama, a prozni opisi tako precizno zadiru u detalje likovne strukture i tehnike da se može govoriti i o svojevrsnoj »pikturalnoj organizaciji teksta« (V. Žmegač, 1986).

Inicijalna narativna sekvenca romana obilježena je odisejskim motivom povratka »izgubljenog sina«: Filip Latinovicz se nakon dvadeset i tri godine vraća iz mračna zapadnoeuropskih gradova u rodni grad da bi, na svijetlim izvorima života, iskušao mogućnosti da se ponovno potvrdi i kao čovjek i kao slikar. Motiv lutilice koji se vraća u rodni dom K. je razradio već prije u kratkom romanu *Vražji otok* (1924), a i dobar dio Latinoviczevih dilema, frustracija i kompleksa nosio je u sebi već Gabrijel Kavran, poslije i Leone Glembay iz drame *Gospoda Glembajevi*.

Filipov povratak višestruko je motiviran. Život u tuđini, »u sutonu jedne stare civilizacije«, bio je doduše neko vrijeme zanimljiv i stimulativan za njegovu umjetnost. Postupno je, međutim, rastao osjećaj otuđenosti, izolacije, nemira i nesigurnosti. Filip luta svijetom, ali nigdje ne nalazi novu domovinu: svugdje je stranac, izopćenik, *déraciné*. Tome se stanju, kao logična posljedica, pridružuje i umjetnička impotencija i rezignacija: Latinovicz, nekada uspješan fauvistički slikar, sada priznaje da je »prošlo već mnogo vremena, a on nije naslikao ništa«. Posljednji koloristički doživljaj imao je »prije godinu i pol u južnom jednom malenom baroknom gradu«. Svijet počinje sve više doživljavati kao raspadnutu cjelinu; sve stvari i dojmovi pod njegovim se pogledom raspadaju u detalje, a on im ne može udahnuti neki dublji smisao. Ti fragmenti, istrgnuti iz svoga prirodnog konteksta, upravo ga progone i potenciraju osjećaj »neizrecivo teškog, neshvatljivog umora«. Njegov se život počeo »topiti na sastavne dijelove«, a u njemu je »neprekidno rastvorno, analitičko raspadanje svega počelo da raste sve nemirnije«. I boje, koje su nekad bile »živo vrelo njegovih najtoplijih emocija« i koje su se javljale »kao mlazovi vodopada, ili kao udari pojedinih glazbala«, sada gube svoju simboličnu snagu, počinju sivjeti, blijedjeti i gubiti svoju životnost. Otuđenje, živčana rastrojenost, kriza identiteta, raspad svih vrijednosti, razočaranje europskom kulturom i civilizacijom, umjetničko klonuće – to je duhovna »prtljaga« s kojom se Filip vraća iz svijeta ne bi li, u ponovnom kontaktu sa zavičajnom podlogom i oživljenim uspomnama iz djetinjstva, akumulirao novu životnu i umjetničku snagu. Zato se i može reći da je Filipov dolazak u rodni kraj »povratak

fizički i povratak psihički« (I. Frangeš, 1964): bijeg od civilizacije velikih sivih gradova (u kojima vidi »bezuslovno nezdravo udaljivanje od prirodnog i od osnovne prirodne podloge neposrednog života«) i sentimentalna potraga za izgubljenim uporištem i životnom neposrednošću.

Drugi, jednako važan poticaj za povratak vezan je uz razrješenje tajne podrijetla i očinstva. Filip je nezakoniti sin trafikantkinje Regine, moralno problematične žene koja je bila »potpuno hladna spram svoga djeteta« i koja mu nikad nije rekla pravu istinu o njegovu ocu. O tome je samo slušao glasine. Govorilo se čak da mu je otac biskup i taj je glas »otrovaio Filipovo djetinjstvo neizlječivo i gorko«. On je i odrastao s bolnim nagađanjima o svome mogućem ocu i ta je tajna »nečiste krvi« bila u njegovu djetinjstvu »sjena pred kojom je on godinama strepio«. Sada, nakon četrdeset godina života, on želi odgovor i na to pitanje. Egzistencijalni problem paternaliteta neodvojivo je povezan s problemom slikarova identiteta.

