

Slikarstvo u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza

Delač, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:564764>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KROATISTIKU
Ak. god. 2019./2020.

Valentina Delač

**Slikarstvo u Krležinu romanu *Povratak Filipa
Latinovicza***

Diplomski rad

Mentorica : izv. prof. dr. sc. Marina Protrka Štimec

Zagreb, rujan 2020.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

(potpis)

Zahvaljujem svojoj mentorici dr. sc. Marini Protrki Štimec na povjerenoj temi i stručnom mentorstvu.

Zahvaljujem svojoj obitelji na neizmjerne podršci tijekom studija.

Zahvaljujem svojim kolegama i prijateljima na ugodno provedenom vremenu i druženju.

Zahvaljujem svojoj dragoj prijateljici Ani Delač na moralnoj, intelektualnoj, emocionalnoj podršci i strpljivosti koju mi pružaš posljednjih šest godina.

Mojoj majci

Sadržaj:

1. Uvod.....	5
2. Slikarstvo i književnost kroz stoljeća	6
3. Lik umjetnika u književnosti	8
4. Krleža i slikarstvo	9
4.1. Marginalija uz slike Petra Dobrovića	10
4.2. Kriza u slikarstvu	11
4.3. O njemačkom slikaru Georgeu Groszu	15
4.4. O smrti slikara Josipa Račića.....	16
4.5. Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića.....	16
4.6. Ekspresionizam	18
5. Odnos Filipa Latinovicza i slikarstva	20
6. Poimanje slikarstva: Filip-Kyriales	25
7. Tipologija Filipovih slika	29
7.1. Faktične slike	30
7.2. Virtualne slike	34
7.3. Prave slike.....	36
8. Zaključak	38
9. Literatura	39
10. Popis slika	40
11. Sažetak	41
12. Summary	42

1. Uvod

U ovom radu bavit ću se odnosom slikarstva i književnosti kao umjetničkih disciplina na primjeru romana Miroslava Krleže *Povratak Filipa Latinovicza*. U prvome dijelu opisat će se povijesni prikaz odnosa slikarstva i književnosti kako bih uputila na povezanost ovih umjetničkih disciplina tijekom stoljeća. Nadalje, razmotrit ću lik umjetnika u književnosti općenito koji se počeo više pojavljivati u modernoj književnosti s ciljem predstavljanja umjetničke stvaralačke kreativnosti iz perspektive umjetnika.

Treći dio rada će se pobliže baviti Krležinim mišljenjima o slikarstvu koja je iznio u raznim esejima te će se oni analizirati kako bi se došlo do zaključka o autorovu poimanju umjetnosti i slikarstva. Potom ću se fokusirati na odnos Filipa Latinovicza kao protagonista romana i slikarstva. Analizirat će se Filipova razmišljanja o umjetnosti koja se javljaju u mnogobrojnim esejističkim dijelovima romana iz kojih možemo puno zaključiti o Filipovu identitetu kao i njegovoj potrazi za umjetničkim identitetom. Iz mnogih je scena u romanu, poput one s Filipom i Kyrialesom, razvidan Filipov umjetnički stav.

Na kraju ću donijeti tipologiju Filipovih slika na temelju klasifikacije koju je razvio Tonko Maroević; slike ću analizirati u odnosu na Filipov psihološki razvoj od izgubljenog umjetnika bez identiteta i podloge u životu do ponovnog pronalaska umjetničke inspiracije.

2. Slikarstvo i književnost kroz stoljeća

Još je od davnina odnos slikarstva kao vizualne umjetnosti i književnosti kao verbalne umjetnosti bio usko povezan. Oba načina izražavanja autorovih unutarnjih previranja imaju istu polazišnu točku o kojoj se raspravlja još od antičkih vremena – *mimesis* ili oponašanje. U ovome ću poglavlju donijeti pregled odnosa ovih dviju umjetničkih disciplina, od antike do početka 20. stoljeća kada je Krleža napisao i objavio svoj roman *Povratak Filipa Latinovicza*.

Aristotel je u svome djelu *Poetika ili o pjesničkom umijeću* pisao o odnosu slikarstva i književnosti kada je spomenuo kako je oponašanje temelj svake vrste umjetnosti-književnosti, glazbe, slikarstva, kiparstva. Za njega je koncept *mimesis* izrazito pozitivan jer je ljudskoj prirodi urođen smisao za oponašanjem i uživanjem u istom. S druge strane, Aristotelov učitelj Platon govorio je o *mimesisu* kao negativnom principu umjetnosti. On je shvaćao *mimesis* kao trećerazrednu jer umjetnik oponaša prirodu koja je sama preslika svijeta ideja. Za njega su sve umjetnosti, pa tako i slikarstvo i književnost, samo puki pokušaj da se dohvati Istina te je Platon smatrao da pjesnici i slikari nikada ne mogu zahvatiti pravu istinu svojim tvorevinama kao što to mogu superiorni filozofi. U rimskom razdoblju antičke književnosti nastala je najpoznatija krilatica retoričara Horacija koju je iznio u svome djelu *Pjesničko umijeće*. Radi se o izrazu „ut pictura poesis“ (lat. neka poezija bude kao slika). Vodeći se ovim načelom, Horacije je poistovjetio književnost i likovnu umjetnost koje međusobno trebaju dijeliti svoje umjetničke repertoare i tehnike. Ta je krilatica odjeknula u kasnijim umjetničkim razdobljima. Prvi koji je kritički pristupio ovome Horacijevu načelu bio je Gotthold Ephraim Lessing u raspravi *Lakoon: o međama likovnih umjetnosti i pjesništva iz 1766. godine*.¹ Lessing smatra kako slikarstvo i književnost imaju različite predmete opisivanja i da se te dvije vrste umjetnosti ne mogu miješati. Njegovo je djelo uspjelo „definitivno proniknuti razlike i odbiti odveć maglovite aproksimacije“² između slikarstva i književnosti. Nastavno na Lessingovu klasifikaciju umjetnosti, nastale su teoretske knjige o umjetnosti koje su najčešće pokušavale umjetnost razvrstati u dvije kategorije, primjerice „distinkcije između simultanih i

¹ Ut pictura poesis- Hrvatska enciklopedija-LZMK. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63518> (7.3.2020.).

² Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 17.

sukcesivnih umjetnosti, između umjetnosti opažanja i umjetnosti mašte, između umjetnosti mimeze (ili iluzije) i umjetnosti stvaranja (ili izvođenja), odnosno između prikazivačkih (objektivnih) i neprikazivačkih (apstraktnih, subjektivnih), pa čak i između društvenim i osamljenih umjetnosti.³

Međutim, ova dva vida umjetnosti nisu uvijek uživala isti ugled. Književnost je još od razdoblja antike bila shvaćena kao „eminentno intelektualna disciplina“⁴, dok se slikarstvo moralo dugi niz stoljeća boriti kako bi zaslužilo svoje mjesto u hijerarhiji umjetnosti. Prije petnaestog stoljeća o slikarstvu se samo pisalo suviše tehnički i preskriptivno jer se htjelo proniknuti u značenje likovnih simbola te zaključiti o svojevrsnoj poetici likovne umjetnosti. No, kako je napomenuo Maroević, petnaesto stoljeće predstavljalo je novu eru za likovnu umjetnost koja je postala vladajuća umjetnička disciplina. U hrvatskom kontekstu, s druge strane, trebalo je čekati kraj devetnaestog stoljeća da se odnos likovne i književne umjetnosti produbi. Tadašnja generacija mladih umjetnika zahtijevala je ukidanje i napuštanje tradicionalnih estetskih vrijednosti i prihvaćanje načela slobode izražavanja kako bi hrvatska umjetnost napokon postala jednakovrijednim, ali nezavisnim dijelom europske umjetničke scene. Ono što je zanimljivo je da su upravo likovni umjetnici dali povoda književnicima da se pobune i zahtijevaju promjenu tadašnje poetike. Naime, secesija, koja se dogodila kao reakcija na intelektualizam devetnaestog stoljeća, odvela je slikarstvo u novome smjeru te je započelo novo razdoblje likovne umjetnosti. Primjer ovakve umjetničke borbe poslužio je književnicima da slično naprave i u vlastitoj domeni. Sve su ove klasifikacije pridonijele relativizaciji svih mogućih distinkcija te je takva prevlast sistematičnog pristupa umjetnosti bila dominantna sve do objave knjige *Umjetnosti i njihovi međusobni odnosi* Thomasa Munroa. Maroević napominje da ona predstavlja „završetak i zaključak stoljetnog traženja sustava, kataloški popis svih mogućih tvarnih, tehničkih i predmetnih distinkcija, začinjjen relativizmom postupka koji je još u toku.“⁵

Možemo zaključiti kako je slikarstvo bilo dijelom književnosti još od antike te se tematika umjetničkog stvaranja profilirala tijekom 19. i 20. stoljeća. U takvom je kontekstu nastao i roman *Povratak Filipa Latinovicza*. Upravo je zato vrijedno istražiti kako je Krleža ostavio

³ ibid, str. 19.

⁴ ibid, str. 43.

⁵ ibid, str. 22.

svoj trag u ovoj domeni književnosti kada je slikarstvo postalo duboko ukorijenjeno u raznim književnim djelima.

2. Lik umjetnika u književnosti

Kao što smo napomenuli, umjetničko je stvaralaštvo od davnina tematizirano u proznim djelima. Kako se književnost razvijala tijekom stoljeća, tako je došlo do popularizacije lika umjetnika u književnosti te se u suvremeno doba književnost sve više bavi upravo tematikom stvaralačkog procesa.

Donat tvrdi kako su „prozne umjetnine u kojima je glavni junak umjetnik: slikar, pjesnik, skladatelj, a tek rjeđe reproduktivac tj. muzičar ili glumac u svjetskoj književnosti česta pojava i ničim ne predstavljaju izuzetak u općim težnjama suvremene umjetnosti, već naprotiv, skladno se i jednostavno uklapaju u opće tendencije esejiziranja.“⁶ U modernoj je književnosti tako postalo uobičajeno da protagonist književnih djela bude „junak koji je umjetnik ili spremno prihvaća problem koji je naoko identičan osnovnim problemima umjetnosti.“⁷ Takvim se djelima moderne književnosti htjela predstaviti umjetnička stvaralačka kreativnost i univerzalno iskustvo umjetnosti. Umjetnici kao heroji umjetničkih djela postali su u moderni prototipni junaci raznih književnih tvorevina.

Maroević navodi primjere književnih djela hrvatske moderne u kojima slikar zauzima glavnu ulogu: Ivo Vojnović, *Psyche* (1889.); Antun Gustav Matošev, *Lijepa Helena* (1917.); Janko Polić Kamov, *Isušena kaljuža* (1909.); Matija Lisičar, *Uništeni talenat* (1910.); Josip Baričević, *Novele i portreti* (1910.); Dragan Melkus, *Djevojka s ljiljanom* (1914.); Josip Kosor, *Mime* (1916.); Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.).⁸

Unatoč činjenici da se pisalo mnogo djela u kojima je glavni junak slikar, oni nisu imali većeg odjeka u književnosti, stoga nisu stekli istu razinu popularnosti kao romani kojima je glavni lik bio glazbenik ili književnik. Donat to pripisuje činjenici da su književnost i glazba srodnije umjetnosti nego književnost i slikarstvo. Autor tvrdi kako glazba i književno djelo proizlaze iz

⁶ Donat, B. *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*, str. 265.

⁷ *ibid*, str. 266.

⁸ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 110-149.

čovjekova duha te nemaju konkretnu i opipljivu tvarnost, dok s druge strane slika ima i materijalnu dimenziju koja je određena slikarskim materijalima i tehnikama.

4. Krleža i slikarstvo

Miroslav Krleža u mnogim je prilikama tematizirao odnos umjetnosti i slikarstva. Uz svoja književna djela u kojima je uključio esejističke dijelove o umjetnosti (kao što je slučaj i kod *Povratka Filipa Latinovicza*), Krleža se često bavio i likovnom kritikom u mnogobrojnim esejima i opisima svjetskih i hrvatskih slikara svog vremena. Frangeš Krležinu esejistiku naziva „čudesnim spojem lirskog, emocionalnog, intelektualnog i racionalnog.“⁹ Ključno je promatrati Krležine eseje i njegove esejističke dijelove koje je uključio u brojne romane na istoj razini zato što su svi ti tekstovi „prodorni analitički sudovi disciplinirani superiornom sintezom. Između [eseja], po lirskoj ponesenosti, i takozvanih 'esejističkih' dijelova Krležinih romana ili drama nema nikakve razlike.“¹⁰ U nastavku donosimo analizu nekolicine Krležinih eseja koji će nam poslužiti kao polazišna točka za kasniju analizu samoga romana. Analizom ćemo eseja steći uvid u Krležine stavove o slikarstvu i umjetnosti, kako su ti stavovi utjecali na stvaranje *Povratka Filipa Latinovicza* i na koji način funkcioniraju unutar strukture romana.

