

Krešimir NEMEC\*

## TRI KRLEŽINA SLIKARA: LEONE GLEMBAY, FILIP LATINOVICZ I AUREL

*Sažetak:* U članku se analiziraju načini karakterizacije slikara kao protagonista u nekim Krlęinim djelima. Kao modeli za analizu poslužili su likovi Leonea Glemбая (*Gospoda Glemбайjevi*), Filipa Latinovicza (*Povratak Filipa Latinovicza*) i Aurela (*Leda*). Neovisan o društvenim interesima i materijalnim proćicima, Leone je prvenstveno socijalni kritičar i komentator. Za njega je umjetnost/slikarstvo svojevrsno utočište usred vulgarno materijalističkog, računđijskog svijeta. Filip Latinovicz dosljedno brani autonomiju umjetnosti i svrhovitost umjetničkog čina. I za Leonea i za Latinovicza slikanje je isto što i disanje: egzistencijalna potreba, aktivnost koja zaokuplja čitavo njihovo biće. Zbog slikanja spremni su se odreći građanske sigurnosti i materijalne udobnosti. S druge strane, Aurel je akademski slikar skromna talenta. Slikarstvo za njega ima strogo poslovno-tržišnu, a ne ontološku ili egzistencijalnu dimenziju. Težeći za društvenim priznanjem, novcem i lagodnim životom, Aurel svodi slikarstvo na rutinski biznis, a sliku na robu. Njegovi stavovi o slikarstvu uzoran su primjer estetičkog konformizma, a umjetnička praksa na rubu kića.

*Ključne riječi:* Miroslav Krlęa, umjetnost, slikar, identitet, novac, kić

---

\* Akademik Krešimir Nemeć, HAZU

Krleža je bio odličan poznavalac likovnih umjetnosti, a brojni slikari i kipari (Ljubo Babić, Petar Dobrović, Krsto Hegedušić, Antun Augustinčić, Josip Vaništa) činili su najuži krug njegovih prijatelja. Napisao je mnoštvo eseja o slikarstvu, a likovni doživljaji i koloristički ugođaji snažno prožimaju njegovu poeziju, prozu i dramu. U eseju *Predgovor 'Podravske motivima' Krste Hegedušića* (1933) sintetizirao je svoja razmišljanja o likovnom stvaralaštvu.

Koliko je Krleža cijenio slikarstvo vidi se i po činjenici da se slikari često javljaju kao protagonisti u njegovim djelima. Kada je u svojim mladenačkim dramama odlučio tematizirati pet monumentalnih, ali tragičnih figura svjetske povijesti, odabrao je — pored Isusa, Kolumba i Kanta — i dva slikara (Mikelandelo i Goja). Drame ili *Legende* (kako se ciklus naziva po prvoj drami *Legenda* iz 1914), o Goji i Kantu nije nikada napisao (posvetio im je esejističke tekstove), ali avangardna jednočinka *Michelangelo Buonarroti* (1919) spada među najbolja djela mladoga Krleže. U njoj je Mikelandelo prikazan kao gigant, vates, jedan od najvećih umjetnika u ljudskoj povijesti, dok je njegovo slikanje uspoređeno s božanskom kreacijom. U drami se afirmira apsolut umjetnosti, ali i potencira disharmonija između umjetnika i svijeta. Dramska napetost temelji se na sukobu umjetnika s demonskim snagama u sebi (stvaralačke krize, klonuća, sumnje) i oko sebe (materijalni svijet novca, nagona, koristoljublja). U Mikelandelovoj prometejskoj figuri lako je uočiti figuru nićeanskoga nadčovjeka, suočenoj s brutalnim zakonima materijalnoga svijeta i birokratizirane crkvene organizacije.

No odmaknimo se od Krležina „genijskoga niza”, od gigantomahije i duševnih stanja *in extremis*, i uđimo u prividno mirnije područje i djela nižega mimetskog registra, dakle u svijet „obićne ljudskosti”. Promotrit ćemo načine karakterizacije umjetnika/slikara na primjeru protagonista romana *Povratak Filipa Latinovicza* te drama *Gospoda Glembajevi* i *Leda*.

## I.

Kronološki prvi u nizu je Leone Glembay, glavni lik drame *Gospoda Glembajevi* (1928)<sup>1</sup>. Leone je doktor filozofije, sin bankara Ignjata

<sup>1</sup> Svi citati iz drame preuzeti su iz izdanja: Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*. Drama u tri čina. U: *Glembajevi*. Drame. Djela Miroslava Krleže, svezak deseti.

Glembaya, umjetnik koji se nakon niza godina provedenih u inozemstvu vraća u roditeljski dom. Opisan je kao dekadentna, plješiva i prosjeda figura. Iako za sebe kaže da je u *ovoj kući na proputovanju* i da nije u njegovoj kompetenciji da *mijenja kućni red* (GG: 48), Leoneov povratak izazvat će seriju „melodramatskih eksplozija” (Vidan 1975: 57), motiviranih velikim razlikama u vrijednosnim karakteristikama likova.

O Leoneu kao slikaru nema u dramskom tekstu puno informacija. Dobivamo ih tek posredno, iz izjava drugih likova. Tako iz replike dr. theol. et. phil. Alojzija Silberbrandta saznajemo da je tri godine studirao slikarstvo na akademiji u Firenci, a potom u Parizu. Kasnije se spominje i Leoneova izložba „prije dvije godine u Münchenu” kad je bila izložena njegova kompozicija „Haron prevozi svoje žrtve preko Lete”. Tom je prilikom Silberbrandt ekscerpirao sve povoljne glasove iz njemačke kritike i tiskao ih u glasniku „Svete Cecilije”. Kada stari Glembay pregledava platna svoga sina, spominje usput i jednu uglednu nagradu: *Je li među ovim slikarijama ona što je nagrađena zlatnom medaljom u Parizu?* (GG: 68).

