

Др Горан П. Коруновић

ЕТИКА РОМАНА *ПОВРАТАК ФИЛИПА ЛАТИНОВИЋА* МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ

У раду се сагледавају етички аспекти романа *Повраћак Филипа Латиновића* Мирослава Крлеже. Херменеутичким поступком који кореспондира са идејама теоријске психоанализе, најпре се тумачи Филипова критика хипокризије грађанског света, потом и двогубост његове етичке позиције при сликању мајчиног портрета, чиме се скреће пажња на моралне импликације „сусрета” трауме и стваралачког чина. Затим се прати путања Филипових моралних назора, од универзалистичко-хуманистичких полазишта до верности етици жеље; анализира се и разлиставане последица када је посредни доследност главног јунака у самој оданости етици жеље. Тумаче се и етичке импликације транспонованга трауме у стваралачки чин, као у случају сликања глувонемог дечака. На крају, уз ослањање на идеје Вејна Бута, сумирају се етички модуси који су генерисали животну путању Филипа Латиновића, те се евоцира и особена антрополошка слика коју реципијенти из тих разноврсних етичких модуса могу да реконструишу.

Кључне речи: Мирослав Крлежа, етика, траума, жеља, сликарство.

Шта би подразумевала *етика* одређеног романа, у овом случају *Повраћака Филипа Латиновића* Мирослава Крлеже?

Да би се одговорило на то питање, потребно је најпре подсетити се Сартровог есеја *Шта је књижевност?* (1948). Сартр, наиме, констатује да „у дну естетичког императива ми видимо морални императив”, иако је „литература једна ствар а морал сасвим друга” (SARTR 1981: 50). Експликација француског егзистенцијалисте изведена је у циљу осветљавања жанра романа из посебног угла: „тоталитет ствари и људи”, односно обликовани свет у роману биће „живљи уколико више буде изазивао жељу читаоца да га *промени*” (SARTR 1981: 49; истакао Г. К.).

Поменути Сартров есеј публикован је три године након Другог светског рата, те је опис моралне димензије литературе у њему вероватно условљен близином тог великог цивилизацијског суноврата. Сходно томе, природа моралног искуства се своди на читалачку *појтребу за њроменом* обликованог света у делу, док се снага уметничке евокације одмерава према степену оживљавања поменуте потребе реципијента. Сартров есеј, следствено томе, посредно скреће пажњу на важну одлику сусрета етике и књижевности: тај сусрет се не може разматрати без узимања у обзир компоненте моралног капацитета реципијентске позиције.

У једној од најутицајнијих расправа о етичким аспектима књижевног текста, уобличеној с краја девете деценије ХХ века – у време нешто повишенијег интересовања за однос морала и литературе – Вејн Бут истражује различите факторе који условљавају рецепцију моралног плана књижевних остварења, управо у фокус стављајући самог/саму читаоца/читатељку те његову/њену упућеност на тзв. имплицитног аутора.¹ На том трагу, амерички проучавалац књижевности дефинише модалитете које се остварују у релацији емпиријских читалаца и имплицитног аутора, тј. при реципијентској конкретизацији моралне димензије књижевног дела (Booth 1988: 179–180).² Иако је Бутова концепција критикована као плод једног идеализовано-хуманистичког разумевања књижевне комуникације/рецепције, формиране уз делимично редуковање диверзитета реципијентских реакција (Wolf 2008: 89), она је ипак значајно мапирала теоријско поље које, у хуманистичком обрту, реплицира постмодерном преименовању етичких феномена у „политичко или реторичко” питање (Gregory 2005: 37). Није неоправдано излаз из назначене полемике потражити у „средњем путу”: феномен етике не би се третирао као „очишћен” од идеолошко-политичких импликација, али би изискивао свест да се етика књижевног дела нужно „кондезује” у реципијентском процесу, у степену сагласја – у сфери моралних питања – емпиријског читаоца и имплицитног аутора.

Управо је *етика* књижевних дела Мирослава Крлеже, и поред честих јунака који су препознавани као *морални неурасијеници* (в. Брајовић 2020:

¹ Сам Бут пружа један од најпознатијих описа инстанце имплицитног аутора, односно подразумеваног писца: „Наш осећај подразумеваног аутора укључује не само значења које се могу извући, већ такође моралну и емоционалну садржину сваког делића радње и патње свих ликова. Укратко, он обухвата интуитивно поимање довршене уметничке целине“ (But 1976: 89).