Njegovo je najpoznatije likovno-kritičko gledište izraženo u *Predgovoru Podravskim motivima Krste Hegedušića*, a možemo istaknuti i Krležine tekstove o „hrvatskom proljetnom salonu (1919.), Petru Dobroviću (1921.), crtežu Ljube Babića (1924.), krizi europskog slikarstva i Ljubi Babiću (1924.), grafičkoj izložbi u Zagrebu (1926.), Georgeu Groszu (1926.), Goyi (1926.), Josipu Račiću (1928.), Vladimiru Beciću (1929.), Jerolimu Mišeu (1931.), o povodu pariške izložbe jugoslavenskog srednjovjekovnog slikarstva (1950.), o apstraktnom slikarstvu (1961.).“¹¹

U spomenutim se esejima može iščitati općenito Krležino gledanje na umjetnost i slikarstvo „jer je u svima njima Krleža direktno ili indirektno potvrđivao i varirao svoje teze o umjetnosti, njenoj ulozi u društvu i o nekim specifičnim pitanjima vezanima uz problem

⁹ Frangeš, I. *Matoš, Vidrić, Krleža*, str. 266.

¹⁰ *ibid*, str. 266.

¹¹ Flaker, A. *Nomadi ljepote*, str. 281.

stvaralačkog procesa kako ga je on shvaćao.“¹² Prikazat ćemo Krležine eseje kronološkim redom kako bismo mogli uvidjeti kakav je razvoj doživio odnos Krleže i slikarstva tijekom godina. Osvrnut ćemo se na sljedeće eseje: *Marginalija uz slike Petra Dobrovića (1921.)*, *Kriza u slikarstvu (1924.)*, *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu (1926.)*, *O smrti slikara Josipa Račića (1928.)*, *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića (1933.)*, *Ekspressionizam (1959.)*.

4.1. Marginalija uz slike Petra Dobrovića

Marginalija uz slike Petra Dobrovića Krležin je esej objavljen 1921. u *Savremeniku*. Ovaj esej predstavlja jedan od ranijih, ali i najobimnijih eseja koje je Krleža posvetio hrvatskim slikarima i slikarskoj tematici uopće. U ovome tekstu Krleža iznosi vlastitu kritiku slikarskog opusa Petra Dobrovića, vrlo opsežne dijelove o umjetničkom stvaranju i Krležino viđenje smjera u kojem idu svjetska i hrvatska umjetnost.

Na samom početku Krleža tvrdi kako u životu postoje dva puta: put uma i put umjetnosti. Objašnjava da se put uma odnosi na umovanje tj. razmišljanje, a put umjetnosti na umijeće stvaranja. Vodeći se narodnom poslovicom da je umjeti više nego imati, Krleža zaključuje kako umjetnost označava „životni potencijal, koji je veći i stvarniji od takozvane vlasti i realnog posjedovanja stvari.“¹³ Za Krležu su umnici oni koji stvarne događaje svedu na principe i formule, koji imaju matematički pogled na svijet, stoga svijet ne mogu ni doživjeti, a sukladno tomu, ne mogu ni stvarati. S druge strane, umjetnici su osobe koje intenzivno doživljavaju svijet oko sebe te pokušavaju zaustaviti vječito gibanje realizacijom u obliku umjetničkog djela. Kada govori o Dobrovićevoj umjetnosti, Krleža zaključuje da je on pripadnik kategorije umnika: „Umnici, koji se izražavaju bojama na platnu, znadu, što se događalo prije njih (u slikarskoj prošlosti), te im u svakome potezu osjećate svijest, intelekt, retrospektivu historijsku, mozak. Dobrovićeve su najjače slike moždano sazdane i u tvrdoj intelektualnoj arhitektonici konstruisane.“¹⁴ Krleža nastavlja kako Dobrović u svojim slikama nikada ne predstavlja

¹² Šicel, M. *Literarni estetko-programatski i idejni stavovi Miroslava Krleže* u *Krležin zbornik* ur. Frangeš, I. i Flaker, A., str. 339.

¹³ Krleža, M. *Marginalija uz slike Petra Dobrovića*, str. 179.

¹⁴ *ibid*, str. 184.

bilo kakvu alegoriju, preneseno značenje ili bilo što što bi pripadalo svijetu mistike i tajanstvenosti, već Dobrović samo slika ono što je stvarno i opipljivo te sve drugo za njega ne postoji. Umjetnost je prema Krleži uvijek temeljena na neutaživoj čežnji i umjetničkoj nostalgiji; Krleža vidi u svim umjetničkim pravcima istu osnovicu te smatra da koliko god razne umjetničke struje bile različite, one uvijek tematiziraju isti motiv, ali na različite načine, a to je upravo vječna čežnja i bolna nostalgija. Međutim, između umjetnosti temeljenoj na nostalgiji i umjetnosti umnika, Krleža izabire potonje. Krleža u ovome eseju kritizira ponovnu pojavu starih umjetničkih pravaca koji se pokušavaju progurati u modernu umjetnost pod krinkom neoklasicizma.

Kako Žmegač pojašnjava, Petar Dobrović jedan je od velikih utjecaja prema kojima je Krleža izgradio Filipa.¹⁵ Budući da je Filip lik koji je prožet proturječnostima, možemo ga povezati sa simultanošću koju Krleža naglašava u ovome eseju kao jednu od ključnih karakteristika tadašnje umjetnosti: „tehnika, spektralna analiza, infinitezimali, boje, boje, boje, muzika, jurnjava, dinamika, sve je to stalo da rotira, i logos i zvijezde i objekti i slike.“¹⁶

4.2. Kriza u slikarstvu

Krležin esej *Kriza u slikarstvu* objavljen je u časopisu *Književna republika* 1924. godine. Radi se o putopisnom eseju koji je Krleža kasnije uvrstio u svoje djelo *Izlet u Rusiju*, no u kasnijim publikacijama, esej je izostavljen. U eseju Krleža progovara o umjetničkoj kataklizmi za koju krivi avangardu, ali i o slikarstvu Ljube Babića za kojega Krleža smatra da „slika već godinama jednu te istu problematičnu imaginarnu sliku, koja ne bi bila odraz nego izraz, i ne izraz nego još više: stvarnost sama!“¹⁷ Inspiraciju za pisanje ovog eseja Krleža je dobio povodom povratka iz Berlina kada je posjetio veliku berlinsku slikarsku izložbu u Nacionalnoj galeriji.

Krleža na početku samoga eseja smatra da je slikarstvo njegova doba u dubokoj krizi zato što se ono „industrijalizovalo i beskrajne gomile slikarskoga proletarijata naterale su stvar

¹⁵ v. Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 108.

¹⁶ *ibid*, str. 197.

¹⁷ Krleža, M. *Kriza u slikarstvu*, str. 27.

u hiperprodukciju, zastoj i nezaposlenost.“¹⁸ Krleža dakle optužuje suvremene tendencije u slikarstvu za komercijalizaciju i podavanje kapitalističkom stroju. On slikare vidi kao prodavače i trgovce koji prodaju svoje slike tj. proizvode te se time odbacuje bilo kakav smisao umjetničkog stvaranja. Slično kao što je protagonist romana *Povratak Filipa Latinovicza* izgubio oslonac svoga identiteta, tako je i slikarstvo prema Krleži „izgubilo svoj davni oslonac u reprezentativnim funkcijama društva i postalo roba koja ide, zbog različitih ljudskih pobuda, iz ruke u ruku imućnih vlasnika.“¹⁹ U svojim promatranjima suvremenih slikarskih djela, Krleža primjećuje kako se polako spušta estetska ljestvica naslikanih motiva koji su sami sebi svrha, a ne otkrivaju duševno stanje umjetnika slikara. Krleža žestoko kritizira slikarske pokrete koji su se u tadašnjem kontekstu smatrali modernima; Krleža im zamjera to što stvaraju robu za prodaju, a ne istinska umjetnička djela kao što je to bio slučaj u ranijim kulturnim epohama. Možemo reći kako Krleži posebice smeta sve ubrzanija dinamika suvremenog društva zbog koje se i umjetnička proizvodnja ubrzala kako bi sustigla korak s društvenim kretanjima: „Roba koju današnji potrošači traže je blef, iz prostoga razloga što su i ti potrošači sami blef. (Danas jesu sutra nisu).“²⁰ Za Krležu su starija vremena idealizirana zato što su prikazivala svojim slikarskim umijećima „klasičan izraz najsvetlijih pojava jednog izvesnog vremena.“²¹ Iako ne spominje eksplicitno avangardu, vrlo se lako može zaključiti da je Krleža ovim esejem htio izraziti svoju kritiku avangarde, koju smatra glavnim čimbenikom koji je proizveo komercijalizaciju i hiperprodukciju. Krleža optužuje avangardu da je svojim prekomjernim odbacivanjem bilo kakve podloge u slikarstvu dovela do toga da se „po platnima gnjilu nekakve ranjave tuberkulozne žljezde, gledaju na nas mutne krvave oči, iz svetova koji nisu ni san ni ludilo, nego lažna i sramotna produkcija patvorene robe.“²² Također, predbacuje avangardi što tvrdi da je „misao današnjeg čoveka jasna, određena, logična, dosledna, klasično tvrda i oštra kao dijamant.“²³ te tzv. revoluciju u slikarstvu koja se naoko događa Krleža naziva bijedom, a ne revolucijom. Krleža zaključuje da će biti potrebna jedna druga vrsta revolucije kojom će se slikarstvo očistiti od proizvoljnih

¹⁸ ibid, str. 22.

¹⁹ Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 110.

²⁰ Krleža, M. *Kriza u slikarstvu*, str. 22.

²¹ ibid, str. 23.

²² ibid, str. 23.

²³ ibid, str. 23.

etiketa i stvaranja radi profita te vratiti klasičnom umjetničkom stvaranju čiji smisao proizlazi iz duševne dimenzije i emocionalnog stanja slikara.

Krleža u eseju nastavlja zapisivati svoju doživljaje s njemačkih izložbi te spominje određene slikare u kojima ipak prepoznaje stvarne umjetničke tendencije. Riječ je o trima ekspresionistima: Oskar Kokoschka, Franz Marc i Paul Klee. Krležinu je pažnju najviše zaokupila Kleeova slika *Vokalna lepeza komorne pjevačice Rose Silber* zato što je Klee tim djelom pokušao likovnim putem dočarati glazbeni doživljaj. Koliko je Krleža bio razmišljao o Kleeju, pokazuje njegovo zanimanje za prenošenje zvuka na slikarsko platno zbog čega Flaker napominje kako se tu „već može nazrijeti Krležino kretanje prema *Povratku Filipa Latinovicza i Podravskim motivima*.“²⁴ Odist, Filip je u romanu zaokupljen problematikom slikanja zvukova i mirisa i ograničenosti likovnog prikaza drugih osjetila. To je razvidno u sceni kada Filip iz kavane promatra ljudsko kretanje na ulici i razmišlja o tome je li uopće moguće naslikati ulične mirise i zvukove koji dominiraju scenom koju promatra. Slično kao što je Krleža pisao o Kleeju, Filip također razmišlja o glazbenim elementima u slikarstvu: „Preko njegove slike, koju bi od vremena na vrijeme ugledao, prelio bi se obično koji akustični efekt i u taj tren u njegovoj glavi nestalo bi slikarskog spoja.“²⁵ Kako Žmegač tvrdi, Filip je „tu zaokupljen istom onom izražajnom potrebom koju je Krleža uočio na berlinskoj izložbi gledajući Kleeove slike.“²⁶

Nakon kritike slikarstva i avangarde, Krleža daje pregled slikarstva Ljube Babića, jednog od Krležinih omiljenih slikara. Iz Krležine je kritike jasno kako Krleža zastupa iste teze o umjetnosti i slikarstvu kao i Ljubo Babić. Uz već spomenutog Petra Dobrovića, Babić je još jedan slikar koji je neupitno utjecao na razvoj Filipa Latinovicza kao lika: „Filipova fiktivna, odnosno imaginarna platna, rekao sam već, podsjećaju na Krležine evokacije Babićevih i Dobrovićevih slika, tako da se može ustvrditi da je roman o *slikaru* Latinoviczu svojevrsan *hommage* tim našim umjetnicima.“²⁷ U nastavku donosimo pregled sličnosti između Filipovih i Babićevih umjetničkih izričaja prema analizi Viktora Žmegača. Žmegač ističe tri najveće sličnosti, a to su: konzervativizam, objektivizacija i lirski simbolizam. Prema Krleži, Babić je slikar koji „odolijeva još uvijek pomodnom talasu usprkos, a njegovi

²⁴ Flaker, A. *Nomadi ljepote*, str. 282.