Dolazak na kaptolski kolodvor budi u Filipu mnoge uspomene. Stoga je prvi dio romana obilježen tehnikom retrospekcije, i to u obliku lirsko-evokativnih i meditativnih pasaža. Filip oživljava traumatične slike iz djetinjstva, priziva prošle događaje, stanja i impresije, pomno analizira svoj odnos prema majci, pravi svojevrsnu »inventuru cijelog života i bića« (Engelsfeld, 1975). Prošlost se, međutim, miješa sa sadašnjošću, prošla i neposredna iskustva prepleću se bez šavova i tvore simultani niz. Jedna od bitnih opsesija Latinovicza kao slikara i jest upravo nastojanje da paletom objektivira sjećanje, da pokuša naslikati sve životne senzacije i umjetnički izraziti simultanost sadržaja svijesti. Simultanost, kako je doživljava Filip, proizlazi iz gubitka cjelovitosti, dekompozicije vremenskoga kontinuuma i raspada uzročno-posljedičnih veza. Po njegovu mišljenju »pojave u životu zapravo nemaju nikakve unutarnje logične ni razumne veze« i odvijaju se »jedna pokraj druge istodobno«. Tu nemotiviranost i kontingenciju zbivanja, taj atomizirani kaos, želi on izraziti nekom vrstom »paklenog simultanzima« po uzoru na priviđenja Hieronymusa Boscha ili Brueghela. Ideja simultanzima javlja se u romanu kao lajtmotiv; ona je zapravo umjetnička (estetska) signatura Latinoviczeva doživljaja svijeta i, stoga, stalni slikarski izazov: »Kako naslikati taj miris pečene svinjetine, graju sajma, rzanje konja, pucketanje bičeva, kako prikazati onaj barbarski panonski, skitski, ilirski nagon za dinamikom (...).« Po tim je opsesijama Krležin slikar tipični cézanneovac.

Problem osjetilnog zajedništva i njegova izražavanja bojom i oblikom doživjet će svoju kulminaciju u drugom dijelu, u Latinoviczevu likovnom projektu raspeta Krista koji simbolično kontrapunktira panonskom neredu i blatu. Slika, kako je on zamišlja, približava se nedostiživom idealu potpune sinestezije: ona treba dočarati ne samo boje nego i pokrete, zvukove, mirise, nagone, kaotičnost života.

Susret sa zavičajem izaziva u Filipu snažne dojmove i budi, barem u početku, novu energiju. Jedan od važnih motiva njegova povratka, uz već spomenute, jest i pokušaj da ispita svoj odnos prema zavičaju, stupanj pripadnosti panonskom prostoru i kulturi. I taj problem

smatra on bitnim u definiranju svoga identiteta. Zasićen zapadnoeuropskom urbanom civilizacijom, »industrijalnim napravama« i neestetskim slikama smrdljiva velegrada »u oblaku čađe i dima«, Latinovicz o svom zavičaju mašta kao o idili, živopisnoj oazi mira i tišine u kojoj »nema čađe, ni jurnjave, ni živaca«. Realnost je, međutim, ipak drukčija. Već susret s panonskim seljacom Jožom Podravecem (likom koji se javlja i u drami *U logoru*) pokazuje koliko je slikar duhovno udaljen od panonske sredine. U Filipovim je očima Joža Podravec oličenje životne neposrednosti i praktičnosti, neopterećenosti normama i regulama, simbol naivnoga, nereflektiranog života. On ima upravo sve ono što je Filip odavna izgubio. Filip i Joža Podravec – to su »dva svijeta«, »dva jezika« i »dva kontinenta« te glavni junak može samo konstatirati da su protuprirodne daljine između »nepokvarene prirodnosti ovoga kočijaša« i njega »koji je još kao sedamnaestogodišnji dečko počeo gledati žene na Toulouse-Lautrecov način«. Odatle tako intenzivno slikarovo zanimanje za nazore i životnu filozofiju panonskoga govedara i, kao rezultat toga zanimanja, svijest o vlastitoj dekadenciji, neurasteniji i nemogućnosti integracije u svijet zavičaja. Urbanofob Filip počinje čak nakon nekog vremena osjećati nostalgiju za čađavim gradovima, za »mirisom kovina« i »grmljavinom strojeva«.