² За аналитичко читање етичког плана *Поврајка Филија Лашиновића*, од значаја је нијансирање релације емпиријског читаоца и имплицитног аутора. Прецизније казано, ту релацију одређују „степен одговорности” читаоца, те „степен блискости у пријатељству” и различити нивои удаљености између „њиховог и нашег света”, тј. књижевнообликованог света и света емпиријског реципијента (Booth 1988: 179–180). Другим речима, подразумева се да се при рецепцији, „у пријатељству”, донекле „пригрли” имплицитни аутор, да би се, следствено томе, могло одлучити – уз етичке консеквенце – о мери његовог коначног прихватања (Booth 1988: 140).

200–246), делимично трпела при херменеутичким и књижевноисторијским приступима, некада због недовољног аналитичког урањања у саме књижевне текстове, често и због интерпретативних контекстуализација инертно ношених свешћу да је реч о аутору изразито полемичке провенијенције. Таква инертна свест вођена је сликом Крлеже као писца који је у својим делима неретко упућен на проблеме политичке репресије и парадоксе историјског тока, на место уметника у друштву те на формирање специфичне антрополошке слике. Крлежу зато вреди изнова читати имајући изразитије на уму управо *етиичку* димензију његовог стваралаштва, имајући, дакле, у виду, бутовски казано, различите нивое – у зависности од партикуларне реципијентске позиције – слагања и неслагања са моралном димензијом „подразумеваних писаца” његових дела.

СВЕТ МАСКИ: КА ЕТИЦИ ФИЛИПОВОГ ПОРТРЕТИСАЊА МАЈКЕ. Роман *Поврајџак Филија Латиновића* (1932) може бити адекватно полазиште у приближавању етичког аспекта Крлежиног књижевног света. У том делу се проналазе препознатљиви и у самом опусу високофреквентно присутни „резултати” Крлежине књижевне имагинације. Пример су мотиви маски и лутки као вишезначних средстава метафоричног посредовања врло специфичне антрополошке, и, у крајњој инстанци, културолошко-историјске визије. Њихово препознавање и варијабилно дистрибуирање кроз текст условљено је „сензибилизацијом приповедачем” (Брајловић 2005: 136), односно спорадично привилегованом оптиком моралног неурастеника, главног јунака Филипа Латиновића.

Сама синтагма „морални неурастеник” наводи на мисао да се вибрантно унутрашње стање главног јунака кондезује у моралистички профилисану дескрипцију окружења. Заиста, након односа „боја у несхватљивом мицању, без дјеловања, мртво, глупо, невјеројатно празно, без доживљаја, без емотивне подлоге” (KRLEŽA 1966: 29), Филип уочава и „лица напрахана, блиједа, *клаунска* (...) кратковидне *маске* жена у црнини” (KRLEŽA 1966: 29; истакао Г. К.). У наставку, види и „гадна лица, звјерске њушке, жигосане блудом и пороцима, злбом и бригама (...) губице црначке, зубала тврда, оштра, месождерска” (KRLEŽA 1966: 29). Жалосне клоновске образине уочене кроз иронијску оптику, заједно са маскама жена у црнини, представљају метонимију споја рутинизационо-хипокризијског живљења и претпостављене „унутрашње” динамике малограђанског субјекта, динамике одређене „злбом и бригама”. Све то је, видели смо, својеврстан микропролог за афективну моралистичку деоницу засићену атрибуцијом из каталога анималистичких и расно-стереотипних представа.