²⁵ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 27.

²⁶ Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 113.

²⁷ *ibid*, str. 111.

motivi lirskog simbolizma, impresionistički vezanog o trodimenzionalni oblik predmeta, već su lelujavu ustitrani u lirskoj atmosferi apstrakcije²⁸, a Žmegač to uspoređuje s Filipovim konzervativnim stavovima o umjetnosti, točnije njegovoj „nesklonosti da napusti određen empirizam, mimetičnost, figuralnu kompoziciju, čak narativnu težnju.“²⁹ Nadalje, kao što je Filip opčinjen idejom da objektivnu stvarnost i motive iz svakodnevnog života prenese na slikarsko platno, tako isto Ljubo Babić je za Krležu jedan od rijetkih slikara čiji radovi govore o objektivizaciji vlastitog umjetničkog doživljaja. Uz to, Žmegač ističe lirski simbolizam koji se u Filipu odnosi na njegovu „sklonost literarizaciji slike“, simbolizmu u tradiciji kasnoga devetnaestog stoljeća, ali izvedenom u furioznom likovnom zamahu³⁰, a kod Babića na njegova slikarska platna iz kojih „izbija volja k dinamici, sapeta pre svega apsurdnom težinom zbivanja i negde duboko zakopanom pasivnošću lirske naravi.“³¹ Za Žmegača je Babićev lirski simbolizam uvelike utjecao na elemente Filipove umjetnosti zato što oba slikara prikazuju dinamiku zamršenoga svijeta u kojemu se stalno nešto giba i kreće: „Radnje i pokreti dominiraju tim opisima: valjati se, treperiti, uzvijoriti. Ista se težnja ističe u Filipovim likovnim predodžbama.“³² Naposljetku, Krleža, kao i kod Kleeja, u Babićevu slikarskom opusu primjećuje dozu muzikalnosti: „[Babić] se baca neposredno u fiksiranje sama sebe, autobiografski, te sa svim svojim naučenim i godinama usvojenim elementima stvarnosti, on tendira na glazbenu apstrakciju.“³³ Na ovome primjeru vidimo zašto je analiza Krležinih eseja ključna za analizu Krležina romana – lik Filipa Latinovicza, tj. njegov identitet i vjerovanja, djelomično se temelji na Krležinim stavovima o hrvatskim slikarima što ih je izrazio u svojim esejima.

Na samome kraju eseja Krleža spominje kako ga je berlinska umjetnička izložba podsjetila na maleni provincijalni grad u kojem čovjek nema što drugo raditi, nego živjeti u skladu s prirodom i vlastitim duševnim stanjem. Suprotno od toga, Krleža spominje rasprave „intelektualaca“ koji ne dopuštaju slikarima da izađu izvan okvira nekih arbitrarnih i ograničavajućih umjetničkih pravaca. Već tu možemo uočiti poveznicu s romanom

²⁸ Krleža, M. *Kriza u slikarstvu*, str. 25.

²⁹ Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 111.

³⁰ *ibid*, str. 112.

³¹ Krleža, M. *Kriza u slikarstvu*, str. 25.

³² Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu* str. 112.

³³ Krleža, M. *Kriza u slikarstvu*, str. 27.

Povratak Filipa Latinovicza u kojem se protagonist, baš kao i Krleža u ovom eseju, vraća manjoj sredini nakon dubokog razočaranja u velike svjetske umjetničke tendencije. Zaključno, uzimajući u obzir Krležin odnos prema slikarstvu kakav je izrazio u ovome eseju, ne čudi da je Krleža uveo autobiografske elemente u roman te tako prenio vlastita razmišljanja o stanju u umjetnosti i slikarstvu u svoje beletrističko djelo.

4.3. O njemačkom slikaru Georgeu Groszu

Krleža u *Jutarnjem listu* 1926. godine objavljuje esej o njemačkom slikaru G. Groszu u kojem opisuje opus ovog socijalno angažiranog slikara. Krleža Grosza naziva ilustratorom aktualnih događaja i konstatatorom činjenica koji ingenioznom tehnikom prikazuje svakodnevicu velegrada: „Nitko nije tako đavolski dorastao materijalizaciji i objektivaciji današnjega zbivanja kao George Grosz.“³⁴ Krleža hvali Groszov talent vidljiv u prikazivanju ulice u kretanju i realnih ljudi koji na slikama otkrivaju svoju unutrašnjost. Na Groszovim slikama Krleža uočava kaos i besmisao suvremenog svijeta što se osjećaju u svakom detalju Groszovih slika. Groszova slikarska poetika prikazuje čovjeka onakvim kakav zaista jest ispod površine i tendencioznim slikarskim metodama se raskrinkavaju ljudska primitivnost i neplemenitost: „Demonska lica, lica iz sudnice, iz senzacionalnih novinskih vijesti, čela sušičava, rahitična, jezici lajavih lažljivaca, usta što se otvaraju odvratno kao duplje lubanja, izmoždjeni momenti bluda, razvrata i pohote, nosovi natečeni, krumpirasti, žile sklerotičnei slabokrvno nabubrjele, čirovi i bubuljičave šije, tetovirane ruke i sadistički izrezuckana stegna, lica jednooka, lica strašna i odvratna, lica zakrinkanih hulja i ženski pogledi ispod mutnih koprena, svi ti elementi našli su u Georgeu Groszu ingenioznog tumača, realizatora i pjesnika najrjeđih sposobnosti.“³⁵

Sudeći prema Krležinoj pohvali ovoga njemačkog slikara, ne čudi da je Krleža u liku Filipa Latinovicza uveo elemente Groszove poetike: „Glodavci, termiti, sitničavi, žuti, kancelistički kratkovidni mravi s okovratnicima od prljava kaučuka, koji se međusobno uništavaju otrovnom kiselinom po smrdljivim i neprozračenim sobama gdje plaču plinske svjetiljke, trbušine nalivene pivom, svjetlucave biciklističke žbice i frizura jedne gospođe kao stare egipatske mumije, sve to pospano i gladno režanje u pogledima, ta rugoba

³⁴ Krleža, M. *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu*, str. 259.

³⁵ *ibid*, str. 264.

tijela, ta žalost mesa, ta glupost prometala, sve se to micalo pred Filipom bezbojno, sivo, neshvatljivo i mračno.”³⁶ Razvidno je da je Krleža inspiraciju pronašao u ekspresionističkom stvaralaštvu Georgea Grosza čije slike prikazuju na groteskan i hiperboliziran način mase u pokretu.

4.4. O smrti slikara Josipa Račića

U eseju o preuranjenoj smrti umjetnika Josipa Račića, Krleža progovara o Račićevom umjetničkom izričaju koji se temelji na konceptu čistog slikarstva. Govoreći o životu i slikarstvu Josipa Račića, Krleža konstatira da je Račić živio u vrijeme kada se događala opća umjetnička devastacija: „Srušeno je kod nas sve što bi nam moglo danas da govori o ljepoti i ukusu naših estetskih tradicija. [...] Sve što je bilo lijepo i ukusno, škartirano je u provinciju.”³⁷ Krleža smatra kako je sudbina odredila da će se Josip Račić roditi upravo u provincijalnoj sredini u kojoj nije bilo ni knjiga ni slika. Krleža je bio zadivljen Račićevim putem od neobrazovanog dječaka iz provincije do jednog od prvih pionira Münchenske slikarske akademije. Krleža je pozitivno ocijenio Račićev umjetnički opus zato što je i sam smatrao da umjetnost ne treba sadržavati mitove iz prošlosti, politički obojene ideologije i literarne anegdote: „Od Bukovčeve cabanelovštine preko našeg provincijalnog žanr-maleraja do dekorativne i verbalne propagandističke jugofaze, u našem je likovnom životu bilo i suviše laži i fraza, a da Račićev slikarski opus, s Kraljevićem i Vladimirom Becićem, ne bi trebalo isticati kao slikarski događaj prvog reda.”³⁸ Možemo zaključiti kako je Krleža imao oštre stavove o umjetnosti koja treba biti oslobođena laži i neistina i okrenuti se stvarnosti.

4.5. Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića

U travnju 1933. Krleža je objavio svoj *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića* u kojem je iznio svoja razmišljanja o umjetnosti i kritiku socijalne literature. Krleža u tom tekstu brani tezu da ljepota nema politički predznak, već je ona odraz stvarnosti i istine:

³⁶ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 28.

³⁷ Krleža, M. *O smrti slikara Josipa Račića*, str. 302.

³⁸ *ibid*, str. 304-305.

„Estetsko iskustvo vjekova govori nam nesumnjivo jasno, da se subjektivne sklonosti za zaronjivanjem u neotkrivene ljepote ne daju regulirati po nalogu i po programu, kao što se ni ljudske fiziognomije i tjelesna građa karaktera ne da izmijeniti, jer su nam ti elementi dani s porodom kao više-manje definitivni.“³⁹ Krleža smatra da umjetničko stvaralaštvo ne proizlazi iz razuma te se ono ne može pojmiti prema simplificiranim istinama koje nude politička ljevica i desnica. Za njega je ljepota metafizička i bezvremenska. Ona je "odraz prividno najneznatnijih (pa i atomskih) promjena, samo je titraj ogromne, nama često neshvatljive istinitosti, što se zove stvarnost.“⁴⁰ On pronalazi temelj svake estetike u najsavršenijoj stvarnosti i istinitosti. Analizirajući povijest estetskog iskustva, Krleža je zaključio "da se subjektivne sklonosti za zaronjivanjem u neotkrivene ljepote ne daju regulirati po nalogu i po programu, kao što se ni ljudske fiziognomije i tjelesna građa karaktera ne da izmijeniti, jer su nam ti elementi dani s porodom kao više-manje definitivni.“⁴¹ Dakle, estetika ne ovisi o vanjskim, političkim, privremenim programima, pa Krleža smatra da se umjetnosti ne može pristupiti sa socijalnog stajališta. Iako je i sam Krleža u svojim ranijim djelima zastupao socijalnu tezu u umjetnosti, u ovome tekstu daje oštru kritiku istoga: "Pišući i sam prilično dugo u tome smjeru i o tim pitanjima, bezuslovno predan da se podredim ekonomskim imperativima u oblastima ekonomsko-političkim, smatram da je potrebno usprotiviti se žalosnom i nematerijalističkom tumačenju teze o socijalnim tendencijama u stvaralačkim oblastima likovnim i književnim, kako se to kod nas reakcionarna tjera ima već nekoliko godina.“⁴²

Krleža u tom kontekstu progovara o ulozi književnosti i slikarstva, za koji govori da se u to vrijeme sve više naglašavala važnost socijalnog aspekta. Umjetnost je tadašnjeg vremena trebala predstavljati socijalnu svakodnevicu, društvenu nepravdu, nejednakost i siromaštvo. U tekstu zamjera tadašnjim ljevičarima da njihovo zahtijevanje uvođenja socijalnog u književnost i slikarstvo nije utemeljeno na znanju i intelektualnim preduvjetima za teoretiziranje o umjetnosti: "kod nas [se] sve glasnije i sve preuzetnije govori u posljednje vrijeme o zadatku 'socijalnog' u književnosti i u slikarstvu, a piše se o tim otvorenim i opasnim pitanjima neupućeno uglavnom; zlonamjerno gotovo uvijek, a

³⁹ Krleža, M. *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića*, str. 16.

⁴⁰ *ibid*, str. 19.

⁴¹ *ibid*, str. 23.