Odlazak k majci u Kostanjevec prilika je da doživi lice i naličje panonske realnosti. Dodir s prirodom i ljudima rađa u Filipu ambivalentna stanja, od povremeno snažnog osjećaja pripadnosti panonskoj »podlozi« i solidarnosti sa kostanjevečkim seljacima (kao npr. kada spašava Hitrečeva bika iz goruće štale i postaje pravi junak pučke predaje, ili kada uzima u zaštitu siromašnu Jagu prilikom »unakrsnog ispitivanja« u Liepachovu domu), pa do svijesti o bijedi i primitivnosti panonskog »mravinjaka« i osjećaja nove, još snažnije izolacije. Malo-pomalo u njemu raste spoznaja da je i u toj sredini stranac i da ni s kostanjevečkim ljudima ne može uspostaviti nikakav spontan ljudski kontakt. Taj je osjećaj potenciran svakako i slikarovim »aristokratskim snobizmom« (Leitner, 1986), uobičajenom sastavnicom umjetničke osobnosti koju karakterizira prezir prema masi i plebsu i odbijanje svakoga socijalnog angažmana.

Ulaskom glavnog lika u krug kostanjevečke aristokracije roman dobiva izrazitije dramske akcente. Šaroliko društvo oko presvijetloga Silvija Liepacha Kostanjevečkog, vlastelina i bivšega velikog župana, povod je Filipu da kritički, s distance i s povlaštene pozicije umjetnika-autsajdera, promotri svijet »provincijalne glembajevštine« (Vaupotić, 1974). Kostanjevečki prizori obilježeni su demaskiranjem pojedinih članova te društvene »elite« i sve dubljim poniranjem u stvarnost panonske provincije. Nižu se, kao u nekom panoptikumu, kritički portreti plemenitog Liepacha, banske savjetnice Eleonore Rekettye, doktora Tassila Pacaka-Krištofija i grofice Orcyval. Već njihova imena signiraju nešto egzotično, strano i prevladano, a njemština, kojom međusobno komuniciraju, naglašava izoliranost i distanciranost od plebsa. Njihove su duhovne fizionomije (svjetonazor, ukusi, konzervativno uvjerenje) popraćene Filipovim ironičnim komentarima. Ti mjes-

timice upravo groteskno karikirani snobovi, bez obzira na društvene promjene, zadržavaju svoje nazore, relikte i dnevne rituale kao da se nije ništa dogodilo. U romanu je predstavljena i buržoazija, i to likovima kostanjevečkog posjednika Jakoba Steinera i bečkog industrijalca Korngolda, a prema njima Filip iskazuje jednaku antipatiju.

Međutim, specifičnu dimenziju u Filipovo društveno komuniciranje u Kostanjevcu donosi susret sa Sergijem Kirilovičem Kyrialesom. To je, s gledišta junakove potrage za vlastitim identitetom, ključna točka romana. Ambivalentnost Latinoviczeva karaktera, dualizam njegovih nazora, proturječnost njegova bića koje »gotovo neprestano reflektira suprotnosti« (Žmegač, 1986), dolaze u tim dijelovima do punog izražaja: u fizičkom susretu sa svojim *alter egom*, s duhovnim dvojnikom, s Mefistofelesom koji će razotkriti mračnu stranu njegove svijesti i formulirati njegove najskrivnije sumnje i dileme. Kyriales je oličenje Filipa samog, jedne (negativne) strane njegova Ja; on proizlazi iz »najdubljih slojeva Filipove osobne nesvjesnosti« (Engelsfeld, 1975). Taj »Nepoznat Netko«, personificirano dijaboličko načelo, zapravo je komponenta svake estetske svijesti i u Krležinu je opusu tematizirana na različite načine (npr. Sjena u *Legendi*, Nepoznati u *Kristoforu Kolumbu*, likovi Nepoznatih u nekim novelama itd.).