Sâm Leone odaje stalnu sumnju u svoj talent i u kvalitet svoga umjetničkog izričaja. Svakako je indikativna već prva scena u kojoj se pojavljuje sa sestrom Angelikom, udovicom svoga brata Ivana. Razgovarajući o Eulerovoj mehanici, Leone razvija tezu da je matematika, ako se govori simbolično, *bliža Nepoznatome i od govora i od slike* (GG: 11). Što više slika, Leone je sve uvjereniji da je Leonardo da Vinci bio u pravu kada je smatrao da se *stvar* može precizno odrediti samo apstraktnom matematičkom koordinacijom. Stoga zaključuje: *I, eto, to je moje unutarne protuslovlje: mjesto da sam matematičar, ja slikam. S tim raskolom u sebi što može čovjek postići više od diletantizma?* (GG: 12). Ipak, vrlo oštro sudi o pomodnom slikarskom ukusu, koji vlada u roditeljskom domu. Razgledavajući galeriju portreta Glembajevih na zidovima crvenoga salona, Leone se zadržava pred hvaljenim portretom sestre Angelike, rad Lászla Ferenczyja, i konstatira da to nije nikakav portret, nego *lakirani papirmaše* (GG: 20) i *engleska Ansichtskarta* (GG: 21), sve šareno i na rubu kiča.

No sve su to gotovo usputne primjedbe jer Leoneov privremeni dolazak u roditeljski dom nema direktne veze sa slikarstvom. Neposredni je povod njegovu dolasku veliko obiteljsko slavlje — sedamdeseta obljetnica bankarske tvrtke Glembay. No stvarni je razlog Leoneova želja da raskrinka svoga oca u društvenom, psihološkom i moralnom smislu, a sebe oslobodi „glembajevštine” i glembajevskoga naslijeđa, koje percipira isključivo negativno. Sve to opterećuje njegovu savjest i stvara neizdrživu napetost: *Od prvoga dana kada sam počeo misliti, ne radim drugo nego se borim protiv Glembaja u samome sebi!* (GG: 128). Naime, Glembajevi su se na društvenoj ljestvici uspinjali zločinima, financijskim prijevarama, grabežom, gaženjem preko leševa jer — kako prenosi i stara obiteljska *Bárbóczy-Legende — Die Glembays sind Mörder und Falschspieler* (GG: 26). Leone doživljava tu nečistu glembajevsku krv u sebi kao teški atavistički teret, kao kriminalno, upravo patološko biološko naslijeđe. Izrazito tankočutan, istinoljubiv, socijalno i etički osjetljiv, ali i nervozan, razdražljiv i prenapet (*überspannt*) — slikar osjeća dubok jaz između svoje umjetničke vokacije i svijeta novca, profita i burzovnog mešetarenja u kojem se kreće njegov otac i čitava glembajevska svita oko njega: odvjetnici, savjetnici, bankari i birokrati zaposleni u firmi „Glembay Ltd.”. Za Leonea je umjetnost/slikarstvo svojevrsni „estetski refugium” (Leitner 1986: 91), malo utočište usred vulgarno materijalističkog, računđžijskog svijeta. On je boem, usamljenik, psihički autsajder, nosilac profinjene estetske kulture, ali i jetki, bespoštedni socijalni kritičar.

Sižejno središte drame jest sukob između Ignjata i Leonea u drugome činu. Njihov noćni dijalog predstavlja najduži i dramaturški najžešći razrađen agon u čitavoj Krležinoj dramatici (Senker 1996: 33). Izgrađen je po načelu gradacije: počinje u blagom tempu, konvencionalnim frazama i banalnim, upravo usiljenim primjedbama, ali već i one u svome podtonu otkrivaju duboku provaliju između oca i sina. To je nijansirani razgovor dvaju udaljenih bića, dvaju svjetova, dviju generacija (Vaupotić 1974: 347). U motivacijski sklop uvodi se i biološka motivacija. *Mi smo dvije rase* — kaže u jednom trenutku Leone, sugerirajući da se u njemu bore dvije crte, dvije hereditarne komponente, dvije krvi: grabežljiva glembajevska (očeva) i dekadentna, plava danijelijevska (majčina). Iz polemičkoga razgovora izviru mračne tajne, potisnuti bjesovi i teški obiteljski poremećaji. Dijalog između oca i sina, između bankara

i umjetnika-boema, postupnim rastom intenziteta, ali i živčane prenapregnutosti gotovo do pucanja, pretvara se u brutalan obračun, u patološki izljev mržnje u kojem obojica ne štede jedan drugoga i zasipaju optužbama i uvreda.

Sukob započinje žučnom raspravom o Glembajevoj sumnjivoj poslovnoj etici, no vrlo brzo prelazi u područje obiteljskih i osobnih relacija. Bankar prvo vrijeđa sina kao umjetnika, pokazujući ne samo nerazumijevanje za njegov rad, nego i otvoreni prezir prema Leoneovim slikama. Za starog Glembaya sve je to *potpuno bezvrijedan materijal: uljenim bojama zamazano platno* (GG: 69). Predbacuje sinu boemski stil života i beskorisno trošenje vremena:

*No, dakle, ne vrijedi ti to ništa! Šteta za vrijeme! Samo se tu igraš tim farbama, und die Zeit vergeht! Nikada nisi ni jednu stvar ozbiljno uzeo u svoje ruke! (...) Ni jednog krajcara nisi pri-vrijedio... (GG: 86).*

Obezvređivanje ide i dalje, uvreda se slaže na uvredu, pa otac izvlači superiorno i glavni argument:

*Star si, nemaš krova nad glavom! Nisi ni familije osnovao i tu se skitaš po atelijerima kako kakav cirkusant s koferima! (GG: 87)*