⁴² *ibid*, str. 15.

ne nenadareno ponajviše."⁴³ Krleža se na taj način distancirao od socijalne literature. Ovaj tekst predstavlja prekretnicu u njegovu shvaćanju umjetnosti, pa tako i slikarstva i književnosti za koje su opasne bilo kakve političke intervencije. Kod svih umjetničkih tvorevina treba se samo voditi računa o istini i emocijama umjetnika, a ne "njegovim estetskim teorijama, pogledima na svijet, ili društvenim i religioznim nazorima."⁴⁴

Nakon objave Krležina *Predgovora* uslijedila je burna reakcija javnosti te se smatra da je tim tekstom započeo sukob na književnoj ljevici. Možemo zaključiti da se Krleža ovim tekstom približio larpurlartizmu zbog svojih pogleda na umjetnost koja je svrha sama sebi, a ne nekoj vanjskoj instanci. Neupitno je da je ovaj esej u velikoj mjeri oblikovao svijet Krležina romana. Žmegač navodi da se u eseju i romanu pojavljuju imena istih slikara poput Grosza i Brueghela te ističe da je likovni izraz Hegedušića u tijesnoj vezi s romanom *Povratak Filipa Latinovicza*; autor tumači da su „u liku kao što je Joža Podravec, s njegovim singericama i bikovima, sadržžani podravski seljaci s Hegedušićevih crteža – a vjerojatno i obratno: Krležina se književna vizija može razabrati u grafičkim potezima.“⁴⁵

4.6. Ekspresionizam

Esej *Ekspresionizam* objavljen je u *Varijacijama na razne teme* u časopisu *Mogućnosti* 1959. godine. Krleža u ovom eseju izražava svoje mišljenje o likovnoj umjetnosti, ekspresionističkom slikarskom pravcu te čak i ekspresionizmu u književnosti. Krležin je stav prema ekspresionizmu kao umjetničkom pravcu izrazito negativan; on smatra da sam pojam ekspresionizma nije dobro odabran zato što „ekspresionizam obmanjuje neuk i lakovjeran svijet kako se umjetnički ne stvara na temelju utisaka 'spolja', već čudestvenim procesom, obratnim od normalnog „impresionističkog“ primanja vanjskih utisaka, i tajanstvenim nadahnućem 'iznutra'.“⁴⁶ Prema Krleži, ekspresionizam se ne može svesti na jednostavan koncept umjetnosti koja dolazi iznutra, već je riječ o puno kompleksnijem pojmu na koji su utjecali razni elementi: „filozofija i muzika, mašine i ritam industrijaliziranog vremena, tempo politike, poezija velikih gradova itd.“⁴⁷ Također,

⁴³ ibid, str. 16-17.

⁴⁴ ibid, str. 24.

⁴⁵ vidi Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 119.

⁴⁶ Krleža, M. 1979. *Ekspresionizam u Eseji i članci 1*: Renier Maria Rilke, str. 147.

⁴⁷ ibid, str. 147.

spominje i određene slikare poput Mondrijana, Maleviča i Kandinskog, koji su, prema Krleži, već „propovijedali 'prodor' u nepoznatu unutrašnjost ljudskog duševnog života kao programatsko oduhovljivanje uzrujanih raspoloženja, slijepih poriva, spleta nagona i mutnih slutnja.“⁴⁸ Nadalje, Krleža se obrušava na ekspresionizam iz razloga što se ekspresionizam pokazao kao revolucija koja će spasiti umjetnost i rasteretiti sve ljudske tegobe, ali nije vodio računa o estetskim konvencijama i osjećajima „nelagodnosti kakve može izazvati intimno razgolićenje bolesne i antipatične životne istine.“⁴⁹ Prema Krležinu mišljenju, ekspresionizam izaziva dosadašnje konvencije kako bi šokirao publiku, a ne prikazao stvarnost na čisti umjetnički način.

Između ostaloga, Krleža u ovome eseju iznosi i poveznicu između politike i slikarstva, točnije između ljevice i ekspresionizma: „Ekspresionizam je svojim najzanimljivijim krilom sav zaronio u politički tendencioznu varijantu slikarstva i scene.“⁵⁰ Krleža to naziva 'lenjinističkim šturmom i drangom' indicirajući da ekspresionizam želi srušiti sve stare vrijednosti i zamijeniti ih novima. Nadalje, Krleža zamjera ekspresionizmu što se oslanjao na naivna i djetinjasta razmišljanja o prevladavanju političke i socijalne stvarnosti „mističnim sredstvima stiha ili palete.“⁵¹ Kako je odnos političke ljevice i ekspresionizma postao sve dublji, tako je on sve više odlazio u domenu fašizma.

Iako se Krleža općenito nije slagao s pretpostavkama ekspresionizma, ipak je pojedine autore i njihova slikarska djela uvažio kao dostatna zato što su svoj umjetnički izraz temeljili isključivo na preslikavanju svojih duševnih stanja na slikarsko platno. Neki od tih autora su George Grosz, Franz Marc, Oskar Kokoschka, Paul Klee i Vasilij Kandinski koji, prema Krleži, tvore „jedan jedinstveni kompleks jedne jedinstvene i nedjeljive evropske likovne krize u cjelini.“⁵² Na kraju eseja Krleža konstatira da ekspresionizam određuje snagu umjetničkog izraza svim drugim sporednim umjetničkim elementima te se time stvara umjetnost koja nije intimna i osobna, već „vještački odglumljena, antipatična, simulirana majmunska grimasa.“⁵³ Prema tome, ekspresionizam u krležijanskom značenju označava umjetnički pokret čiji fokus nije na eksternim utjecajima i dojmovima,

⁴⁸ ibid, str. 148.

⁴⁹ ibid, str. 148.

⁵⁰ ibid, str. 151.

⁵¹ ibid, str. 156.

⁵² ibid, str. 158.

⁵³ ibid, str. 163.

nego na internim subjektivnim stanjima kako bi se izazvao šok ili senzacija prikazujući svijet oko sebe nerazmjerno intenzivnije od prave slike stvarnosti.

Naposljetku, možemo zaključiti da Krleža izražava negativan vrijednosni stav prema ekspresionizmu te sebe ne želi nazivati ekspresionistom, „on je [pisanjem o ekspresionizmu] dao poetološki anticipando epohi ekspresionizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti.“⁵⁴ Koliko se god Krleža htio ograditi od kategorije ekspresionizma, on se svojim djelima, prema Malekoviću, istaknuo „kao tipičan ekspresionistički pisac (koji to neće, jučer koliko i danas, priznati?!) čija metaforika, dikcija i dramski oblik uopće produbljavaju psihološku i filozofijsku potku izraza koji će se u drugom desetljeću proširiti na cjelokupnu hrvatsku umjetničku produkciju, od slikarstva i kiparstva do scenografija i arhitekture.“⁵⁵

5. Odnos Filipa Latinovicza i slikarstva

U romanu *Povratak Filipa Latinovicza* Krleža je u liku protagonista dao mnogobrojna razmišljanja i teze o umjetnosti, točnije slikarstvu. Cijelu knjigu prožimaju motivi pravih i fiktivnih slika kao i esejistički dijelovi u kojima progovara o problematici umjetnosti općenito, potrebi za umjetnošću i slikarstvu kao umjetničkoj disciplini: „dobar dio romana zapremaju Latinoviczeve meditaciju o specifičnim likovnim problemima, razgovori o umjetnosti i teorijski traktati o slikarstvu. Oni se često iznose u obliku osamostaljenih esejističkih digresija koje prekidaju narativni slijed.“⁵⁶

Koliko je *Povratak Filipa Latinovicza* roman o traganju za osobnim identitetom, toliko je on i traganje za umjetničkim identitetom. Svi ti elementi proizlaze iz Filipove podsvijesti te preko njih saznajemo unutarinja zbivanja junaka romana: „U Filipovu razmišljanju o slikarstvu prevladavaju mirisi, okusi, naviru doživljaji i sjećanja, ili, jednostavno: nameću se i prodiru slike iz podsvijesti, a viđeno i percipirano pretapa se i taloži u emocionalnu građu iz koje bi moglo nastati zbiljsko umjetničko djelo.“⁵⁷ Budući da je radnja upravo ispričana kroz Filipovu podsvijest i njegova razmišljanja o svemu što ga okružuje, Filip je

⁵⁴ Maleković, V. *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*, str. 6.

⁵⁵ *ibid*, str. 7.

⁵⁶ Nemeč, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 240-241.

⁵⁷ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 178.

unutarnji fokalizator samoga romana. Na taj je način Krleža dao čitatelju priliku za tumačenje romana preko Filipovih očiju, stoga ćemo u odlomcima što slijede istražiti na koji način Filip razmišlja o slikarstvu te kako ono utječe na Filipov identitet. Međutim, u većem dijelu romana Filip preuzima instancu pripovjedača te se tako pripovjedač nalazi na istoj narativnoj razini kao i glavni lik romana, što je Krleža istaknuo raznim narativnim tehnikama poput unutarnjeg monologa, dijaloga i slobodnog neupravnog govora.⁵⁸

Roman počiva na motivu traganja za temeljnom životnom podlogom, međutim, Filip traži i osnovu za svoj umjetnički izričaj: „Filip, već duže vremena iskorijenjen i odvojen od 'podloge', u nemogućnosti je da dosadašnjim slikarskim sredstvima i tehnikama izrazi svijet onako kako bi želio.“⁵⁹ Njegov rodni kraj u koji se vratio nakon 23 godine ovdje igra veliku ulogu te čitanjem romana možemo pratiti putanju Filipova traganja za životnim i umjetničkim smislom koja završava tako da Filip napokon pronalazi dugo traženu inspiraciju. Frangeš napominje kako Filip sve što ga okružuje promatra očima slikara: „Preteže naravno koloristička komponenta: sve što vidi, sve čega se sjeća, Filip instinktivno pretvara, 'prevodi' u boju, u slikarski izraz“.⁶⁰ Možemo shvatiti slikarstvo kao temeljnu motivaciju lika; slikarstvo je Filipov primarni smisao života.

U narednim ću odlomcima pokazati kako Filip gleda na život kroz prizmu slikarstva te kako njegov gubitak motivacije za slikanje predstavlja gubitak motivacije za život.

Nakon dugog perioda izbivanja, slikar Filip vraća se u svoj rodni kraj s ciljem da se pronađe kao pojedinac u društvu i umjetnik. Filip tvrdi kako je život u velikim gradovima bio vrlo inspirativan za njegov umjetnički rad, ali je s vremenom gubio motivaciju za slikanje, te je u njemu samo rastao osjećaj otuđenosti. Koliko god da je proputovao svijetom, nigdje se nije pronašao: „Svugdje je stranac, izopćenik, čovjek bez korijena.“⁶¹ Sve se to odrazilo na njegovu umjetnost, stoga je prošlo puno vremena da ništa nije naslikao. Filip se osjećao toliko izgubljeno da mu je čak i pravi svijet gubio dublji smisao: „Dok su mu se prije toga boje javljale kao simboli stanja i rasvjeta, sada se sve to obojadisano doživljavanje pretvorilo u nemirno i neshvatljivo kretanje obojadisanih ploha

⁵⁸ vidi Engelsfeld, M. *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, str. 21.

⁵⁹ Mikšić, D. *Lik slikara u Krležinu romnu Povratak Filipa Latinovicza i Fabrijevu romanu Triameron: odnos umjetnika prema povijesnom i nacionalnom*, str. 34.

⁶⁰ Frangeš, I. *Matoš, Vidrić, Krleža*, str. 262.

⁶¹ Nemeč, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 238.

po ulicama, po sivim i čađavim gradovima.⁶² Čini se da je Filip doživio umjetničku blokadu zato što kako on sam kaže „nije dugo već doživio ništa što bi bilo vrijedno da se uopće doživi.“⁶³ Filip se vratio iz svjetlom obasjanih europskih kulturnih i društvenih centara koji su ga samo ostavili razočaranim. Navedena kriza identiteta, nemogućnost pronalaska temeljnih vrijednosti, mentalna rezignacija predstavljali su razloge zašto se Filip iz zapadnoeuropskih gradova odlučio vratiti u svoj rodni zavičaj. Filip je došao s namjerom da ponovno probudi umjetničku i životnu strast, dakle radilo se o „sentimentalnoj potrazi za izgubljenim uporištem, životnom neposrednošću i svježinom prvih emocija.“⁶⁴ Dolaskom na kolodvor u svoj rodni grad, Filip se našao u sredini „gdje slikarstvo nema ni konvencionalno značenje, [te se] nužno morao zapitati o svrsi i razlozima svojeg posla (svojeg 'poziva').“⁶⁵ Filip je vjerovao da će tu svrhu jedino moći pronaći ako uspije iskristalizirati svoju unutarnju esenciju. Njegov put k identitetu započinje promatranjem kretanja ljudi na ulici; Filip je, iako koloristički izgubljen, gledao s umjetničkim zanimanjem gibanje ljudi na cesti. Pitao se kako jedan umjetnik može preslikati toliku dinamiku života i sinesteziju mirisa, okusa i zvukova na slikarsko platno: „Kako bi bilo moguće da se svi ti razliveni mirisi pilovine, benzina, ulja, praha, dima, bagoša, glicerina i pneumatika naslikaju u onom žamoru i kašljanju, u onim trenutačnim neshvatljivim polutišinama kad se ne čuje ni zvuk gumene trube, ni zvono tramvajskog gonga.“⁶⁶ U ovoj sceni vidimo početak Krležinih esejističkih dijelova koje je uključio u svoj roman kako bi gotovo sam autor mogao progovoriti preko fiktivnog lika. Također, Krleža u ovome dijelu uvodi socijalni aspekt umjetnosti, tj. pita se koja je uopće vrijednost slikarstva običnome čovjeku. Upravo je o toj tematici Krleža progovorio u *Predgovoru podravskim motivima Krste Hegedušića*. Kao što smo već u ranijem poglavlju napomenuli, Krleža u tom tekstu iznosi tezu da se umjetnost treba stvarati radi same umjetnosti, a ne da bude aktivistički i ideološki nastrojena. Poveznicu između ovih dvaju djela pronalazimo i u vremenu objave: naime, *Predgovor Podravskim motivima* izašao je samo godinu dana nakon *Povratka Filipa Latinovicza*. Iz tog razloga ne čudi da se i sam Filip pita: „kako bi čovjek mogao da zaustavi ove ljudske bujice po ulicama i da im

⁶² Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 23.