U epizodama s Kyrialesom osnovni se ton mijenja, a romaneskni diskurs poprima formu intelektualnog dvoboja, arene u kojoj se bori dijalektički par upravo po načelu Kantovih antinomija, pri čemu Filip zastupa načela teze, a Kyriales uvijek privlačnije antiteze. Te su debate umjetnika i nihilista, dekadenta i superiornog cinika, zapravo slika Filipova duševnog stanja: borba dvaju polova jednoga Ja. Kyriales je zapravo Latinoviczev *advocatus diaboli*; sve njegove sumnje on neprekidno uvećava. Stoga nije nimalo čudno što upravo on »formulira njegove vlastite najkrvavije istine«, »razara sve Filipove zamisli«, »mrvi njegove istine i zanoše«, a sve njegove duševne snage »atomizira u prašinu i u potpuno bezvrijedan pepeo«. Posebno se to, dakako, tiče slikarstva, pa sve Filipove umjetničke dvojbe dobivaju u razornoj argumentaciji tajanstvenoga Grka najokrutniju potvrdu: »Kyrialesove riječi o slikarstvu uopće bile su solna kiselina za sve njegove slike. Poslije tih riječi ostajala su pred Filipom samo smrdljiva spaljena platna: vonj stare krpe!« Konflikt između Filipa i Kyrialesa, oblikovan po uzoru na sukobe ideja u romanima Dostojevskog, otkriva se u krajnjoj konzekvenci kao napetost između umjetničkoga i mehanicističkog odnosa prema zbilji, a Kyrialesovo samoubojstvo potvrđuje Nietzscheovu prognozu da intelektualno-racionalna spoznaja nužno završava u želji za uništenjem i samouništenjem.

Fokusiranjem erotskog trokuta Filip–Bobočka–Baločanski dramatičnost kostanjevečkih zbivanja dostiže kulminaciju. Između triju životnih brodolomnika odvija se suptilna psihološka igra. Bobočka, lik nastao na tragu barunice Castelli i Laure Lenbach, predstavljena je kao *femme fatale*: tajanstvena, »uvijek u crno obučen« zavodnica i nimfomanka iza koje ostaju ubojstva, ljubavne afere, blud, razorene blagajne i brakolomstva. Na Latinovicza djeluje ona snagom kobne privlačnosti

i svakako je glavni razlog njegovu produženom boravku u panonskom blatu. Filipovi su osjećaji prema njoj ambivalentni: svjestan je njezinih »dubokih i mutnih strasti« i bolesnog erosa, ali istodobno ta »nesretna i diskretna dama« budi u njemu životnu snagu i zapretanu kreativnu energiju pa slike počinju iz njega navirati »kao iz fontane«. Bobočka je, uostalom, jedina osoba s kojom on može komunicirati, koja ga razumije, suosjeća s njegovim razdraženim i nervoznim stanjima i koja se može uživjeti u njegove estetske doživljaje: »Sama ranjava, izubijana, nagnjila i krastava iznutra, ona je osjećala, kakva se katarza skriva u ljepotama, i ona je s njegovim ljepotama poživjela neobično jako i predano, od prvog dana.«

Bobočkin ljubavnik Vladimir Baločanski još je jedan primjer kostanjevečke promašene egzistencije. Iza maske briljantne činovničke karijere i sretnog braka krije se nesretni čovjek kome je cijeli život protekao u znaku konvencija, filistarskog reda, rutine, nametnutih normi i dresure živaca. Tu životnu kulisu (pristojno uređenu kutiju u kojoj su »sve igračke bile na svome mjestu«) razorila je upravo Bobočka. Baločanski joj se predao gotovo ropski, »po zakonu svoga tijela, bez razuma i bez logike«. Zbog nje pada u novčane neprilike, krivotvori mjenice, razara brak, odvodi ženu u smrt, dospijeva u zatvor. Upravo patološka, mazo-histička vezanost Baločanskog za Bobočku uvjetuje krvav rasplet kostanjevečke drame.