Leone u tom brutalno iskrenom dijalogu doduše priznaje: *A što se mojih slika tiče, ja i sam znam da nemam talenta* (GG: 86), ali smatra da je otac, filistarski građanin, koji se brine samo o profitu i kamata, zadnji koji može suditi o vrijednosti njegove umjetnosti. To je ujedno i točka obrata nakon koje slijedi konačni obračun. Leone optužuje oca da je kriv za majčinu smrt jer se ona otrovala, saznajući da je barunica Charlotta Castelli njegova metresa. Predbacuje mu da ga ta žena, koju tako slijepo obožava, moralno i materijalno upropaštava već godinama i da je postao *ruglo i skandal čitavoga grada* (GG: 95). A zapravo je riječ o osobi sumnjiva morala kojoj se ne zna ni pravog imena jer joj je i krsni list falsifikat. Pronašao ju je stari Fabriczy u jednom bečkom „Stundenhotelu” i kasnije je liferovao *kao robu za agramerske bonvivane* (GG: 94). Želeći razotkriti pravo lice baruničino, Leone prvo ocu potvrđuje da mu je supruga Silberbrandtova i Ballocsanszkyjeva

ljubavnica, a onda brutalno poentira: *Ti si se dao šarmirati od jedne bludnice i svi mi moramo gledati u zemlju od stida godinama (...)* To je jedna obična, anonimna kurva (GG: 95). Bijesni otac nakon toga fizički nasrće na sina i raskrvari mu nos i usta, no Leone mu u finalu svađe zadaje najbolnji udarac priznanjem da je gospođa barunica, kako bi potpuno zavladała kućom, zavela i njega: *Ta je žena mene smotala među svoje noge da se riješi svake kontrole!* (GG: 97). To priznanje, kao i činjenica da Charlotta ni te noći nije boravila u svojoj sobi, izaziva kod ogorćenog Ignjata srćani udar i on umire.

U *Gospodi Glembajevima* očita je korelacija između drame umjetnika i socijalne drame (Gall 2009). Sukob između umjetnika i društva odvija se na nekoliko razina: javnom (društvenopolitićkom), obiteljskom i intimnom. No sve se ipak vrti oko dva problemska kruga: društva i Erosa (Gašparović 1977: 121). U prvom sloju Leone s indignacijom i razornim cinizmom razotkriva amoralnost glembajevskoga društvenog kruga, koji se valja u kaljuži laži, intriga i prijevera. Postupno se pomalja i moralni profil barunice Charlotte Castelli, senzualne, pohotne i privlačne žene, prave *femme fatale*, koja se na društvenoj ljestvici uspela, zahvaljujući svojim tjelesnim kvalitetama, sposobnostima zavođenja i erotskoj inteligenciji. Samo u glembajevskom krugu, koji je okružuje, mnoštvo je njezinih intimnih partnera: stari Fabriczy, Oberleutnant Ballocsanszky, „dnevničar” Skomrak, otac Alojzije Silberbrandt, inaće njezin osobni ispovjednik, a i sâm Leone nije odolilo njezinim ćarima i bio je svojeodobno, u studentskim danima, barunićin ljubavnik.

Na početku trećega ćina dramski ton se mijenja, dramska napetost privremeno popušta. Kraj Glembayeva odra defilira rodbina i prijatelji i vode se intelektualni razgovori o smrti, toćnije o njezinim pravnim, filozofskim i teološkim aspektima. Leone šuti i nastoji portretirati mrtvoga oca, ali tišinu prekidaju učestali telefonski pozivi i nervozni odgovori obiteljskog odvjetnika. Panika upućuje na velika potraživanja i skori financijski slom Glembayeve tvrtke: *Lađa tone. Sauve qui peut!* (GG: 114).

No, to je samo priprema za posljednji Leoneov obraćun. Nakon što je diskreditirao Ignjata i kao poslovnoga ćovjeka, i kao muža, i kao oca, slijedi — s gledišta motivacije — logićan obraćun i s barunicom Castelli. Svjesna delikatnosti trenutka i svih opasnosti, barunica priprema lukavu erotsku igru: koketno podsjećća Leonea na njihovu nekadašnjju

ljubavnu vezu i nastoji opet, lažnom iskrenošću, pridobiti njegovu naklonost. Ispovijeda mu se, priča o svome siromaštvu u mladosti i o nesretnoj prošlosti, otvoreno govori o svojim strastima i urođenim tjelesnim porivima. Leone sve to sluša hladno i distancirano, predbacujući barunici frivolnost, bezobzirnost i hladnu proračunatost u svakom postupku: *Vi stojite nad svojim mrtvim mužem isto tako nevino kao što ste tu stajali nad njegovom mrtvom ženom, a upravo ste došli iz sobe svoga ispovjednika!* (GG: 119). Za njezin ležerni stil života Leone nalazi primjerenu metaforu: *pijenje šampanjca na vulkanu*.

Baruničina vješta gluma i sentimentalna prenemaganja prestaju u trenutku kada saznaje da joj je pokojni suprug pokrao sav njezin imetak, krivotvorivši mjenice kod raznih banaka. Od velikog imetka nije ostalo ništa. Slijedi snažan ispad bijesa i lavina optužaba u kojima očajna barunica Glembaya naziva *nitkovom*, *mizerijom* i *starom hobštaplerskom svinjom* (GG: 134–135), jada se da je okružena samim huljama i kriminalcima, vrijeđa sve članove obitelji: *Schweine seid ihr und Bagage, das seid ihr!* (GG: 135) i kaže da je imala posve pravo stara Bárbóczyjeva kad je u svojoj kletvi rekla da su svi Glembajevi ubojice i varalice.

Iako se čitavo vrijeme trudio da uz pomoć umjetnosti/slikarstva i intelektualnih preokupacija istisne zločinačku glembajevsku krv iz sebe, Leone se na kraju pokazuje kao *čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembay*. I sâm priznaje: *U Glembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu!* (GG: 128). I to je i najstrašnije u njegovoj sudbini: u ključnim trenucima djeluje nagonski, animalno, glembajevski nerazumno. Nakon baruničina izljeva bijesa, on na nju furiozno nasrće škarama i ubija je.