Критички тонови и негативно вреднован хетероимаж који просијавају Филиповом перцепцијом окружења, у овом случају су афективни одраз једне индивидуализоване етике која се кроз роман трансформише у неколико етапа. Најпре – сходно претходном примеру – реч је о виду морала који се најприменије може разумевати кроз оптику тзв. „етике врлине”,

специфичне по фокусу на „самог *делатника*”, на „његов карактер и 'добре' мотиве (...) односно *врлине* и 'изврност'” (СЕКЋ 2019: 10–11). Следствено томе, Филипова критика заправо имплицира носиоца врлина, тј. прихватљивог грађанског субјекта, истиснутог из грађанског друштва и „замењеног” критикованим облицима хипокризије и неморала. Филип је у наведеном случају интелектуалац/уметник који потку своје етике заснива на хуманистичко-универзалистичким квалитетима грађанског светоназора и морала, односно на идентификацији претпостављених хуманистичко-универзалистичких основа етике – дискурзивно ипак неексплицитних – са имплицитном интерференцијом рецидива хришћанске моралности и буржоаско-грађанског погледа на човека и друштво.

Изразито афективна осуда грађанског света посредством гротескног портретисања пролазника, условљена је тадашњом Филиповом стваралачком инхибицијом и егзистенцијалном кризом. Када у наставку прелази у руралну средину (Костањевац), Филип се најдаље помера од грађанског хоризонта искуства, те у кратком периоду борави у позицији у којој се дискретно огледају уверења о примордијалној, предмодерној повезаности човека и тла.³ Посебно искушење за крхку стабилизацију његовог унутрашњег живота представља сусрет са *маском* сопствене мајке, маском која не манифестује само хипокризијске „сигнале”, тј. све оно „луткастко, начињено, базарско, позерско” (KRLEŽA 1966: 84), већ и унезверену стрепњу пред старошћу тела („та старачка животна помагала и козметична средства: перике, јастучићи, подлошци, улошци за косу, укоснице, масти, уља, боје за увојке и обрве”, KRLEŽA 1966: 80).

У широком спектру потенцијалних значења увођења мотива маске – од копчи са карневалском обичајношћу до прерушавања „услед слабости и страха човека декаденције“ (ВАТИМО 2011: 33), од маске као метафоре епохално симптоматичног интерперсоналног отуђења до њене граничне позиције према непрозирности и/или понорности унутрашњег света – Филипова перспектива фокусира се на демистификацију мајчиног карактера, на моралистичку интерпретацију конфигурације лица и нанетих козметичких средстава, на препознавање манифестација лица као застора, „паравана“ иза којег се крије стварна мајчина природа:

Да наслика ту папигу с њеним улошцима и мандаринском периком (...) то прождрљиво, похотно лице с избоченом горњом чељусти, ту сладострасну маску, која га је родила, а да ни данас не зна с ким, он би требао да наслика једну парвенизирану борделску мадаме, која сједи пред њим раширених ногу, прстију пуних прстења (...) једну психоаналитичку карикатуру требао би да баци на платно, а не портрет сликан с *ahcigejare*-укус великог жупана, пресвијетлог господина *Leirach*-Костањевачког! (KRLEŽA 1966: 81–82).

³ „Град значи безусловно нездраво удаљивање од природног и од основне природне подлоге непосредног. А гдје је заправо подлога непосредног живота и постоји ли нешто што би могло бити непосредно“ (KRLEŽA 1966: 61).

Сагледавајући мајку у почетку у једнодимензионалном морализаторском кључу, осуђујући је сходно томе као промискуитетну особу која „живи” своје образине, Филип, поступно, сам чин сликања њеног лика/маске изводи уз донекле промењено осећање. Он се, наиме, подсетио трауматске ситуације из детињства када га је Регина – одевена у *црну свилу* као у ситуацији портретисања (KRLEŽA 1966: 83) – оставила самог у кафани током читавог дана. Осетивши тада иницијалне импулсе перцептивног растакања окружења и у крајњој инстанци „инфернализације стварности” (KRLEŽA 1966: 61), искуства које ће му у зрелим годинама означити врхунац идентитетске кризе,⁴ Филип ће са Регининим повратком „први пут” у детињству установити „да му је мати напрашна брашном као клаун” и да „под том бијелом брашњавом образином (...) има *грућо, жалосно, сиво, измучено лице*” (KRLEŽA 1966: 17; истакао Г. К.). Та „давна спознаја” упамћена као „лице каунско, бијело”, деценијама касније све је „више долазила до изражаја *ћод њећовим кисћом*, што је дубље улазио у слику” (KRLEŽA 1966: 83; истакао Г. К.). Испоставља се да су, током рада на портрету, у Филиповој свести анимозитет према мајци и морализам као својеврсно дискурзивно згушњавање тог анимозитета – као симптом немогућности да се сопствена траума преточи у трансгресивно-катарзични, ауторефлексивни дискурс – делимично трансформисани посебним премошћавањем према Регини, и то препознавањем жалобне стране њеног унутрашњег света „закопаног” иза маске.