⁶³ *ibid*, str. 25.

⁶⁴ Nemeč, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 239.

⁶⁵ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 186.

⁶⁶ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 26.

progovori o životu na slikarski način.“⁶⁷ Na ovome primjeru možemo vidjeti veliku razinu poljuljanosti Filipovih umjetničkih vrijednosti koja će se tek u kasnijim dijelovima romana razviti do shvaćanja umjetnosti koje Krleža iznosi u *Predgovoru*.

Jedno od temeljnih pitanja koje si postavlja Filip je pitanje treba li on uopće slikati te prema tome vidimo kako je Krleža Filipa predočio kao intelektualca i filozofa „uvijek spremna da preispita svoja gledišta, da posije sumnju i da se suprotstavi ustaljenim nazorima, pa i svojim shvaćanjima.“⁶⁸ S druge strane, Žmegač ističe kako Filip uz intelektualnu, posjeduje i senzibilnu narav zato što impresionistički doživljava svijet oko sebe te dopušta svim svojim osjetilima da se podaju stvarnosti i izazovu umjetničku inspiraciju. Kako Filip doživljava svijet svim osjetilima, tako možemo reći da je njegova umjetnost izrazito sinestetička. Međutim, Filipa i njegovo stvaralaštvo sprječavaju vlastite misli o tome da se „njegovi intimni sinestetički doživljaji, izazvani bujicom boja, zvukova i mirisa koju proizvodi suvremeni velegrad, ne mogu izraziti umjetničkim medijima kojima raspolaže.“⁶⁹ Ova je prepreka jedna od razloga Filipove nemogućnosti da ponovno počne slikati i da ponovno pronađe osnovicu svoga identiteta kao intelektualca i umjetnika.

Razvidno je kako Filip uočava samo razne detalje svakodnevnog života, poput ženskih kaputa, žvakanja duhana, polucilindara i limenog žlijeba. Pregršt živopisnih detalja koje Filip uočava govore o njegovoj još uvijek pomalo živoj umjetničkoj tendenciji, no on ne pronalazi između njih smislenu poveznicu kako bi cijela slika dobila smisao: „Život počeo se u Filipu topiti na sastavne dijelove: u njemu je neprekidno rastvorno, analitičko raspadanje svega počelo da raste sve nemirnije, to je u njemu rastao proces koji se negdje otkinuo od svoje svrhe, i sada se već dulje vremena sve samo od sebe kreće u smjeru rastvaranja.“⁷⁰ Maroević ističe kako Filip „uporno traži 'podlogu', koja jest uvjet 'neposrednog života'.“⁷¹ Filip je takvu podlogu htio pronaći u stvarima koje nije mogao dobiti u velikim gradovima. Ovakvo potpuno relativiziranje stvarnoga svijeta rezultiralo je gubljenjem bilo kakve osnovice te je Filipov „život negdje se otkinuo od svoje podloge i stao pretvarati u fantom koji nema nikakva razloga da postoji, i to već prilično dugo traje,

⁶⁷ ibid, str. 27.

⁶⁸ Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 107.

⁶⁹ ibid, str. 108.

⁷⁰ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 29.

⁷¹ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 187.

a postaje sve teže i sve zamornije.⁷² Možemo zaključiti kako je Filip došao u svoj rodni grad noseći izrazito pesimistična i nihilistička shvaćanja umjetnosti i slikarstva. Za Filipa slikarstvo mora biti odraz umjetnikovih unutarnjih previranja te njega ne zanima slikanje kao „slaganje i raspoređivanje već postojećih oblike, puko kvantitativno razmnožavanje ili svojevrsni pasijans.“⁷³ Dakle, slike mogu nastati jedino iz ljudskih emocija i kao preslika ljudske duše što predstavlja nešto nadnaravno i neopipljivo.

Nemec smatra da je ovaj dio romana obilježen tehnikom retrospekcije. Cijeli je prvi dio romana prepun ovakvih, kako ih Nemec naziva, lirsko-emotivnih i meditativnih pasaža. Filip sjećanjima na svoje djetinjstvo pokušava pronaći zaboravljeni oslonac te se tako u romanu miješaju prošlost i sadašnjost. Međutim, Filipova artistska intencija je zaustaviti sjećanja te pokušati „naslikati sve životne senzacije i umjetnički izraziti simultanost raznorodnih sadržaja svijesti.“⁷⁴ Nemec upravo tu simultanost ističe kao provodni motiv romana zato što Filip neprestano pokušava prikazati kaotičnost ljudskog života i nemir zvukova, boja i oblika na slikarskom platnu.⁷⁵ Nadalje, Filipova se estetika temelji na ideji o „infernalizaciji stvarnosti“⁷⁶, tj. na uvjerenju da u životu stvari i pojave nemaju nikakvu unutarnju logiku. Sve se stvari, prema Filipu, događaju u isto vrijeme, a nijedna nema veze s drugom. Za Filipa „nema nikakve razlike između njegovih slika, eseja o slikarstvu, problemima boje i slamnatih koliba i spavaćih vagona brzog vlaka.“⁷⁷ Zatim, Filip promišlja o komercijalnom aspektu slikarstva. Otkako se vratio u svoj zavičaj, shvatio je koliko običnom čovjeku ne treba prodavati slike jer mu se to čini izrazito besmisleno i smiješno. Iz ovoga možemo iščitati kako Filip racionalnim očima gleda na položaj umjetnosti u društvu zato što je apsolutno izgubio slikarske emocije i svijet je doživljavao na neumjetnički način: „Izostale su slike, sve je dojmove racionalno izgrađivao: pokrenuo se negdje jedan neobično zeleni list ili se rasvjeta razlije preko kakve prljave plavkaste stijene, sasvim prozirno goblenski, a on gleda te rasvijetljene odnose ploha mirno, geometrijski, bez uzbuđenja.“⁷⁸

⁷² Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 30.

⁷³ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 187.

⁷⁴ Nemec, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 239.

⁷⁵ vidi Nemec, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 239.-240.

⁷⁶ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 46.

⁷⁷ *ibid*, str. 47.

⁷⁸ *ibid*, str. 53.

6. Poimanje slikarstva: Filip-Kyriales

Filip Latinovicz i Sergij Kirilovič Kyriales likovi su koji predstavljaju dva oprečna stajališta o umjetnosti, stoga se može reći da je Filip antipod Kyrialesu što se tiče shvaćanja umjetnosti, ali i života uopće. Dok je Kyriales predstavnik mehanicističkog gledanja na svijet i umjetnost, Filip svijet doživljava i tumači upravo kroz umjetnost. U nastavku donosimo pregled njihovih rasprava i zaključke koje možemo donijeti na temelju analize njihovih antitetičnih viđenja umjetnosti.

Rasprava između Sergija Kiriloviča Kyrialesa i Filipa o vrijednosti slikarstva predstavlja „prijelomnu točku u romanu.“⁷⁹ Kyriales je dermatolog i doktor filozofije koji je utjelovljenje intelektualizma i materijalizma te predstavnik nihilističkog pogleda na svijet. Filip se uz Kyrialesa uvijek osjećao prestrašeno i ponizno zato što je Kyriales neprestano omalovažavao Filipovu umjetnost i razotkrivao njegova unutarnja previranja. Možemo reći da Kyriales verbalizira Filipove strahove i nesigurnosti. Naime, Filip je tijekom cijelog romana pokazivao vlastite proturječnosti, one su isplivale na površinu u raspravama s Kyrialesom: „Pred [Kyrialesom] postajao je trenutačno mucav, nije znao da se izrazi, zaboravljao je obično ono najvažnije što je htio da kaže, sam je odmah počeo sumnjati u svoje vlastite dokaze.“⁸⁰ Kyriales se odmah postavio kao intelektualno superiorniji prema Filipu te nije nimalo oklijevao izraziti svoja mišljenja oštrim i prezirnim riječima. Doktor Kyriales svojom je erudicijom kontrirao svakoj Filipovoj riječi i misli pronalazeći i najmanju logičku pogrešku u Filipovim izjavama. Nadalje, Kyriales nije vjerovao da slikarstvo ima ikakvu značajnu društvenu ulogu, što je samo pogoršalo odnos dvaju antipoda. Kao što smo već napomenuli, Filip cijelim romanom traga za svojevrsnom podlogom koja bi dala smisao njegovu životu, ali dolazak Kyrialesa dodatno je poljuljao samu bit Filipova postajanja: „riječ 'artist' zvučala je u ustima toga čudesnog Grka kao uvreda najteže intelektualne kategorije, a kao dermatolog po struci, on je već odmah, prvo veče, čim su se upoznali, progovorio o građi Filipovih živaca, o njegovoj slaboj i zaprtljenoj unutarnjoj sekreciji, s hladnom sigurnošću liječnika koji svom bolesniku postavlja potkožnu, sasvim mračnu i u svakom pogledu bezizglednu dijagnozu o njegovoj

⁷⁹ Nemeč, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 241.

⁸⁰ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 128.

neizlječivosti.“⁸¹ Ovakve su riječi Filipa uvijek neizostavno ostavljale pod snažnim dojmom, stoga nije mogao uopće spavati niti misliti; imao je osjećaj kao da je pod hipnozom te je činio sve u svojoj moći da odagna negativne misli što su Kyrialesove riječi prouzročile. Maroević naziva Kyrialesa čovjekom „bez podloge“ zato što je bio spretan u mnogim disciplinama, ali ni u jednoj nije bio stručnjak. Štoviše, Maroević ide toliko daleko da tvrdi da „je Kyriales samo iskrivljena projekcija Filipove osobe u arhetip Đavla, koji oko sebe okuplja sve ono mračno, tamno i potisnuto u čovjekovoj psihi.“⁸²

Nakon što je Filip rekao Kyrialesu kako razmišlja o slikanju ulice u prolazanju, došlo je do njihove prve rasprave o slikarstvu. Kyriales izjednačava slikanje bolesnih ljudi kako prolaze ulicom s „pseudoliterarnim buncanjem“.⁸³ Također govori Filipu kako njegove ideje i misli uopće nisu njegove, već su to samo potpuno proizvoljne sitnice koje su suvišne i nepotrebne za pravi život. Ovdje se Kyriales približava Platonovu poimanju umjetnosti prema kojem je umjetnost samo preslika stvarnosti koja je već samo odraz svijeta ideja: „Slikarstvo je od početka samo neka vrsta zamjenice stvarnosti!“⁸⁴ Kyriales svoje argumente o umjetnosti temelji na zakonima prirode, pri čemu oštro napada bilo kakve umjetničke kategorije. On tvrdi da klasificiranje umjetnosti izrazito ograničava umjetnički izraz, pri čemu umjetnost gubi bilo kakav smisao. Iako je i sam Filip bio sklon razmišljati o beskorisnosti slikarstva, Kyrialesove su riječi i kritike Filipovih slika dovele do toga da Filip počinje zaista vjerovati u vlastitu nesposobnost: „Sluša Filip Kyrialesa kako govori o slikarstvu i, kako da čuje svoj najskriveniji glas, gdje mu govori iz utrobe, osjeća kako taj antipatični čovjek govori istinu, kako stvari tako doista stoje, kako je glupo slikati slike danas, a pogotovo biti nesposoban i manijakalno htjeti slikati surogate!“⁸⁵ Na taj je način Kyriales samo pripomogao Filipovu raspadanju na elementarne dijelove, bez ikakve mogućnosti i volje da se posloži u smislenu cjelinu. Tim je susretom promijenjen i osnovni ton romana: „Romaneskní diskurz poprima formu esejiziranog intelektualnog dvoboja.“⁸⁶

Njihove se rasprave nastavljaju te pokrivaju filozofske teme poput čovjekova postojanja i ljudskog identiteta. Postaje razvidno kako Kyriales zastupa mehanicistički, a Filip

⁸¹ *ibid*, str. 128.

⁸² Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 189.

⁸³ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 130.

⁸⁴ *ibid*, str. 131.

⁸⁵ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 131.