Tako je linija unutrašnje napetosti otkrila i slikarevu proturječnost, psihološku labilnost, ali i aksiološku udvojenost. Što radnja više napreduje prema krvavom raspletu, kolizija vrijednosti u Leoneovu biću dolazi do većeg izražaja. S jedne strane, on je nesumnjivo intelektualno superioran okolini, pokazuje visoke moralne kvalitete i želi se izdići iz „glembajevskog blata”. No pritom biva i sâm uhvaćen u mrežu glembajevske morbidnosti, kriminala i nemorala: i na njega je pala sjena „biološkog fatuma” (Leitner 1986: 73), i on je baštinik obiteljskog prokletstva o kojem govori stara obiteljska legenda.

## II

*Povratak Filipa Latinovicza*, (1932)<sup>2</sup> ogledni je primjer romana o umjetniku i umjetnosti (*Künstlerroman*). Djelo tematizira bitna pitanja o naravi umjetnosti, psihologiji stvaranja, odnosu umjetnosti prema životu i umjetnika prema svijetu. Glavni lik je slikar, hipersenzibilni intelektualac, koji traga za ljudskim i artistsčkim identitetom. Inicijalna narativna sekvenca obilježena je arhetipskim motivom povratka „izgubljenoga sina”: nakon dvadeset tri godine boravka po zapadnoeuropskim gradovima, Filip Latinovicz vraća se u rodni grad, u svoju Panoniju, kako bi na svijetlim izvorima života iskušao mogućnost da se ponovno potvrdi i kao čovjek i kao slikar. Prožet eidetičkim efektima, cijeli je roman zapravo intermedijalna konstrukcija: svijet viđen očima slikara. Flaker piše o „previranju slikovitosti”: *fiktivne slike pretaju jedna u drugu kao u kakvom dijaprojektoru ili na filmskoj traci* (Flaker 1988: 284). Prozni opisi tako precizno zadiru u detalje likovne strukture da se može govoriti o *tehnološkom pristupu* u govorenju o umjetnosti (Žmegač 1986: 74).

Filipov povratak u domovinu višestruko je motiviran. Život u tuđini bio je neko vrijeme zanimljiv i stimulativan za njegovo umjetničko profiliranje. Međutim, postupno je u njemu rastao osjećaj alijenacije, izoliranosti, nemira i nesigurnosti. Filip luta svijetom, ali svugdje je stranac, izopćenik, čovjek bez korijena (*déraciné*). Takvo stanje, kao logična posljedica, počela je pratiti i umjetnička impotencija: Latinovicz, nekada uspješan fauvistički slikar, već dugo je u umjetničkoj krizi. Koloristički doživljaji su izostali, a boje izgubile svoju simboličnu snagu i životnost: *Boje (...) to živo vrelo njegovih najtoplijih emocija, počele su u njegovu oku sivjeti* (PFL: 28). Svijet počinje sve više doživljavati kao raspadnutu cjelinu i ti fragmenti, istrgnuti iz svoga prirodnog konteksta, upravo ga progone i potenciraju osjećaj neizrecivo teškog, neshvatljivog umora. Otudjenje, živčana rastrojenost, kriza identiteta, raspad svih vrijednosti, razočaranje europskom kulturom i civilizacijom, umjetničko klonuće — to je duhovna „prtljaga” s kojom se Filip

<sup>2</sup> Svi citati iz romana preuzeti su iz izdanja: Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*. U: *Djela*, svetak treći. Naklada Ljevak / Matica hrvatska, HAZU, Zagreb, 2000. (= PFL)



vraća iz svijeta ne bi li, u ponovnom kontaktu sa zavičajnom podlogom, prirodom i oživljenim uspomena iz djetinjstva, akumulirao novu životnu i umjetničku snagu.

Drugi, podjednako važan motiv za povratak vezan je uz razrješenje tajne podrijetla, očinstva. Filip je nezakoniti sin trafikantkinje Regine, moralno problematične žene, koja mu nikada nije rekla pravu istinu o njegovu ocu. Govorilo se čak da mu je biološki otac biskup i ta je glasina otrovala Filipovo djetinjstvo. Odrastao je s bolnim nagađanjima o svome mogućem ocu i tajna „nečiste krvi” postala je trajnim izvorom njegovih frustracija. Sada, nakon četrdeset godina života, on želi odgovor i na to pitanje. Egzistencijalni problem paternaliteta neodvojivo je povezan s problemom slikareva artističkog identiteta.

Dolazak na kaptolski kolodvor budi u Filipu brojne uspomene i intenzivne unutrašnje potrese. Osjetio je kako se u njemu *rastvaraju daleke, pomrle slike* (PFL: 8). Stoga je prvi dio romana obilježen tehnikom retrospekcije, i to u obliku lirsko-evokativnih i meditativnih pasaža. Filip priziva prošle događaje i stanja na proustovski način. Budući da stvari čuvaju fragmente prošlosti, oživljeni zvukovi, mirisi i traumatične slike vraćaju ga u dane djetinjstva i prizivaju čitav kozmos emocionalnih prisjećanja.

Jedna od bitnih opsesija Latinovicza kao slikara jest nastojanje da paletom objektivira sjećanje, da pokuša naslikati raznolikost životnih senzacija i umjetnički izraziti simultanost sadržaja svijesti. Simultanost, kako je doživljava Filip, proizlazi iz gubitka cjelovitosti, dekompozicije vremenskog kontinuuma i raspada uzročno-posljedičnih veza. Po njegovu mišljenju *pojave u životu zapravo nemaju nikakve unutarne logične ni razumne veze*, nego se odvijaju *jedna pokraj druge istodobno* (PFL: 57). Tu nemotiviranost i kontigenciju zbivanja, taj atomizirani kaos, želi on izraziti nekom vrstom *paklenog simultanizma* po uzoru na groteskno-kaotična priviđenja H. Boscha ili Brueghela. Problem osjetilnog zajedništva i njegova izražavanja bojom i oblikom doživjet će svoju kulminaciju u drugom dijelu, u Latinoviczevu likovnom projektu raspetoga Krista. Slika, kako je on zamišlja, približava se idealu potpune sinstezije kao izraza životne punine; ona treba dočarati ne samo boje, nego i pokrete, zvukove, mirise, nagone, kaotičnost života. Po tim je likovnim opsesijama Krležin slikar tipični cézanneovac.