Демистификујући мајчину притворност – која, извесно је, није само вођена таштом конструкцијом јавно прихватљиве слике о себи већ и порицањем свог готово понорно клонулог стања – Филип слика њену маску „као да је посмртна” (KRLEŽA 1966: 83), као да самим портретом, односно симболичким сахрањивањем мајке провизорно потири њене унутрашње амбиваленције. Иако при потезима кичицом задржава „сигнале” моралистичке осуде (нпр. „подочњаци, као сјенке порока”, KRLEŽA 1966: 83), он истовремено уочава да је мајчино лице уморне „мајмунске, необичне, згужване, нервозне физиогномије” (KRLEŽA 1966: 83), у анимално-дисторзираним контурама не препознајући само хипокризијски контролисану употреба маске, већ телесни и симболички „одјек” мајчине *ћпрауме*.

Како разумевати моралне импликације Филиповог стваралачког чина? У контексту тог питања значајно је то да је Филип при довршавању портрета

⁴ Конфузна реакција остављеног дечака – манифестована у перцепцији окомитих црта које су нестале „под његовим погледом у бескрајним вертикалама, а водоравни потези кружили су око њега вијугаво, као непрекидно и узнемирено таласање линија” (KRLEŽA 1966: 17) – добиће на својој центрифугалној снази са каснијим трауматским понављањем осећања неутемељености, рефлектованим у дисторзираној перцепцији облика и боја („Већ дуље времена примећивао је Филип, како се све ствари и дојмови под његовим погледом распадају у детаље (...) Боје, на примјер (...) почеле су у његовом оку сивјети”, KRLEŽA 1966: 28; „Идеја о томе (паклена и нездрава идеја, нема сумње), да појаве у животу заправо немају никакве унутарње логичне ни разумне везе”, KRLEŽA 1966: 61).

био „сав задубљен у своје платно (које је почело да га *привлачи*)”, заборавивши „да га мати чека” (KRLEŽA 1966: 84; истакао Г. К.). Дискретно сугерисани прелаз од инхибираног разрачунавања са Регининим лицемерјем – уз посредни обрачун са сопственом траумом из детињства, траумом која је својим отпором артикулацији заправо хранила Филипово афективно-хостилно „језгро” – прелаз, дакле, ка уметнички нијансираном раду на слици, заправо је траг „померања” трауме ка визуелном језику сликарства. Амбивалентни однос према мајци провизорно је замењен *привлачношћу сликарској илајна, месџа* на којем би се могло „пореметити понављање” које изазива трауматско-реално полазиште (FINK 2009: 104). У Филиповом случају то *понављање* трауматског извора објављено је репетицијом окоштало моралистичког дискурса. Уместо, дакле, морализаторске перспективе, са чином сликања некакав *вишак ужистица* се јавља у Филипу пред сликом и неизоставно га *привлачи*, вишак „с којим (...) сликар као стваралац разговара” (LACAN 1986: 123).

На тај начин окренут мајчином лицу, Филипов однос према њој добија нови етички квалитет. Наиме, услед свргавања маске уметничким чином, њено „лице је слеђено у својој нагости. Оно је један јад”, при чему такву објаву прати и „етичка димензија визитизације”, етички захтев Другог / Друге (LEVINAS 2003: 400). Филип на тај захтев не одговара у потпуности на начин подобан мишљењу Левинасове етике, нема сусрета лицем-у-лице, већ посредством портрета. Ипак, тај сусрет резултира одређеном новом нијансом Филипове моралности, коју он сам невешто образлаже говорећи о „субјективној стваралачкој компоненти” (KRLEŽA 1966: 84). Сама мајка, пак, на тај сусрет има болну реакцију („Из ње је провалио плач, грчевито и искрено”, KRLEŽA 1966: 84).