U furioznom finalu događaji se izmjenjuju filmskom brzinom: Kyrialesovo samoubojstvo, Filipov trenutak istine u razgovoru s majkom i spoznaja da mu je pravi otac Liepach, Baločanskijevo ubojstvo Bobočke. Kraj je abruptan, neočekivan, obilježen završnim agresivnim prizorom: stiliziranom slikom krvave Bobočke, pregrizena grkljana i širom otvorenih očiju. Latinovicz ostaje na pozornici sam, kao nijemi svjedok jedne tragedije. Užas »slike« koju gleda pred sobom nadmašuje svojim intenzitetom bilo koji artistski doživljaj. Takav otvoren i disonantan svršetak, bez definitivnog razrješenja, primjereno je kompozicijsko rješenje: u njemu valja vidjeti umjetnički adekvat vizije kaotičnoga i destruktivnoga svijeta, svijeta u kome se ne nazire jedinstven smisao i u kojemu je »povijesni trenutak obilježen provizorijem, neizvjesnošću, stalnim previranjima« (Žmegač, 1986).

Objavljen prije Sartreove *Mučnine* i Camusova *Stranca*, roman *Povratak Filipa Latinovicza* po foku-siranoj tematici pripada tradiciji europske egzistencijalističke literature. Sam je K., komentirajući vrlo precizno Filipove opesije, to i potvrdio (Matvejević, 1974). Međutim, osim egzistencijalističke vizure u analizi karakterističnih problema (npr. pitanje podrijetla glavnog lika, traženje podloge, kriza identiteta, otuđenost, samoća, osjećaj odvratnosti i mučnine, neukorijenjenost, nemogućnost komunikacije s drugim ljudima), važan inspiracijski poticaj bila je nesumnjivo i Freudova psihoanaliza. Njezin se utjecaj osjeća u nizu tematskih jedinica i motivacijskih sklopova: od prikaza Filipova odnosa prema majci, analize događaja iz djetinjstva i podsvjesnih reakcija, do problematiziranja seksualnosti i preuzimanja Freudovih antropoloških nazora (koje u romanu »zastupa« u prvom redu Kyriales). Konceptija

obnavljanja prošloga dovodi Krležin roman u vezu s Proustovom metodom, a novija kritika upozorava i na bliskost Latinoviczevih nazora sa spoznajnom teorijom E. Macha.

Narativna faktura vrlo je složena i nema sumnje da se K. u kreiranju romana poslužio različitim iskustvima. Od klasičnog romana nasljedovana je linearna kompozicija s jasno istaknutim dramskim iktusima (diskusije s Kyrialesom, scena s majkom, mrtva Bobočka s otvorenim očima). No proporcije su sačuvane, logika unutarnjeg razvoja još je uvijek čvrsta, a aktanti razmjerno koherentni. U velikoj uvodnoj retrospekciji pojavila se, zbog simultanosti prošlih i sadašnjih zbivanja, najveća opasnost od narativne disperzije, ali asocijacije i evokacije ipak su funkcionalno uklopljene u fabularnu progresiju. U literaturi je stoga već istaknuto da je *Povratak Filipa Latinovicza* najharmoničniji Krležin roman (Lasić, 1974).

Najveće novosti, koje se mogu smatrati tečevinama modernog romana, uvodi K. na planu pripovjedne tehnike. Iako se iskazni oblici neprekidno izmjenjuju, uočljiva je velika uloga unutarnjeg monologa koji često prelazi u slobodni neupravni govor. Funkcija slobodnoga neupravnog govora posebno je značajna u verbalizaciji Latinoviczevih psihičkih procesa pa stoga i ne čudi njegova rasprostranjenost. Ipak, slobodni neupravni govor, kao lingvistička kombinacija dvaju glasova, poprma vrlo prepoznatljivu »boju« Krležina stila. Naime, pripovjedačev diskurs u pravilu se ne razlikuje od diskursa glavnog lika (Filipa) pa dolazi do neobičnog udvajanja glasova i perspektiva. Takvim jukstaponiranjem i koegzistencijom glasova, naglašavanjem polivokalnosti signira se relativnost gledišta. Roman dobiva izrazito polifonijsku (dijalošku) kvalitetu: glasovi implicitnog autora i glavnog lika međusobno su ravnopravni, pa među njima često dolazi i do konfrontacije.

U protokoliranju Filipovih misli i psihičkih reakcija važnu ulogu dobiva tehnika asocijacija. Ona je osobito došla do izražaja u ekspoziciji koja se gradi na nape-tosti između pripovjedne sadašnjosti i retrospektivnih pasaža.