⁸⁶ Nemeč, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 242.

umjetnički odnos prema zbilji.⁸⁷ Međutim, Filip se sve više počinje protiviti Kyrialesovim riječima i kritički promišlja o njegovim argumentima: „Taj Grk govori o umjetnosti, a zapravo nema pojma o umjetnosti! On govori najopćenitije fraze i laži, upravo kao oni njegovi isusovci!“⁸⁸ Vidljivo je kako Filip polako pronalazi utemeljenje vlastitih mišljenja i stavova, a čak i tvrdi da je Kyrialesov negativan stav prema Filipovu slikarstvu samo odraz skrivene ljubomore. Filipovo oponiranje dolazi do izražaja u sljedećem njihovom dvoboju o natprirodnosti umjetnosti. Iako Filip pokazuje znakove psihičke uznemirenosti, Kyriales i dalje govori staloženo i smireno. Međutim, obojica su pod utjecajem alkohola što samo rasplamsava umjetničku raspravu. Filip tvrdi kako se svako umjetničko izražavanje temelji na duhovnom stanju umjetnika bez koga je nezamisliva bilo kakva umjetnost. S druge strane, Kyriales brani tezu da su sve pojave povezane s tjelesnim aspektom ljudi, pa čak i duša. Filip, pozivajući se na Rembrandta, svoj argument brani činjenicom da kada čovjek krene stvarati umjetničko djelo, on se nađe u abnormalnom stanju koje nema nikakve veze s tjelesnošću: „Vi ćete mi ipak (skromno mislim) blagohotno dopustiti da čovjek naslika jednu sliku, da sjedne, da zaboravi sebe, da donekle u vanebnom stanju naslika jednu sliku, recimo Rembrandt svoju *Noćnu stražu* ili *Sastanak u Emausu*, to je do vraga, ipak abnormalno u jednu ruku, zar ne, to baš nije tako isključivo tjelesno determinirano, to baš nije samo 'izvjesno tjelesno stanje', to je ipak neka izvanredna i u prirodi vrlo rijetka pojava!“⁸⁹ Kyriales kontrira argumentom da u slikarstvu nema ničega natprirodnog, već samo protuprirodnog, opet se pozivajući na svoje znanje iz prirodoslovnih znanosti. Filip ne posustaje u raspravi i tvrdi da svako umjetničko djelo ne ostavlja ljude ravnodušnima zato što u svojoj srži sadrže nešto neshvatljivo i bestjelesno. Situacija se zahuktava čim je Kyriales upitao Filipa misli li i da njegove vlastite slike sadrže takve neshvatljive snage nadnaravnog porijekla što predstavlja direktan napad na Filipovo slikarstvo. Na to Filip nema odgovora, ali odgovara da se o umjetnosti ne može raspravljati logikom i razumom, već metalogikom. Kyriales opet napada Filipovo „neznanje“ koristeći se sofisticiranim vokabularom i teškim riječima kako bi Filipa lišio njegovih argumenata. Za Kyrialesa je umjetnost utemeljena na metafizičkom faktoru, simbol zaostalosti i primitivizma. U ovome trenutku može se još jednom vidjeti

⁸⁷ vidi ibid, str. 242.

⁸⁸ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 136.

⁸⁹ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 137.

nedostatak bilo kakve osnovice Kyrialesova identiteta; za njega ništa nema smisla izvan čistih tjelesnih doživljaja stvarnosti što mu Filip eksplicitno zamjera: „To je jedna vrsta najispraznijeg poigravanja riječima, neka vrsta nihilizma, a ništavilo i praznina gotovo da su sinonimi! Za vas ništa na svijetu nema nikakvog višeg smisla!“⁹⁰ Od pripovjedača saznajemo kako je Kyriales ušao u sve ove rasprave s Filipom samo zato što je prepoznao Filipovu slabost i nesigurnost te htio svojim dijalektičkim sposobnostima pobiti suparnika i istaknuti njegove slabosti. U tome je Kyriales djelomično uspio, ali Filipova je uznemirenost imala kontraefekt – Filip se toliko usprotivio Kyrialesovu simplificiranom i materijalističkom pogledu na svijet i slikarstvo da je postao snažnije uvjeren u snagu umjetnosti: „Fascinantnost te tajanstvene igre ljepotama tako je neodoljiva, da se njima već stoljećima neprekidno igraju čitavi kontinenti, rase, kulture, epohe, vremena, i sada će se tu ovakav bezimeni, anonimni 'netko' s lulom u gubici iz tog smrdljivog dima pojaviti i sve to pojednostavniti do prezrivog vica!“⁹¹ Maroević i Nemeć Kyrialesu pridaju sintagmu „nepoznati netko“, što Filip u ovoj sceni napokon prepoznaje. Iako je Kyriales uspio usaditi sumnju u Filipove idealističke temelje, Filip je osjetio dužnost „da se slikarstvom suprotstavi besmislu“.⁹² Filip u tome trenutku doživljava svojevrsnu transformaciju i pronalazi oslonac vlastita identiteta. Maroević tvrdi da je upravo konflikt s Kyrialesom doveo do toga da Filip sam sebe uvjeri u vlastite misli, pronalazeći utemeljenje u umjetničkoj duhovnosti.

Ova nam je scena ključna za jasniju distinkciju između triju narativnih instanci – autora, pripovjedača i lika. Likovi, u ovome slučaju Filip i Kyriales, zastupaju suprotne teze o slikarstvu (idealistički nasuprot materijalističkom shvaćanju). Pripovjedač se, kao što smo utvrdili, u većem dijelu romana nalazi na istoj narativnoj razini kao protagonist Filip, stoga možemo zaključiti da je pripovjedač (kada je poistovjećen s Filipom) naklonjen prema doživljaju slikarstva kao snažne i utjecajne umjetničke discipline. Instanca autora, naime, zastupa obje strane ove teze: slaže s Kyrialesom u tome da je duša povezana s tijelom, dok Filipa podržava u borbi protiv „vulgarnog materijalizma“ i jednostavnog, linearnog shvaćanja progressa, što ga zastupa Kyriales.⁹³

⁹⁰ ibid, str. 143.

⁹¹ ibid, str. 145.

⁹² Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 190.

⁹³ vidi ibid, str. 190.

Na kraju romana Kyriales počinu samoubojstvo, što Nemeć tumači kao da tim činom Kyriales „potvrđuje Nietzscheovu prognozu da intelektualno-racionalna spoznaja nužno završava u želji za uništenjem i samouništenjem.“⁹⁴ Usporedno s time Filip doznaje tko mu je pravi otac te Baločanski okrutno ubija Bobočku. Svi ovi događaji predstavljaju toliko stvarnu i okrutnu sliku svijeta da ju Nemeć uspoređuje s intenzitetom bilo kojeg umjetničkog doživljaja.⁹⁵

Možemo zaključiti da je ovaj ključni dio romana potaknuo Filipovu internu promjenu: od Filipove prestrašenosti i anksioznosti izazvane raspravama s Kyrialesom preko Filipove opozicije Kyrialesovim napadima do trenutka kada Filip postaje čvrsto uvjeren u svoje stavove o umjetnosti.

7. Tipologija Filipovih slika

U romanu se pojavljuju razne slike, fiktivne i prave, koje uvelike utječu na razvoj Filipa kao glavnog lika. Štoviše, roman je u cjelini građen na slikama koje upotpunjuju njegov narativni tijek. Koliko god je riječ o romanu o slikarstvu, toliko je i pred nama roman o slikama: slike igraju ključnu ulogu zato što preko njih saznajemo o Filipovu viđenju slikarstva općenito i njegovu psihološkom stanju kada promatra i zamišlja nenaslikane slike. Slike pokreću Filipa, njegove misli i radnje, motiviraju ga za nastavak traženja identiteta, pri čemu ga vraćaju u djetinjstvo radi pronalaska izgubljenog životnog oslonca. Kada Filip izgubi svoju kreativnu nit, vraća se slikama kako bi pronašao put kojim može povratiti kreativni žar i u konačnici vlastiti identitet. Možemo konstatirati da Filip putem slika izražava svoju Istinu – slike su sinonimne s Filipovim identitetom, smislom života i cjelokupnim postojanjem. Preko slika Filipova unutarnja razmišljanja dolaze na vidjelo, što ćemo vidjeti u nastavku u analizi slika prema klasifikaciji Tonka Maroevića.

Maroević smatra da je „vrlo prirodno i posebno prikladno formulaciju romana dao Ivo Frangeš, napisavši da ćemo 'tekst najpotpunije razumjeti zamislimo li ga kao jednu golemu, neprestanu izložbu slika.'“⁹⁶ Ako se vodimo Frangešovim tumačenjem romana,

⁹⁴ Nemeć, K. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, str. 242.

⁹⁵ vidi *ibid*, str. 243.

⁹⁶ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 178.

možemo zaključiti da je izložba slika *modus operandi* ovog djela prema kojemu možemo interpretirati sami tekst romana.

Kao što je ranije spomenuto, u analizi slika koje se pojavljuju u romanu vodit ćemo se tipologijom koju je Maroević iznio u svojoj knjizi *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od moderne do postmoderne*. Maroević je u romanu klasificirao slike u tri kategorije. Prvu je kategoriju nazvao „faktične“ slike, a u nju uvrštava sve one slike koje Filip tijekom romana susreće u svojoj okolini. Maroević napominje da je funkcija prve kategorije da „one bitno doprinose njegovoj karakterizaciji ambijenta, odnosno likova koji su s tim ambijentima povezani.“⁹⁷ Drugu je skupinu slika nazvao „virtualnim“ slikama, a riječ je o onima koje Filip zamišlja u svojoj glavi, tj. radi se o raznim životnim prizorima koje Filip promatra izvana i zamišlja ih na platnu. Ova nam skupina slika govori o Filipovoj umjetničkoj senzibilnosti i njegovim pogledima na svijet. Posljednja kategorija u Maroevićevoj tipologiji su „prave“ Filipove slike, one koje je Filip zaista naslikao na platnu.

7.1. Faktične slike

Sve slike sa zidova kojima je Filip izložen tijekom romana služe kako bi informirale čitatelja o razini ukusa odnosno neukusa sredine u koju se Filip vratio. Mnoge od tih slika izazivaju velik nemir u Filipu zato što on ne može vjerovati kolika je razina malograđanštine i provincijalnosti ljudi koji ga okružuju. Maroević tvrdi da „Krljezin roman daje iznimno bogatu dokumentaciju o razinama ukusa u skoro svim postojećim društvenim sredinama u nas, te otkriva kako u tom času niti jedan sloj nema pravog interesa za slikarstvo, nego mu dostaju bilo kakvi surogati, odnosno, onaj tip slika za koji smatra da može biti simbolom fiktivne, umišljene veličine ili značenja.“⁹⁸

Na prvu sliku iz ove skupine nailazimo na samom početku romana kada Filip uočava sliku ženskog akta koja puno govori o Filipovoj majci kao i o Filipovu odrastanju. Ova slika simbolizira Filipovu zbunjenost i nesigurnost oko ženskog tijela. Filip je bio toliko začuđen simbolikom ove slike da je čak tvrdio da mu je izgledala „kao da nije stvorena ljudskom

⁹⁷ ibid, str. 179.

⁹⁸ ibid, str. 182-183.

rukom“.⁹⁹ Slika ženskog akta od ključne je važnosti za Filipovo djetinjstvo jer Filip nikada nije mogao razumjeti zašto je ta slika bila toliko važna njegovoj majci da ju je godinama ljubomorno čuvala. Iako Maroević konstatira da slika ne predstavljaju Filipovu majku Reginu, ona može služiti kao osnovica za tumačenje Regininog socijalnog statusa. Ona je u svojoj sredini bila poznata kao trafikantkinja koja je puno važnosti pridavala svome fizičkom izgledu čime se izdvajala od ostalih provincijalaca. Upravo je takav položaj njegove majke u društvu u Filipu izazivao nesigurnost u vlastiti identitet, što je pogoršano glasinama koje su kružile da je Filipov otac gradski biskup.

Sljedeća slika iz ove kategorije je „jedna Filipu nepoznata uljena slika iz četrdesetih godina: mlada žena u bjelini, držeći u ruci svijetloplavu vrpcu svog slamnatog šešira.“¹⁰⁰ Ova nam je slika zanimljiva zato što se također odnosi na Filipovo nepoznavanje svoje majke i samoga sebe. Također, slika žene u bjelini povezana je s likom ženskog golog tijela jer obje ističu u kolikoj mjeri Filip ne poznaje vlastitu majku. Dvije slike nepoznatih žena naglašavaju „nesvodljivu distancu što Filipa i dalje dijeli od biološki najbliže osobe.“¹⁰¹



Slika 1: Pablo Picasso: *Portret Madame Benedetta Canals*

⁹⁹ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 13.

¹⁰⁰ *ibid*, str. 54.