Назначена „субјективна стваралачка компонента” заправо делимично подразумева начелни опис *трансформисања трауме* кроз уметнички, стваралачки ужитак. Филип признавањем тог субјективног стваралачког „наноса” (нехотице настоји да ублажи мајчину фрустрацију пред портретом, чиме провизорно осваја нови, емпатични квалитет у пољу етике врлине, тј. отвара могућност да се и мајка, и он сам, сусретну са својим траумама. Сама Регина, иако симболички „жртвована” да би се слика од демистификаторско-моралистичког геста приближила снажнијој уметничкој евокацији и артикулацији трауме, није била далеко, болном реакцијом, од својеврсне катарзе управо захваљујући уметности, односно захваљујући огледалној улози слике. Ипак, саму могућност катарзичног сусрета са сопственом траумом оповргла је повратком у своју хипокризијску рутину, односно увређеним коментаром да је жалосно како „један син може да гледа своју мајку на такав начин” (KRLEŽA 1966: 84).

Од идеолошког осциловања до етике жеље. Хипокризија је иманентно својство и костањевачке „елите” окупљене око бившег великог жупана, те не чуди што су малограђани те провизорне заједнице у Филиповим очима

„изгледали као намазане меснате лутке” (KRLEŽA 1966: 129). Из тога произлази и закључак универзалног карактера, да су људи лутке које „сједе по разним цивилизацијама као по изложима (...) а одострага, у позадини, некакви невидљиви аранжери преоблаче те лутке увијек изнова у друге кројење и друге обичаје, и то се онда зове, а да нико заправо нема појма зашто – ’напредак!’” (KRLEŽA 1966: 129).

Лутке су мотив присутан у свим жанровима за којима је Крлежа посејао, најчешће ради евоцирања обезличености и девитализације живљења, као и марионетске деиндивидуализације модерног човека. Овде је тај мотив и у служби алегоријске представе моћи као генератора историјских гихања, тј. као феномена надређеног идеолошким усмерењима повесног тока. Филип такву алегорију гради и кроз препознавање декоративно-тржишне стране (следствено мотиву излога) културних образаца и друштвене обичајности, те кроз разградњу патоса идеје прогреса. Тиме Филипова етичко-идеолошка позиција провизорно осцилује између начелно разумеваног либералног идеолошког окриља и трагова леве идеолошке свести. С једне стране, критика напретка као излога у којима се смењују „кројеви” на обезличеним луткама, може се сагледати као еманципаторски/либерални позив на индивидуализацију инструментализованих субјеката и превазилажење репресивног наличја прогресивних друштава. С друге стране, главни јунак, делимично у левом идеолошком духу, демистификује прогрес и као феномен тесно условљен друштвено привилеговним инстанцама, њихову доминацију у пољу класне расподеле евоцирајући изузетношћу из поља јавности („невидљиви аранжери”).

Филипов морал, ипак, није само отелотворен у поменутом критичком, идеолошки двогубом, али и донекле самодовољном алегоријском увиду, већ бива провизорно опробан и у околностима класне напетости. Ситуација о којој је реч одиграва се када костањевачка „елита” углавном на немачком језику испитује младу сељанку Јагу у вези са њеном тврдњом да је видела сабласт покојног грофа. Филипово иступање у њену одбрану и тиме симболичко оспоравање посредничке улоге Tassilla у испитивању, односно раскринкавање његове у основи либерално-циничне медијације између „елите” и пука, показује Филипову повишену осетљивост за етичку димензију проблема напетости између класа.⁵ Емпатија према симболичкој представници сељака/радника ипак не резултира и трансформацијом Филипове етичко-идеолошке позиције до јасно профилисане идеолошки леве етике, тј. до

⁵ „Јага, чујете ме, просим вас, господа би штела знати (...) как су покојна ексцеленција били облечени?”, сагнуо се Tassilio (...) и љубезно је уштинио са два прста за подбрадак“ (KRLEŽA 1966: 119); „Филип више није могао да се свлада и осјећајући да је заправо депласирано да се он мијеша међу те борниране папиге, чиста симпатија за ту, од стида знојну и румену дјевојку њега је потакла и он се умјешао (...) ’[О]во, што се њом ствара, једно је врло неугодно преслушавање“ (KRLEŽA 1966: 121); „Tassilio (...) осјетио се одмах од Филипова наступа угрожен у свом либерализму“, (KRLEŽA 1966: 121).