Kao i u Proustovu romanesknom ciklusu, i u Krležinu romanu određeni poticaj (vizualni, verbalni, olfaktivni) izaziva kod glavnog junaka lepezu reminiscencija. Tako npr. riječ »frajle« koju izgovara Joža Podravec budi uspomene na prva erotska iskustva, a iz toga se opet širi novi krug asocijacija: likovna tema »prijesnoga ženskoga trbuha«, »bordelski clair-obscur«, promukli glas iz polutmine koji mu govori da njegova majka ljubaka s kanonicima i biskupima itd. Te reminiscencije imaju, dakle, uvijek simbolično značenje: one su zapravo dijalog slikara s vlastitom prošlošću.

Povratak Filipa Latinovicza važna je stepenica u razvoju hrvatskoga psihološkog romana i u procesu intelektualizacije hrvatske proze. Istodobno, u kontekstu Krležina pripovjednog opusa, to je djelo ujedno i završna faza eksperimentiranja s modelom linearne naracije. Već idući roman *Na rubu pameti* (1938) označuje pomak prema indicijskoj prozi u kojoj fabulativnost još više uzmiče u korist osamostaljenih lirskih i esejističkih dijelova.

LIT.: Š. Vučetić, Krležino književno djelo, Sarajevo 1958; D. Cvitan, Mitska interpretacija romana »Povratak Filipa Latinovicza«, Kolo, 1963, 6; I. Frangeš, U potrazi za izgubljenim djetinjstvom, Krležin zbornik, Zagreb 1964; S. Schneider, Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas, München 1969; M. Vaupotić, Siva boja smrti, Zagreb 1974; P. Matvejević, Razgovori s Miroslavom Krležom, Beograd 1974; S. Lasić, Struktura Krležinih »Zastava«, Zagreb 1974; M. Engelsfeld, Interpretacija Krležina romana »Povratak Filipa Latinovicza«, Zagreb 1975; V. Sepčić, Krležin simbolistički roman. Uz »Povratak Filipa Latinovicza«, Croatica, 1979, 10; V. Zmegač, Krležini evropski obzori, Zagreb 1986; R. Vučković, Krležina dela, Sarajevo 1986; A. Leitner, Die Gestalt des Künstlers bei Miroslav Krleža, Heidelberg 1986; M. Špehar, Problem Boga u djelima M. Krleže, Zagreb 1987. K. Nc.

»POZDRAV JEAN PAUL SARTREU«, izgovoren je 15. V. 1960. na primanju u čast posjeta francuskog pisca i filozofa u tadašnjoj JAZU u Zagrebu. Objavljen je u *Vjesniku*, 20. XI. 1960; uvršten u knjigu *Eseji II* (Zagreb 1962).

Pozdravljajući Sartrea, Krleža svoj govor intonira kao »uvod za naš razgovor o slobodi«, budući da cijenećenoga gosta »u prvome redu interesiraju pitanja tzv. građanskih i umjetničkih sloboda«. Odgovori na ta i srodna pitanja stvarni su sadržaj Krležine pozdravne riječi. Naglašavajući Sartreovu neprijeporno lijevu književnu i političku angažiranost, koja se prati »sa drugarskom simpatijom«, K. napominje kako se lijeva književnost i u nas »borila protiv očitog licemjerstva lažne demokracije«. Obraćajući se Sartreu kao istomišljeniku u borbi za »stvar socijalizma«, kao piscu koji vodi bitku protiv »slijepih političkih snaga banke, vojske i crkve«, K. razlikuje položaj pisca u tzv. zapadnom prosperitetu i u sredini koja je tek uklonila »one negativne snage koje bi se mogle povampiriti«. Premda u zemlji vlada »ubrzan razvojni tempo«, ne prate ga knjige koje bi nadahnjivao tzv. »socijalistički optimizam«: prevladava duh »estetškog liberalizma« lišen svakog administrativnog nadzora, što, pak, na europskome istoku osuđuju kao »idealistički revizionizam«. Riječi upućene Sartreu izgovorio je manje pisac, a više etablirani književni ideolog Krleža, za kojega je »titoizam bio (...) optimalan odgovor na 'nacionalno pitanje', na balkansku bijedu i na osornost velikih sila« (S. Lasić). Ni. Pk.