Susret sa zavičajem izaziva u Filipu snažne dojmove i budi, barem u početku, novu životnu energiju. Jedan od važnih motiva njegova povratka bio je i pokušaj da ispita svoj odnos prema zavičaju, stupanj pripadnosti panonskom prostoru i kulturi. I taj odnos smatra on bitnim u definiranju svoga identiteta. Zasićen zapadnoeuropskom urbanom civilizacijom, „industrijalnim napravama” i neestetskim slikama smrdljiva velegrada *u oblaku čađe i dima* (PFL: 38), Latinovicz mašta o svom zavičaju kao o idili, živopisnoj oazi mira i tišine: *Spava Panonija i nema čađe, ni jurnjave, ni živaca* (PFL: 39).

Odlazak 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 s kostanjevečkim seljacima, pa do svijesti o bijedi i primitivizmu panonskoga „mravinjaka”. Malo-pomalo u njemu raste spoznaja da je i u toj sredini stranac i da ni s kostanjevečkim ljudima ne može uspostaviti spontan ljudski kontakt. Ali, s druge strane, suočen sa živopisnim krajolikom, Latinovicz opet aktivira kreativnu energiju i počinje bjesomučno slikati stotine platna, akvarela i krokija.

Ulaskom glavnog lika u krug kostanjevečke aristokracije roman dobiva izrazitije dramske akcente. Šaroliko društvo okupljeno oko presvijetloga Silvija Liepacha Kostanjevečkog, vlastelina i bivšega velikog župana, povod je Filipu da kritički, s distance i povlaštene pozicije umjetnika-outsajdera, promotri svijet „provincijalne glembajevštine”. Njihov svjetonazor, ukusi, konzervativna uvjerenja popraćeni su slikarevim ironičnim komentarima.

Međutim, specifičnu dimenziju u Filipovo društveno komuniciranje u Kostanjevcu donosi susret s apatridom 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: 124), dolaze u tim dijelovima do punog izražaja. Kyriales je zamišljen kao Mefistofeles nasuprot Filipu kao Faustu (Vučković 1986: 379), odnosno kao „arhetip Đavola” (Engelsfeld 1975: 89), koji artikulira ono tamno, nagonsko, potisnuto u Filipovoj podsvijesti.

Kako bi čitatelju što jasnije predočio unutrašnje duševne konflikte, Krleža poseže za starom metodom cijepanja ličnosti i motivom dvojnika

(Lindemann 1991: 88–89). Mračni, podmukli Kyriales nije vjerovao u ljudsku nadarenost, a poseban prezir gajio je upravo prema umjetnicima i slikarima, vidjevši u njihovu stvaranju organski poremećaj:

*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 zabrtvljenoj unutarnjoj sekreciji, s hladnom sigurnošću liječnika, koji svom bolesniku postavlja potkožnu, sasvim mračnu i u svakom pogledu bezizglednu dijagnozu o njegovoj neizlječivosti. (PFL: 164–165)*

Budući da proizlazi iz „najdubljih slojeva Filipove osobne nesvjesnosti” (Engelsfeld, 1975: 97), Kyriales je personificirano dijaboličko načelo koje se javlja kao komponenta svake estetske svijesti. On je Latinoviczev *advocatus diaboli*; sve njegove sumnje taj „Nepoznat Netko” neprekidno uvećava. Intelektualno drski Kyriales svojim logičkim smicalicama, sofizmima i ciničnim luciferskim invektivama pogađa u samo središte Filipove sumnje i artikulira njegove najskrivenije dvojbe. Kyriales je oličenje samoga Latinovicza, ali samo jedne strane njegova bića: one koju razjeda sumnja. Grk govori ono što se Filip ne usudi glasno izreći:

*Sluša Filip Kyrialesa kako govori o slikarstvu i, kao da čuje svoj najskriveniji glas, gdje mu govori iz utrobe, osjeća, kako taj antipatični čovjek govori istinu, kako stvari doista tako stoje i kako je glupo slikati slike danas, a pogotovo biti nesposoban i manijakalno htjeti slikati surogate! Sama protuslovlja i magle, iz kojih se javlja jedan neugodni glas i formulira njegove vlastite najkrvavije istine! (...) Tu njega ovaj čovjek svlači. On vadi iz njega sistematskim redom sve: i njegova zapažanja, i podražaje, i ljepote, i osjećaj životne punoće, prikazujući mu život takvim, kakav život doista jest, i kakvim ga Filip i sam doista i smatra! (PFL: 168).*

Kyriales se prema Latinoviczu od prvoga susreta odnosio grubo, dok se u diskusijama koristio polemičkom strategijom *despicere*: svoga je protivnika promatrao s visine, otvoreno ga je podcjenjivao i vrijeđao, s intelektualnim prezirom govorio je o njegovu znanju, a osobito o

slikarskom talentu. Vjerovao je da nervčik Filip nema nikakvog umjetničkog dara, da je običan brbljavac koji neće stvoriti nikada ništa. S posebnim zadovoljstvom trudio se da ga upozori na *nepregledne komplekse praznina u njegovoj žalosnoj artistskoj glavi* (PFL: 164). No Kyriales je posjedovao i neobičnu sposobnost i opasno svojstvo da *razara sve Filipove zamisli, da mrvi njegove istine i zanose, i da sve Filipove tjelesne i duševne snage atomizira u prašinu i u potpuno bezvrijedan pepeo* (PFL: 162).