етике уверења⁶ и идеје о нужности политичке/класне емпањације пука. Филип у наведеној ситуацији, с друге стране, показује нову нијансу своје индивидуалистичке и грађанско-идеализоване етике врлине, и то самокритичким признањем да је и сам гледао пук „на исти такав аристократски начин” као и представници костањевачке „елите” (KRLEŽA 1966: 123). Такво његово признање, у кореспонденцији са иронично-двојничким сликањем монденског либерала Tassilia, показује посебан вид Крлежине посредне социјалне ангажованости: изостајањем, у роману, позиције јасно пофилисаног левог идеолошког предзнака, као да се сугерише неопходност њеног постојања.

Много раније, Филип Латиновић је у опасној ситуацији спасавања бика из ватре, (не)свесно ипак открио специфичности своје етике. У сцени извођења бика из пожара, када је „испред читавог усплахиреног Костањевца (...) пребацио гуњ преко главе и улетео у горућу шталу” – непосредно пре тога осетивши „се дома” услед узвикивања, у окупљеној маси сељана, речи „огењ” (KRLEŽA 1966: 76–77) – Филип се указује као неко ко је спреман да прихвати одговорност у радикално кризној ситуацији. Истовремено, он не пружа дискурзивно стабилан одговор о разлозима преузимања тог ризика, иако би разлози могли да се траже у релацији готово есенцијалне природе са костањевачким тлом, у релацији оснаженој означитељем „огењ” који као да таргетира место – сам пожар – где је пуноћа примордијалног искуства потпуна, где се „спира” Филипова индивидуалистичка аура и тренутно се гаси осећање изопштености. „Перверзан трен” пред пожаром подстиче Филипа да осети „своју субјективну снагу како расте до одлуке” уласка у ватру „испред читавог усплахиреног Костањевца” (KRLEŽA 1966: 77; истакао Г. К.).

Другим речима, присутни аудиторијум, панично усплахирен због пожара, истовремено постаје умножени Други који је у Филиповом провизорном и приватном „театру” потребан да легитимише тријумф његове омпотенције. Тренутац *перверзан*, тј. радикално другачији од дотадашњег Филиповог животног тока засићеног неурастенијом и клонућем креативних снага, ношен је дејством речи „огењ” која евоцира *objet petit a*. Тај *objet petit a* „сажима немогућу-смртоносну Ствар, служећи као *нагомјестѿак*”, истовремено омогућавајући да се гаји „одржив однос према њој а да од ње не будемо *проућани*” (ŽIŽEK 2006: 255; истакао Г. К.). Другим речима, реч

⁶ Дистинкцију између етике одговорности и етике уверења истицао је Макс Вебер. Он наводи да онај ко брани етику уверења, моралним сматра свако деловање, независно од консеквенци, које чини да „пламен чистог уверења (...) не утрне” (ВЕБЕР 1998: 177). Етика одговорности, пак, подразумева да индивидуа не може „на друге пребацити последице свог властитог делања док год може да их предвиди” (ВЕБЕР 1998: 177). Етика уверења, следствено претходним описима, може се повезати са радикалније постављеним (и левим и десним) идеолошким назорима, који могу подредити персоналне етички проблематичне чинове вишем, идеолошки пројектованом циљу.

„огњ” евоцира потенцијалну потврду – могућим нестанком Филипа у пламену – његове омнипотенције и есенцијалне сраслости са костањевачким глом, истовремено својом објавом одржавајући главног јунака при свести о разлици између остварења жељеног (радикалног) искуства и стремљења његовом испуњењу. Будући да је та граница симболички отелотворена у речи „огњ”, тј. провизорно згуснута у дискурсу, Филип радикални облик жеље замењује за симболичку реализацију, тј. за јавни тријумф – спашавањем бика заробљеног у пожару пред костањевачком публиком.