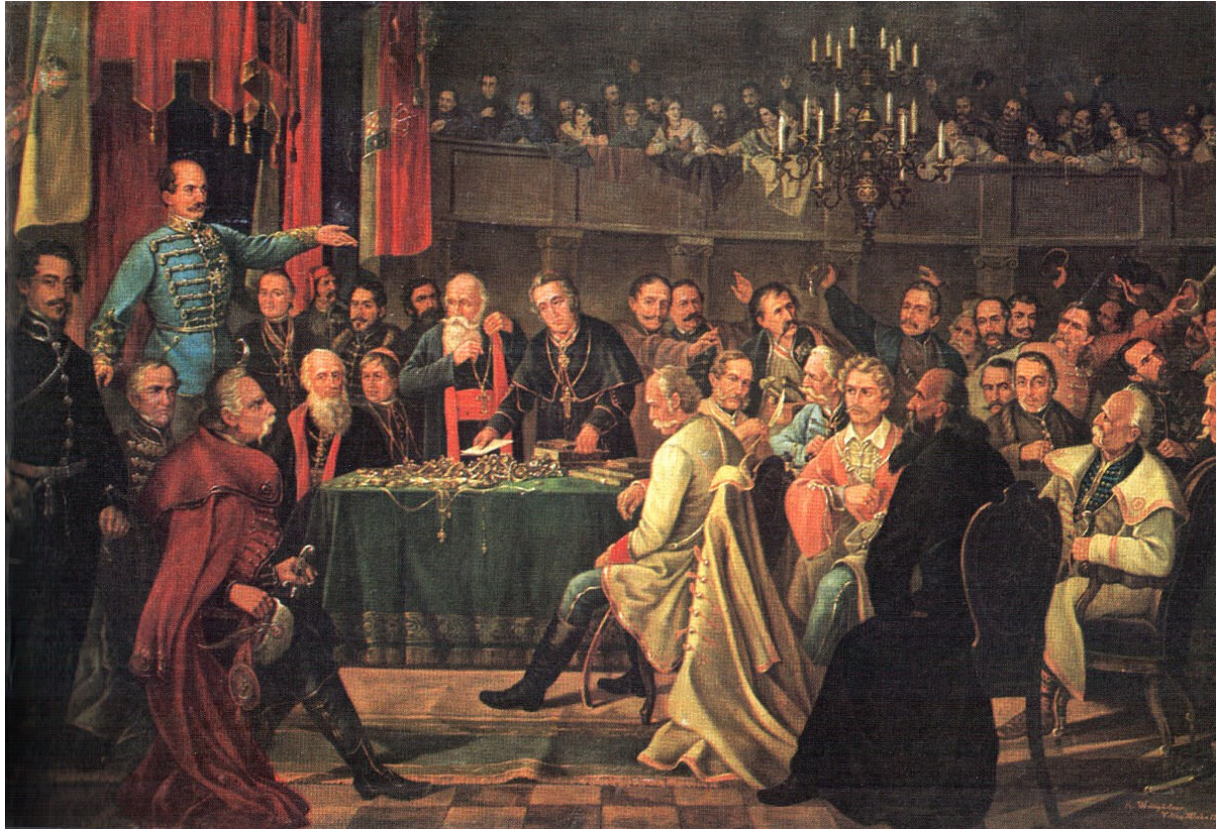
¹⁰¹ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 180.

Odmah nakon, Filip uočava glavnu dekoraciju sobe, a to je slika koja prikazuje sjednicu sabora iz 1848. na kojoj se najviše ističe lik bana Jelačića. Još jednom, Filipa slika sa zida toliko uznemiri zbog „nezgrapne slikarske deplasiranosti.“¹⁰² Filip napominje kako je već jako dugo htio zamoliti majku da ukloni sliku, ali ga je sprječavala vlastita nesigurnost koju je on protumačio kao samodopadnost. Očito je da se ovom slikom pokazuje koliko su malograđani htjeli istaknuti svoje domoljublje i hrvatstvo. Čak i sam Filip kasnije opet spominje navedenu sliku i bez ikakva okolišanja naziva Jelačića glupim, što pokazuje kako je ova slika „karakteristični primjerak malograđanskog ukusa, možda malo nevješiji, tvrdi naivniji od sličnih 'vatrogasnih' kompozicija kod nekih većih nacija, ali u biti jednako blizak diletantizmu i 'laičkoj pobožnosti' masa, površno politiziranih tijekom devetnaestog stoljeća.“¹⁰³ Zanimljivo je promatrati ovu sliku u kontekstu Krležinih stavova što ih je iznio u tekstu *Hrvatska književna laž*, ekspresionističkom manifestu u kojem Krleža osporava i kritizira određene pojave u hrvatskom društvu. Nama su posebice zanimljiva dva predmeta osporavanja iz manifesta: osporavanje tradicije „Hrvatskog Preporoda“ i osporavanje hrvatske „Moderne“. Baš kao što Filip pokazuje nezadovoljstvo prema naivnom patriotizmu malograđana, Krleža opisuje hrvatski narodni preporod kao jednu veliku laž koja s hrvatskom svijesti nema nikakve veze te ima čisto dekorativnu funkciju radi obmane narode, pišući da je preporod sveden na „nevine bidermajerske dekorativne legende“. Na ovome primjeru uočavamo narativni zanimljivu situaciju u kojoj autor pretače svoje stavove na vlastitog lika te time stvara poveznicu između dviju različitih narativnih instanci. Nadalje, sličnu poveznicu pronalazimo i u slučaju kada Krleža osporava hrvatsku modernu, nazivajući ju neprimjerenom hrvatskoj socijalnoj situaciji zato što je puki dekorativni ornament kojim se strani utjecaji pokušavaju preslikati na hrvatski kontekst.¹⁰⁴

¹⁰² Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 55.

¹⁰³ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 181.

¹⁰⁴ v: <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=51611>



Slika 2: Dragutin Weingärtner: *Hrvatski sabor 1848.*

Možemo izdvojiti dvije slike kojima se njihovi vlasnici žele prikazati značajnijima nego što jesu, konstantno živeći na staroj slavi. Radi se o slici u kući plemenitog Silvija Leipacha Kostanjevečkog koja prikazuje kako se stanovništvo Ugarske i Hrvatske klanja mađarskom kralju. Sam Filip uspoređuje Leipacha s natcestarom Hitrecom te se pita postoji li uopće razlika između njih dvojice zato što Hitrec također u svojoj sobi ima sliku koja prikazuje Hitrecovu glavu priljepljenu na tijelo konjanika na bijelom konju. Na ovome primjeru možemo vidjeti kako je Krleža parodirao određene društvene staleže i njihovu želju za artifičnim uzdizanjem na društvenoj ljestvici.

Nadalje, u Bobočkinu stanu nalazi se „portret jednog Radaya u svečanom ornatu stolnobiogradskog biskupa, a u salonu dominirao je Makartov portret tajanstvene gospođe u žutoj svili, navodno bečke plesačice, zbog koje se jedan von Raday ustrijelio.“¹⁰⁵ Filip taj prizor uspoređuje s kazališnom scenom, indicirajući da je cijeli Bobočkin stan jedna velika predstava laži - Filip primjećuje da se u Bobočkinom stanu nalaze samo lažni prikazi umjetnosti u kojoj ljepota predstavlja trivijalnu temu

¹⁰⁵ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 98.

malograđanskih diskusija. Za Filipa je to samo odraz „građanske pretencioznosti i lažnog sjaja, „straha od praznine“ u ime kojega se sve natrpavalo i prekrivalo bez stila i ukusa.“¹⁰⁶ Čini se da Krleža nije slučajno spomenuo baš slikara Hansa Makarta, koji je poznat po svome stilu koji „obilježuje interijere prenatrpane glomaznim pokućstvom, draperijama i suvišnim rekvizitima.“¹⁰⁷ Time je Krleža još jednom predstavio građansku koncepciju umjetnosti kao suvišne te time besmislene stvari.

Na svim smo ovim primjerima slika sa zidova mogli primijetiti kako stanovnici Filipova rodna kraja razmišljaju o umjetnosti i što ona njima znači, ali i Filipov odnos prema istoj: Filipu je takva neukusna malograđanština izgledala potpuno smiješnom i besmislenom, naglašavajući puku dekorativnu funkciju njihovog nazovipatriotizma.

7.2. Virtualne slike

Na mnogim mjestima u romanu možemo uočiti Filipova zamišljanja potencijalnih slika preko kojih saznajemo o Filipovu razlomljenom pogledu na svijet koji se u Filipovoj glavi sastoji od kombinacije raznih detalja. Na taj način Filip postaje sve osjetljiviji na stvari koje ga okružuju te se fiksira na nasumične pokretne slike i razmišlja kako bi ih mogao naslikati. Filip time želi pronaći svoj slikarski identitet i autentičnost svog likovnog izražaja. U ovu skupinu možemo svrstati već spomenuto Filipovo promatranje ulice u pokretu i naturalistički opis pojedinaca koji se dinamično kreću na virtualnoj slici. Uz to, Filip zamišlja virtualne slike poput „noćne vizije konja, koji u dugačkim povorkama prolaze na ratište, ili scena požara štale, kad prisna, kajkavska riječ „ogjenj“ budi u protagonistu davno zamrle uspomene.“¹⁰⁸ U svemu ovome razaznajemo Filipovo traganje za smislom i osloncem u životu i umjetnosti te on samo pokušava naći svoje mjesto u povijesti slikarstva. Iako se izričito napominje u romanu da Filip ne želi biti dijelom nikakvog umjetničkog pravca, Filipa se opisuje kao relativista, fovista i kolorista, što ga ipak svrstava u određeni slikarski krug. Na taj je način autor prikazao inherentno

¹⁰⁶ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 182.

¹⁰⁷ Makart, Hans. Hrvatska enciklopedija-LZMK. Dostupno na: https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38246&fbclid=IwAR030-ZkNE3IQ7w69D-pvsJCsUKZXT_XGLkoEf3cq1coBG5O5lyvxag65go (3.4.2020.).

¹⁰⁸ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 183.

nepomirenje kontradiktornih mišljenja u Filipu čija se potraga za smislom samo usložnjava. Postoji velik kontrast između Filipovih umjetničkih nastojanja i određenih dijelova u kojima Filip zamišlja lirske pejzaže koji su puni živih boja i svijetlih detalja: „Jedan akvarel, malo prenježan, gotovo suviše ženskast u preljevima, ali neizrecivo bogat u boji, upravo prepun jedne bolećive, ali goruće rasvjete. I sve je oko njega postajalo sve punije slikama: tri zrele breskve na zelenkasto-modrim cvjetićima obrubljenom tanjiru, na crveno-modro ispruganom stolnjaku, obasjane posljednjim rumenilom večeri: paleta bogata koja se gasi u predvečernjem zlatu smiraja.“¹⁰⁹ Maroević zaključuje „da u ovakvim trenucima Krleža ironizira Filipa kao umjetnika sa stanovitim društvenim uspjehom.“¹¹⁰

Filipovo najambicioznije slikarsko ostvarenje je definitivno njegova kompozicija s Kristom, koja predstavlja Filipovo nastojanje da prikaže razliku između zemaljske i nebeske dimenzije. Za Filipa bi Krist predstavljao simbol „mramornog mikelandelovskog golog titana“¹¹¹ koji bi se koloristički isticao među svim tjelesnim i suviše ljudskim aspektima čovječanstva: „Te ruke, te božanske, nadzemaljske desnice treba da se uzdignu nad sve zemaljsko u nama, uzvitlane gnjevnim furiozom kakav se javlja u mračnim oblačinama za ljetnih predvečerja kad se čuje daleka grmljavina pred potopom, kad se trese pozitivno tlo pod nogama, i kad je to titansko, astralno, mramorno, golo Kristovo tijelo jedini most po kome se može spasiti čovjek i blata i smrada.“¹¹² Filip detaljno i opsežno govori o svojoj kompoziciji, fokusirajući se na slikanje najmanjih detalja slike. Inspiraciju je dobio od puka koji ga je okruživao te je Filip ljude htio prikazati kao jednu veliku homogenu cjelinu čiji se pripadnici ne mogu razaznati, već se međusobno pretapaju i spajaju u ogromnu trogloditsku poplavu.“¹¹³ Na ovome prizoru također uočavamo već spomenuto Filipovo nastojanje za prikazivanjem sinestezije zato što Filipova vizija slike „polazi od konkretnog osjetilnog zajedništva, od bujice zvukova, boja i mirisa koja tvori prizor seoske svečanosti, razularene, bjesomučne.“¹¹⁴ Žmegač također ističe da je ova scena još jedna poveznica između slikarstva Ljube Babića i Filipa Latinovicza jer obojica pretendiraju na kršćanske motive. Međutim, Filip na kraju ništa nije naslikao od svoje

¹⁰⁹ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 79.

¹¹⁰ Maroević, T. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, str. 192.