Filip je pak prema Kyrialesu osjećao duboku organsku smetnju i strah, pa bi u njegovoj prisutnosti zamuckivao, nije se znao valjano izraziti, a počeo je i *sumnjati u svoje vlastite dokaze* (PFL: 164). Mračni Grk na njega je djelovao gotovo hipnotički. U njegovu razornu utjecaju bilo je čak i „magične naravi”, pa bi se slikar nakon diskusija s njim — u kojima je uvijek igrao podređenu ulogu — osjećao kako je „izliven i potpuno prazan”. Latinoviczeva prirođena *sklonost spram negacije* (PFL: 166) opasno se pojačavala suočena s Kyrialesovim argumentima, poprimajući gotovo iracionalne posljedice: pod njihovim sugestivnim djelovanjem postajao je sklon *najluđim, upravo mjesječarskim konzekvencijama* (PFL: 166). Još su pogubniji bili razgovori o slikarstvu. Kyrialesove riječi bile su *solna kiselina za sve njegove slike*; poslije njih ostajala su pred Filipom samo *smrdljiva stara platna: vonj stare krpe* (Ibid.).

Konflikt između Filipa i Kyrialesa oblikovan je po uzoru na sukobe ideja u romanima F. M. Dostojevskog: kao dvoboj teze i antiteze (Nemeč 2017: 89–115). Kyriales, zastupnik antiteze, preuzima privilegiranu, u svakom slučaju zahvalniju i privlačniju ulogu *napadača*, koji Filipove idealističke teze nastoji eliminirati iz pozicije empirije, znanosti i logike.

Načela teze i antiteze, koje zastupaju Filip Latinovicz i Sergije Kiričević Kyriales, temelje se na sljedećim principima i odgovarajućim jezičnim simbolima:

Filip Latinovicz — teza (pozitivni pol)

*Viša uvjerljivost umjetničke materije, metalogični napon, estetske emocije, igra ljepotama, orfejski zanosi, misterij, sublimno, tajnovito, vrhunaravno, čistoća umjetničke spoznaje.*

Kyriales — antiteza (negativni pol)

*Biološka morfologija, utroba, majmun, hijena, tjelesno, mozak/cerebrum/siva mrena, crijeva, smrdljivo meso, živčano treperenje, životinja, sekrecija, strvina, žderanje, stjeničavo životarenje.*

Dvoboj teze i antiteze razotkriva se u krajnjoj konzekvenci kao napestost između umjetničkoga i materijalističko-mehanicističkoga odnosa prema zbilji, a Kyrialesovo samoubojstvo samo potvrđuje Nietzscheovu tezu da je krajnji cilj intelektualno-racionalne spoznaje želja za uništenjem (Leitner 1986: 180). Kyrialesov vulgarni materijalizam i nihilizam ne vode samo u destrukciju, nego i u autodestrukciju.

Svladavanjem destruktivnih sila u sebi otvorena je mogućnost i Filipova samoostvarenja i realizacije njegovih umjetničkih/slikarskih vizija. A u tim vizijama i projektima posebno značenje ima monumentalna slika uskrsloga Krista, koji se, kao zadnja čovjekova nada i spas, titanski superiorno izdiže iznad svega ljudskoga, nagonskoga i blatnoga:

*Baš taj sudar našeg poganskog, panonskog stanja s tim blijedim Čovjekom, kojega su objesili kao tata, a koji je ostao kao obješeni Čovjek suvremenim simbolom sve do dana današnjega, tu vidovitu mržnju toga superiornog Čovjeka, koji je sa svoga križa, s te čudnovate visine (s kakve nas gledaju svi obješeni) spoznao, da se to blato pod našim nogama može svladati samo u granitnim sudarima — to bi već jedanput trebalo naslikati!* (PFL: 156)

### III

Akademski slikar Aurel jedan je od glavnih aktera Krležine karnevalske komedije *Leda* (praižvedena 1930, objavljena 1932)<sup>3</sup>. Pripadnik je višeg društvenog sloja i član dekadentnog snobovskog kruga, koji se okuplja oko Melite pl. Szlougan, supruge bogatoga veleindustrijalca Klanfara. U Melitinom salonu vode se isprazni, pseudoučeni razgovori, koji redovito završavaju u flertu i promiskuitetu. Sve u tom društvu djeluje provincijalno, namješteno, pozerski.

Za razliku od Latinovicza i Leonea, Aurel nije istinski umjetnik posvećen svome radu, nego strogo proračunat poslovni čovjek opsjednut novcem, stjecanjem, javnim ugledom, statusnim simbolima. On

<sup>3</sup> Svi citati iz drame preuzeti su iz izdanja: Miroslav Krleža, *Leda*. Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina. U: *Glembajevi*. Drame. Djela Miroslava Krleže, svezak deseti. Naklada Ljevak / Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2001. (=L)

proizvodi konfekcijsku slikarsku robu, isprazne i sterilne „štillebene”, prilagođujući svoju produkciju pomodnom ukusu (malo)građanske publike. Stalno je prezaposlen, jer je sve svoje snage upregnuo u gradnju luksuzne vile s terasom, mramornim stubama obraslima mahovinom („kao u engleskim dvorcima”) i fontane s vodoskokom. Zato i nema vremena za artistska promišljanja:

*Čitavo poslijepodne gnjavio me je arhitekt svojim proračunima. Klara ima migrenu, imao sam komisiju za nove tapete, konferenciju u komori, kupio sam nove kaloše, bio sam kod zubara, nosim arsen u ustima, nekakvi plakati, atelijer, računi, ni jednu minutu da se saberem, a sutra sve opet iznova: modeli, narudžbe, građevinski ured, dozvole, molbenice, isprave, biljegovine, pravilnici, novogradnja, planovi, programi, i sad u svemu tom kaosu neka čovjek stvara neke svoje subjektivne svjetove! (L: 309–310)*