Филип, дакле, ризикујући свој живот не спасава други субјект, што би дало повода да се његов чин испостави као гест највишег моралног ранга у многим етичким оквирима, већ доводи себе у опасност пратећи импулс максималистичке *жеље* за омнипотентном и есенцијалном сраслошћу са примордијалном основом егзистенције. Ипак, са уласком у пожар, главном јунаку пада „на памет мисао да би бик заправо могао да га разреде, а што ће се онда догодити *с њејова два Modiglianijeva њорџреџа*? Није мислио на своје властите слике, него на своја два Modiglianijeva платна и на то, што ће се догодити с тим платнима, ако га разреде Хитречев бик, који није осигуран” (KRLEŽA 1966: 77; истакао Г. К.). У кризној егзистенцијалној ситуацији, у околностима које су се граничиле са парадоксалном потврдом омнипотенције у пламену, Филип тек делимично мисли на своју сигурност, згушњавајући свест – не око својих слика – већ око Модилјанијевих портрета које поседује, тиме им придајући круцијални, симболички значај, виши од материјалне вредности.

Испоставља се, дакле, да путања Филипове жеље у кризној ситуацији поседује уочљив рез и провизорно преусмерење, тј. услед страха од смрти долази до разградње фантазма о сопственој омнипотенцији. Рубна егзистенцијална ситуација у Филипу ослобађа нову, по њега самог изненађујући мисао о највреднијим садржајима његовог живота, о објектима (Модилјанијевим портретима) чија субјективно одређена вредност провизорно потири значај несводивог „хангара” интимних искустава, жеља, сећања, знања, поседовања. Означитељ „огњ” који је охрабривао приближавање ужареној „немогућој-смртоносној Ствари” уступа „место” *сублимном језџу* Филиповог радикалног искуства, и то у виду „сублимације којом је *обичан објектџ* уздигнут до статуса *Ствари*”, чији „једноставни примјери могу укључивати ’Бога’, ’Исуса’, ’Марију’, ’Дјевицу’, ’умјетност’, ’глазбу”” (FINK 2009: 130; истакао Г. К.).

Филипова жеља се, дакле, у кризној ситуацији подиже на виши ниво, ка сублимној Ствари. Ка таквој, недодатној равни – евоцираној мислима на платна великог италијанског уметника – стране Филипове максималистичке интенције. Попут икона у хришћанству, Модилјанијеви портрети евоцирају несимболизовану Ствар која, у светлу Филипових тежњи и интерпретација, ипак није обавезујуће повезана са метафизичким представама из традиције.⁷

⁷ Касније, у полемици са Киријалесом, Филип огорчено промишља: „То *сублимно*, *дубоко*, у сваком смислу *проблематично*, *непознато*, *тајновито*, *врхунарано*, *најнепосредније*

С друге стране, баш услед тога што је реч о *портретима* лишеним било какве дескрипције у самом роману, њихова *невидљива* природа – праћена могућом читалачком слутњом да је реч о портретима жена, сходно Модилјанијевом опусу – постаје залог специфичног недохватног хабитуса привилегованих мотива у роману: мотива жене и уметничке лепоте. Сама чињеница да се не може са поузданошћу рећи да ли су посреду портрети жена, постојаније одржава поменуте Модилјанијеве слике ван поља симболизације него када би било речи о конкретизовању садржаја тих портрета.

Сходно свему томе, посебну семантизацију поседује изостајање било каквог даљег помена тих портрета, односно изразита несразмера између њиховог значаја за главног јунака и њиховог одсуства из наративног тока. Јер, ако је „за опис нарације неопходна (...) метонимија као фигура повезивања у ланац значења”, као „кретања од једног детаља ка другом, кретања у *правцу* тотализације под вођством *жеље*” (BRUKS 2000: 230; истакао Г.К.), онда је упадљиви изостанак Модилјанијевих портрета из даље радње заправо вид придруживања метонимијском беоцугу компоненте недохватне за симболизацију, парадоксално отелотворене својим самим одсуством у путањи жеље. Портрети који се на тај начин само једном појављују у роману, показатељ су да се Филип/субјект „затјече на неочекиваном месту” (LACAN 1986: 34) – у животној опасности која га приближава сублимној Ствари – те портрети тако постају *скривено* смисаоно језгро романа које опстаје искључиво као несводиво „место неодређености”.