¹¹¹ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 121.

¹¹² *ibid*, str. 122.

¹¹³ *ibid*, str. 123.

¹¹⁴ Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 116.

velike zamisli; pokušao je krenuti sa stvaranjem svog velikog umjetničkog djela, ali ga je bespomoćnost i nesigurnost još jednom savladala.

7.3. Prave slike

Slika koja je uvelike obilježila Filipov odnos s majkom njegov je portret majke koji je otkrio Filipovu percepciju Regine. Filip opisuje cijeli taj proces kao mučenje jer je bio primoran naslikati ženu koja mu je cijeli život ostala misterij. On je htio naslikati karikaturu svoje majke, ali podlegao je željama majke i Liepacha kako naslikati portret. Sve što je Filip vidio dok je slikao majku bila je maska koja je skrivala njezino pravo lice. Kako je proces slikanja portreta napredovao, tako je raslo majčino nezadovoljstvo Filipovim slikarskim izričajem: „Njeno mačkasto kreveljenje, prenavljanje, njena namještena ljubaznost, protuprirodan izvještačen smijeh, njena lažljiva pretvorljivost i namještena katolička trećeredaška skromnost, sve su to bile duhovne naslage u koje je prodirao skidajući masku te žene u crnoj svili pred sobom kao da je posmrtna.“¹¹⁵ Možemo reći kako je Filip svojim kistom razotkrivao sloj po sloj vlastitog zgražanja nad fizičkim i psihičkim karakterom svoje majke. Iako se Filip pokušao opravdati činjenicom da je umjetničko stvaranje subjektivno, njegova majka nije bila time zadovoljna te je postajala sve uznemirenija što je dovelo do toga da Filip napusti započetu sliku i nikada ne dovrši portret.

Naposljetku, slika kojom se Filipu polako vraća umjetnički žar, strast za slikanjem je slika gluhonijemog djeteta kako oponaša svećenika pred oltarom. Filipa je fascinirao prizor kojem je svjedočio kada se vraćao s kupanja na rijeci; Filip je uočio dijete kako neartikulirano mrmlija. On uspoređuje dječji glas sa životinjskim glasanjem te se naturalističkim epitetima opisuje ovo, za Filipa, „pakleno priviđenje.“¹¹⁶ Filip je bio toliko opsjednut ovim djetetom da je po povratku kući iste sekunde uzeo platno i počeo slikati. U ovoj sceni dolazi do izražaja Filipov umjetnički izričaj i slikarska senzibilnost: „Glas toga gluhonijemog djeteta mumljao je nad njegovim platnom kao napuklo zvono, no upravo to prljavo, zgrčeno, kretensko tijelo obasjano suncem, taj stravični grč pred nečim tamnim i gluhonijemim nama samima i oko nas, to treperenje crvenih glasiljki u grlu

¹¹⁵ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 60.- 61.

¹¹⁶ *ibid*, str. 77.

gluhonijemog djeteta, to je bacio na platno s takvom neposrednošću izražaja da se poslije i sam prepao demonske snage svoga vlastitog poteza.¹¹⁷ Žmegač čak napominje kako se u ovoj sceni ogledava jedno od ključnih pitanja o kojima Filip konstantno razmišlja, a to je „nemogućnost da se postigne sinteza osjeta likovnim sredstvima.“¹¹⁸ Autor tvrdi da je u samoj srži ovoga prizora koncept nemogućnosti i nemoći: „Gluhonijemo dijete postaje simbol nemoći, a ta nemoć opet posredno upućuje na sve ono što je slikaru umjetnički uskraćeno.“¹¹⁹ Koliko se god ovim prizorom prikazivala djetetova i Filipova bespomoćnost, Filip na kraju uspijeva prikazati umjetnički sinesteziju pomoću oblika i boja te je „za Filipa taj stvaralački trenutak ujedno jedan od vrhunaca njegova boravka u Kostanjevcu.“¹²⁰ Filip u ovome dijelu spominje francuskog slikara Honorea Daumiera koji je poznat po tome što je „u svoje slike pretežito tamna kolorita unio epsku grandioznost, u njima spojio humanost i poeziju sanjara kritičkog duha, te suosjećanje s ljudskim patnjama.“¹²¹ Međutim, Filip napominje kako je ovaj prizor mnogo teži od Daumiera, indicirajući Filipovu potpunu opčinjenost prikazom u kojem se povezuju zemaljska i nebeska dimenzija. Također, Filipovu opsjednutost dokazuje i činjenica da uopće nije ručao od uzbuđenja sve dok nije završio sliku. Na koncu, Filip zaključuje da napokon osjeća izgubljeni životni zanos: „Živi i osjeća kako je dobro biti živ.“¹²²

Filip napokon razrješava pitanje svog identiteta i doživljava umjetničku katarzu: „U posljednjih 20-30 dana on je naslikao čitav niz platna, nacrtao nekoliko stotina krokija, impresija, akvarela, iz njega su se cijedile slike i navirale kao iz fontane.“¹²³ Filipa nisu zanimali razlozi njegove obnovljene stvaralačke snage, već je samo bio zadovoljan što je opet nakon dugo vremena počeo život promatrati očima ingenioznog slikara. Sve su njegove prijašnje unutarnje dvojbe i proturječnosti nestale potezom kista te je uspio pomiriti dvije strane svoje biti.

¹¹⁷ *ibid*, str. 77.

¹¹⁸ Žmegač, V. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, str. 115.

¹¹⁹ *ibid*, str. 115.

¹²⁰ *ibid*, str. 116.

¹²¹ Daumier, Honore. Hrvatska enciklopedija-LZMK. Dostupno na:

https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13988&fbclid=IwAR19T9sCdp_MQdxV4TE3dgt0vsw89al8MlItLtyw_6vLN5tpWwnrBju5loU (3.4.2020.).

¹²² Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 77.

¹²³ Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*, str. 156.

8. Zaključak

Slikarstvo je oduvijek bilo dijelom književnosti te je njihov odnos procvjetao dolaskom moderne književnosti kada je umjetnik kao glavni lik postao prototip književnog protagonista. U analizi slikarstva u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza* uvidjeli smo kako je ova umjetnička disciplina predstavljena na trima narativnim razinama: razini autora, pripovjedača i likova.

Miroslav Krleža u roman je inkorporirao svoja razmišljanja o slikarstvu i umjetnosti, što smo zaključili u analizi Krležina odnosa sa slikarstvom, koji je razvidan iz njegovih brojnih eseja, kao i analizi slika iz romana u kojima pronalazimo poveznicu između Krležinih stavova iz *Hrvatske književne laži* i Filipa kao glavnog lika romana – Krleža i Filip navode stavove o hrvatskoj kulturi i umjetnosti koja služi kao puka dekoracija za obmanu naroda. Što se tiče pripovjedača, zaključili smo kako je ta instanca na istoj razini kao instanca protagonista, stoga smo iz analize, koja se fokusirala na slikarstvo kao smisao Filipova života i njegov unutarnji svijet, mogli izvući zaključke o Filipovu odnosu prema slikarstvu i umjetnosti. Roman prožimaju razna shvaćanja umjetnosti, od Krležinih stavova preko pripovjedačevih razmišljanja do mišljenja likova, ponajviše Filipa i Kyrialesa, koji zastupaju oprečne teze o slikarstvu.

Ovaj je roman, koji obiluje traktatima o umjetnosti, priča o pronalasku osobnog i umjetničkog identiteta te se može zaključiti da je slika glavni motiv ovoga romana koji pokreće glavnog lika, a time i cijeli roman. Slikarstvo je u romanu neizbježna kategorija koja nam daje ključ za tumačenje romana; Filip je osoba koja živi za slikarstvo jer bez njega on gubi bilo kakav oslonac svoga individualnog identiteta. Slikarstvo je za njega smisao njegova života, a slike predstavljaju Istinu te ga izbavljaju iz tmurne životne epizode. Filip je tijekom romana prošao trnovit put od razočaranog pojedinca čiji identitet nije imao nikakva oslonca do potpuno realiziranog umjetnika koji lakše odolijeva životnim nedaćama u svojoj okolini sve dok se može pouzdati u svoje slikanje koje mu uvijek pruža izvor čiste sreće.

9. Literatura

1. Daumier, Honore. 2012. Hrvatska enciklopedija-LZMK. Dostupno na: https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13988&fbclid=IwAR19T9sCdp_MQd_xV4TE3dgt0vsw89al8MlTtLtyw_6vLN5tpWwnrBju5loU (3.4.2020.).
2. Donat, Branimir. 2002. *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*. Zagreb : Dora Krupićeva.
3. Engelsfeld, M. 1975. *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb : Liber.
4. Flaker, Aleksandar. 1988. *Nomadi ljepote*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
5. Frangeš, I. 1974. *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb : Liber.
6. Krleža, Miroslav. 1921. *Marginalija uz slike Petra Dobrovića*. Zagreb: Savremenik.
7. Krleža, Miroslav. 1924. *Kriza u slikarstvu*. Zagreb: Književna republika.
8. Krleža, Miroslav. 1926. *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu*. Zagreb : Jutarnji list.
9. Krleža, Miroslav. 1928. *O smrti slikara Jospia Račića*. Zagreb: Književnik.
10. Krleža, Miroslav. 1933. *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića*. Zagreb : Podravski motivi.
11. Krleža, Miroslav. 1979. *Ekspresionizam u Eseji i članci 1: Renier Maria Rilke*. Sarajevo : Oslobođenje.
12. Krleža, Miroslav. 1973. *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb : Matica hrvatska.
13. Makart, Hans. 2012. Hrvatska enciklopedija-LZMK. Dostupno na: https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38246&fbclid=IwAR030-ZkNE3IQ7w69D-pvsJCsUKZXT_XGLkoEf3cq1coBG5O5lyvxag65go (3.4.2020.).
14. Maleković, Vladimir. 1980. *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*. Zagreb : Umjetnički paviljon.
15. Maroević, Tonko. 2007. *Napisane slike: likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
16. Mikšić, Dijana. 2012. *Lik slikara u Krležinu romnu Povratak Filipa Latinovicza i Fabrijevu romanu Triameron: odnos umjetnika prema povijesnom i nacionalnom*. Zagreb : Fluminensia, Vol. 24, No. 2.
17. Nemeč, Krešimir. 1998. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Znanje.

18. Šicel, Miroslav. 1964. *Literarni estetsko-programatski i idejni stavovi Miroslava Krleže u Krležin zbornik*, ur. Frangeš, I. i Flaker, A. Zagreb : Naprijed.
19. Ut pictura poesis. 2012. Hrvatska enciklopedija-LZMK. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63518>. (5.3.2020.).
20. Žmegač, Viktor. 2001. *Krležini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb : Znanje.

10. Popis slika

Slika 1: Pablo Picasso: *Portret Madame Benedetta Canals*, 1905.

Slika 2: Dragutin Weingärtner: *Hrvatski sabor 1848.*, 1885.

11. Sažetak

U radu se definira i analizira poveznica između dviju umjetničkih disciplina – književnosti i slikarstva – na primjeru romana *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krležę. Slikarstvo i književnost imaju dugu tradiciju međusobnog prožimanja, a lik se umjetnika u književnosti popularizira u suvremenoj književnosti, kao što je i slučaj kod Krležę. Analizom Krležina odnosa prema slikarstvu, koji je vidljiv iz brojnih eseja u kojima se autor kritički odnosi prema slikarstvu i umjetnosti općenito, utvrđujese kako je Krležę poimao tu povezanost različitih vidova umjetnosti i kako je to utjecalo na stvaranje njegova romana *Povratak Filipa Latinovicza*. Odnos protagonista Filipa i slikarstva prožima i pokreće narativ cijeloga djela te Filip putem umjetnosti pronalazi smisao svoje egzistencije, što je vidljivo iz analize njegovih slika, koje su klasificirane prema tipologiji Tonka Maroevića.

Ključne riječi: slikarstvo, Filip Latinovicz

12. Summary

The correlation between two artistic disciplines – literature and painting – is defined and analyzed in the paper, illustrating it on the novel *Povratak Filipa Latinovicza* by Miroslav Krleža. Painting and literature have a long tradition of interpenetration, while the instance of protagonist-artist was popularized in modern literature, as is the case with Krleža. The analysis of Krleža's relationship with painting, which can be discerned from his many essays in which he critically examines painting and art in general, serves to ascertain how Krleža viewed the connection between these different types of art and demonstrate how it affected the making of his novel *Povratak Filipa Latinovicza*. The relationship between painting and the protagonist Filip permeates and drives the whole narrative of the novel, and Filip finds the meaning of his existence through art, exemplified by the analysis of Filip's paintings, which are classified according to the typology by Tonko Maroević.

Key words: painting, Filip Latinovicz