»POZIVAMO VAS DA DOĐETE U JUGOSLAVIJU I DA SE SVOJIM OČIMA UVJERITE U NETOČNOST FANTASTIČNIH OPTUŽBI SOVJETSKE PROPAGANDE«, otvoreno pismo Izvršnog odbora Nacionalnoga komiteta Jugoslavije za obranu mira upućeno sovjetskim javnim radnicima S. J. Vavilovu, M. Šolohovu, L. Leonovu i I. Erenburgu. Objavljeno je u *Borbi*, 26. VII. 1950. a istoga dana i u *Politici* (s naslovom *Pismo sovjetskim javnim radnicima*). Potpisali su ga članovi Izvršnog odbora Nacionalnoga komiteta Jugoslavije za obranu mira, S. Stanković, J. Vidmar i M. Krleža. Svrha je pisma bila suprotstaviti se sustavnoj kampanji što ju je protiv Jugoslavije provodio Sovjetski Savez, osobito preko lista *Novoe vremja*. Ti se sovjetski javni radnici pozivaju da dođu u Jugoslaviju kako bi se uvjerali da na njezinu teritoriju nema vojnih baza stranih velikih sila iz kojih se priprema agresija na susjedne istočne zemlje, kako se to tvrdi u listu *Novoe vremja*. J. S. R.



KRUNOSLAV PRANJIĆ

PRANJIĆ, Krunoslav, filolog i stilograf (Zenica, 7. I. 1931). Maturirao u Zenici, diplomirao 1954. jugoslavistikom u Zagrebu, doktorirao 1967. tezom *Jezič i stil Matoševe pripovjedačke proze*. Profesor stilistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Predavao na sveučilištima u petnaestak europskih zemalja, te u SAD-u. Prevodio klasičnu i suvremenu rusku beletristiku, te stručnu literaturu s engleskoga i francuskoga. Suurednik (s A. Flakerom) četiriju važnih zbornika o hrvatskoj književnosti i njezinu mjestu u europskom kontekstu; član uredništva časopisa *Umjetnost riječi*. U domaćim i inozemnim časopisima objavio stotinjak lingvističkih i stiloanalitičkih članaka. Važnije knjige: *Jezič i književno djelo* (1968); *Jezičom i stilom kroza književnost* (1986); *Stilografske svaštice* (1995).

Pranjićeva metoda analize je (lingvo)stilistička. Govoreći o književnom tekstu, on se usredotočuje na jezik i opisuje ga na svim razinama (od grafijske do tekstualne); stilematičnost pojedinih jezičnih struktura utvrđuje unutar konteksta opisivanog djela, s jedne, te u odnosu prema hrvatskome jezičnom standardu, s druge strane. Uz A. G. Matoša i I. Andrića, Krleži je posvetio najviše prostora: između 1964. i 1990. objavio je sedam članaka o različitim aspektima Krležine stilistike. Načelno ih je moguće razvrstati u tri skupine. Prvu bi činili članci o Krležinoj porabi vrednota govorenog jezika u – pisanome – književnom diskurzu (*Tehnika pauze kao stilski postupak*, *Umjetnost riječi*, 1962, 3; *Jedna prozodijska interpretacija. Miroslav Krleža: Pjesma mrtvom čovjeku*, *Jezič*, 1983, 5). U njima pomnom analizom pokazuje kako je distribucija vrednota govorenog jezika (intonacije, intenziteta, registra, tempa, stanke i trajanja) raznolika i nijansirana i u fikcionalnim i u nefikcionalnim Krležinim tekstovima, da bi naposljetku zaključio kako je ritam Krležine rečenice zapravo »ritam živoga govorenog jezika«. Drugu skupinu činili bi članci u kojima je izdvajao i opisivao temeljne stilske odlike i postupke Krležina diskurza (*O Krležinu proznome ritmu*, *Umjetnost riječi*, 1963, 2; *I kontinuitet i stilske inovacije, njihova tipologija /u povodu »Zastava« Miroslava*