Aurel se ne muči s umjetničkim problemima, njega ne more muke stvaranja i traženja originalnog, osobnog stila. Jer, kako sâm kaže, *u Evropi slika danas sigurno više od dvije stotine hiljada slikara, i što može jedno jedino lice u takvoj masi? Tu postavljati zahtjeve o nekom naročitom ličnom stilu, to je prosta apstraktna feljtonistička fraza!* (L: 308). Trenutačno je zaljubljen u mladu Ledu i ona mu je istodobno i seksualni objekt, ali i „inspiracija” za sliku „Leda s labudom”. O njegovu ukusu i stilskim preferencijama najbolje govori „utilitaristički” način dekoracije vlastita salona. Tu je mnoštvo „politiranih ploha”, rasvjetnih predmeta uzidanih po načelu „umjetnoobrtne stilizacije”, zlatnih okvira, kipova od pečene gline, brončanih svijećnjaka, zatim „masivna barokna posuda za bowleu”, brončani odljevi egipatskih skulptura, plašt *kitajskog mandarinskog polubožanstva u crveno-zelenom sjaju zlatnoprotkanog veziva, kao goblen* (L: 325). Svi ti predmeti tvore svojevrzni eklektički i pomalo neukusni *bricolage*. Gomilanje predmeta različitih, međusobno neskladnih stilskih slogova govori o slikarevoj sklonosti kumulaciji i kiču. Općenito se u drami *Leda* potencira proces estetske regresije: snižavanje ukusa i razgrađivanje vrijednosnoga kanona.

U domu Klanfarovih Aurel je upoznao Olivera Urbana, kozera, cionika i intriganta. U prozi *O Glembajevima* saznajemo da se Urban rano počeo zanimati za slikarstvo te da je jedan njegov esej o navodnom

Lawrenceovu portretu Lorda Castlereagha, tiskan u „Münchener Künstlerische Monatshefte”, što mu je donijelo zavidan ugled u snobovskim krugovima. Zbog fiksne ideje da pod svaku cijenu mora postati bogat, upao je u kartaške dugove, a zatim se zapleo i u neugodan krijumčarski proces povezan sa švercom deviza i kokaina. Nakon potpunog materijalnog sloma vratio se iz Beča u Zagreb, gdje se počinje baviti kulturno-historijskim studijem, pisanjem feljtona i likovnih kritika. U drami pratimo razvoj interesno-erotskog trokuta, koji čine likovni kritičar, slikar i njegova supruga: Urban piše kritike o Aurelovim slikama, ali usput ljubi s njegovom suprugom Klarom.

Aurel i Urban nalaze se u simbiotskom odnosu: jedan je o drugom ovisan. Posrijedi je poslovna sprega, čista „trgovina interesa” (Vaupotić, 1974: 361). Stvoren je uspješan, lukrativan „brak” između neuspješna slikara i neiskrena, lažljiva, amoralna kritičara — parazita koji je iz materijalnih interesa spreman prikriti siromaštvo likovnih tvorevina, o kojima piše odgovarajućim naučenim frazama iz likovnoga žargona. Tako je, primjerice, za Aurelovu sliku „Gnjile naranče” — koja u konačnici postaje ključni simbol u drami koja tematizira ljudsku dosadu, zasićenost, moralnu gnjiloću — Urban napisao da je *solidna i impozantna postimpresionistička faktura* (L: 336), a za kompoziciju „Lede s labudom” da je *kongenijalni simptom neopikasizma* (L: 361).

A što Urban zaista misli o Aurelovim slikama? Za njega su to „mazarije”, „mondene kič”, „gnjile naranče na Makart-stolnjaku”, „žalosna kompozicija, sasvim bez talenta”. Ovako je formulirao Klari svoj sud o slikarstvu njezina muža: *Sve je to bez ikakva talenta, a jedino realno u tome je: trgovina! Jedina logika te netaletrane rabote je 'vlastiti krov nad glavom'! U tome je ta stvar savršeno jasna. Te 'gnjile naranče', to je roba koja se dobro prodaje! Inače je sve savršeno suvišno i glupo* (L: 336).

Urbanovi stavovi o umjetnosti i slikarstvu uzoran su primjer etičkog relativizma i estetičkog konformizma. Zanimajući istinske umjetničke vrijednosti, Urban se iz vlastita koristoljublja priklanja interesima kapitala, tržišta i pomodnoga ukusa. Umjesto služenja ljepoti i pravednog kritičkog vrednovanja, on svjesno promovira Aurelovu umjetničku osrednjost, ljupkost dekoracije, dopadljivo shematizirano slikarstvo. No budući da on ujedno sudjeluje i u oblikovanju javnoga mišljenja, kao vrhunac sarkazma može poslužiti njegovo priznanje da je istina uvijek nešto posve obratno od onoga što je on napisao.

Svoje pisanje o umjetnosti Urban dovodi u direktnu vezu s novcem i tržištem. Svjestan pokretačke snage novca u društvu, neiskreni i potkupljivi kritičar jedino je iskren kada formulira utilitarnu paradigmu: *Kao što sam imao čast da utvrdim svojim vlastitim iskustvom, ljudi govore jedni o drugima s respektom koji stoji u matematički točnom omjeru s njihovim novčanim prihodom. Dohodak veći od dvije hiljade dolara godišnje zove se danas, u ovim našim malim prilikama, ingenioznošću* (L: 338).

U likovnim razgovorima koje vode Aurel i Urban anticipiraju se glavne teze Waltera Benjamina iz njegovog slavnog eseja *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* (Die Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936; integralna verzija 1963). Industrijsko-tehničke inovacije stvaraju tektonski poremećaj u poimanju stvaralaštva. Reprodukcijske tehnike — prije svega fotografija i film — razaraju umjetničku *auru* (Benjamin, 1986: 129) jer se jednokratna, jedinstvena, autentična pojava umnogostručuje. Likovni kritičar Urban ne krije svoju fascinaciju tehničkim otkrićima. Prateći pobjedonosni prodor tehnologije u područje estetičke kulture, cinično zaključuje: *slikarstvo je postalo suvišnim onoga dana kad je izumljen fotoaparatus. Strojevi pobjeđuju manufakturu na svim poljima, pa nema razloga da se to ne dogodi i u slikarstvu* (L: 308). S druge strane, Aurel kao slikar ponavlja već naslikane slike, umnaža iste motive (mrtva priroda), što je upravo u suprotnosti s Latinoviczevim tezama o pogubnosti „kvantitativnog umnožavanja već viđenog” (Žmegač 1986: 138). Aurel svoju slikarsku robu producira po načelu dekorativne dopadljivosti, ali *bez svog ličnog zadovoljstva* (L: 360).

Odnos između Aurela i Urbana neiskren je, pun licemjerja, mješavina mržnje i ljubomore. Kad je Klara predbacila Urbanu da ga Aurel naivno ljubi dok je on prema Aurelu ironičan, Urban je jednom rečenicom izrekao bit međusobne ovisnosti slikara i kritičara: *On mene ljubi jer me treba. Tko piše o njemu predgovore, kataloge, komentare, i tko može to da čini tako jeftino kao ja?* (L: 337).

Etička i estetska komponenta u *Ledi* čvrsto su povezane jer uspostavljanje nekog vrijednosnog sustava slijedi iz etičkog zahtjeva (Broch, 2007: 39). Stoga farizejski moral i potpuna pomutnja u sferi etičkoga dovode do vrijednosne zbrke i u estetici: snižavanju aksioloških kriterija, posustajanju umjetnosti i njezinu srozavanju prema dekoraciji, šundu, kiču.



\* \* \*

U portretiranju slikara u Krležinu stvaralaštvu jasno se vidi padajuća linija. Leone Glembay i Filip Latinovicz prikazani su kao dekadenti, bezdomnici, ljudi bez identitetske podloge. Oni se, svaki sa svojim motivima, vraćaju iz inozemstva u domovinu nakon dugog izbjivanja. Obojicu karakterizira intenzivan osjećaj alijenacije, izoliranosti, nemira i nesigurnosti. Oni su svugdje stranci, ljudi bez korijena. Dok se Leone vraća u roditeljski dom kako bi raskrinkao amoralno glembajevsko društvo i riješio neraščišćene obiteljske račune (s ocem i pomajkom), Latinovicz dolazi u domovinu kako bi se oslobodio umjetničke krize i pokušao akumulirati novu životnu i stvaralačku energiju. No i za Leonea i za Latinovicza slikanje je isto što i disanje: egzistencijalna potreba, aktivnost koja zaokuplja čitavo njihovo biće. S druge strane, Aurel je akademski slikar skromna talenta. Slikarstvo za njega ima strogo poslovno-tržišnu, a ne ontološku ili egzistencijalnu dimenziju. Težeći za društvenim priznanjem, novcem i lagodnim životom, Aurel svodi slikarstvo na rutinski biznis, a sliku na robu. Njegovi stavovi o slikarstvu uzoran su primjer estetičkog konformizma. Umjesto služnja ljepoti, on svjesno promovira dopadljivo shematizirano slikarstvo i pomodni ukus na granici kiča.

## LITERATURA

1. Benjamin, Walter. 1986. „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”. Prevela Snješka Knežević. In: *Estetički ogledi*. Školska knjiga. Zagreb.
2. Broch, Hermann. 2007. *Duh i duh vremena. Eseji o kulturi moderne*. Preveo Nikica Petrak. Antibarbarus. Zagreb.
3. Engelsfeld, Mladen. 1975. *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*. Liber. Zagreb.
4. Flaker, Aleksandar. 1988. *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*. Sveučilišna naklada Liber. Zagreb.
5. Gall, Alfred. 2009. „Das Künstlerdrama als Gesellschaftsdrama. Die Glem-bays (Gospoda Glembajevi) von Miroslav Krleža. In: Göbler, Frank (ur.): *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Tübingen: Francke; 153–180.
6. Gašparović, Darko. 1977. *Dramatica krležiana*. Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba. Zagreb.

7. Leitner, Andreas. 1986. *Die Gestalt des Künstlers bei Miroslav Krleža*. Heidelberg: Carl Winter.
8. Lindemann, Frank. 1991. *Die Philosophie Friedrich Nietzsches im Werk Miroslav Krležas*. Harrassowitz. Wiesbaden.
9. Nemeč, Krešimir. 2017. *Glasovi iz tmine. Krležološke rasprave*. Naklada Ljevak. Zagreb.
10. Senker, Boris. 1996. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Hrvatski centar ITI. Zagreb.
11. Vaupotić, Miroslav. 1974. *Siva boja smrti*. Znanje. Zagreb.
12. Vidan, Ivo. 1975. *Tekstovi u kontekstu*. Sveučilišna naklada Liber. Zagreb.
13. Vučković, Radovan. 1986. *Krležina dela*. Oslobođenje. Sarajevo.
14. Žmegač, Viktor. 1986. *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Znanje. Zagreb.

Krešimir NEMEC

### THREE KRLEŽA'S PAINTERS: LEONE GLEMBAY, FILIP LATINOVICZ AND AUREL

#### *Summary*

The study analyzes different methods of characterization used in developing painter-characters in several works by Miroslav Krleža. The characters of Leone Glembay (*The Noble Glembays*), Filip Latinovicz (*The Return of Filip Latinovicz*) and Aurel (*Leda*) were used as model for analysis.

Impervious to social interests and material benefits, Leone primarily acts as social critic and commentator. Art, especially the art of painting, is for him a sort of refuge from the vulgarly materialistic and conniving world. Filip Latinovicz consistently defends the autonomy of art and the purposefulness of the artistic act. For both Leone and Latinovicz, painting is nothing less than breathing: existential need, activity that engages their whole being. Both are perfectly willing to renounce their civic security and mundane comfort for the sake of painting.

Aurel, on the other hand, is an academic painter of meager talent. Painting is for him a purely businesslike, market-oriented pursuit, rather than an ontological or existential category. Striving for recognition by the society, money and easy livelihood, Aurel reduces the art of painting to a routine business activity, and the paintings he produces to a mere commodity. His attitude to the art of painting is a blatant example of esthetic conformism, his own artistic practice being on the verge of kitsch.

*Key words:* Miroslav Krleža, art, painter, identity, money, kitsch