Филипова *оданост жељи* своју путању, дакле, реализује од парадоксалне потребе за потврдом omnipотенције у пламену до жеље за нераскидивом везом са (невидљивим) Модилјанијевим портретима које поседује, од немогуће-смртоносне Ствари до сублимне Ствари. Други лик у роману који је доживео интензивно искуство судара са захтевима жеље свакако је Балочански, један од Филипових двојника. У низу огледалних пресликавања са Филипом (неурастенични интелектуалац, афинитет за сликарство, динамика потискивања и пробоја ероса), Балочански је с њим повезан и иронично-метонимијском улогом мале бронзане фигуре Европе на бику. Ту фигуру је глувонеми кравар Мишко⁸ нашао на панонској паши. Филип

у нама (...) Фасцинантност те тајанствене игре љепотама тако је неодољива, да се њима већ стољећима непрекидно играју читави континенти, расе, културе, епохе, времена, и сада ће се ту овакав безимени, анонимни 'нетко' с лулом у губици из тог смрдљивог дима појавити и све то поједноставити до презривог вица!” (KRLEŽA 1966: 203). Нанизане одлике искустава перцепције и стварања уметничке Лепоте, затим Филипово неубедљиво оповргавање Киријалесовог порицања наднаравне природе стваралачког чина, на концу и идеја о Христу као визији „супериорног Човјека” (KRLEŽA 1966: 170) у контексту идеје „одуховљења стварности”, у основи скопчане са експресионистичким стремљењем надилажењу, трансформацији и трансгресији материјалне стварности – све су то оквири дискретно амбивалентног Филиповог става о метафизичком питањима који као резултанту имају перспективу остварену у једном недогматском, „меком” метафизичком кључу.

⁸ Глувонеом кравара сетићемо се када будемо скренули пажњу на Филипово портретисање глувонеом детета.

са том фигуром у рукама – уз тренутни заборав сопствене демистификујуће мисли о цивилизацијама/излозима и обезличеним луткама – резигнирано размишља о Панонији старог Рима. Као „стари романтик идеје о континуитету европске културе”, размишља како је на том месту и у то време живот „киптео по градовима, по казалиштима пламтјеле су бакље, било је плеска, вина, клицања, заноса”, за разлику од садашњости где „мала Аница плаче на гробовима и рокћу свиње” (KRLEŽA 1966: 157). Касније, готово пред саму драматичну завршницу романа, растројени Балочански узима исту ту фигуру у руке и „њушка” је „као пас”, пре него што из знатно понорнијег регистра него Филип констатује да је Рим био оно што је и сам Балочански, „многo згаженог и попљуваног меса!”, KRLEŽA 1966: 237).

Експликација Балочанског, испоставља се, у основи је лапидарна расправа о односу морала и права, посредно етике и политике. Узимајући римског генерала Сципија Африканског као парадигму инстанце моћи која „поколе као провалник читаве свјетове” и, упркос томе, остаје изнад законских оквира, Балочански истиче „подлост тих римских правних уређаја” и додаје – из угла који ће се екстензивније и далекосежније објавити у гласу Доктора из романа *На рубу њамеји* – да је он сам постао „крпа” и „бивши човјек” као и многи пре њега, као многи чија је судбина била залог не би ли Сципије Африкански остао „на конзоли” (KRLEŽA 1966: 238). Другим речима, субјекти попут Балочанског морају доживети суноврат не би ли се инстанце моћи сачувале своју позицију и објавиле се као репрезенти/симболи универзално-хуманистичког наслеђа.

Ипак, тим указивањем на расцеп између етике одговорности и реализације моћи, Балочански не пружа потпуну слику о томе како и зашто је постао „бивши човјек”. Разлоге тог суноврата је, и поред тога, могуће реконструисати: животни пут Балочанског од узорног члана грађанског друштва до изопштеника и, на крају, злочинца, заправо је одигран подобно смеру продора у свест потиснутих несвесних садржаја, а сама размера суноврата сведочи о степену оствареног потискивања. Томе је претходио грађански уређен породични живот Владимира Балочанског – „све се то гибало тихо и уредно из дана у дан, из године у годину по програму тачном као возни ред”, те се за Владимира Балочанског и његову супругу Ванду могло рећи да су били „савршено сретни људи” (KRLEŽA 1966: 141). Такав опис брачног пара Балочански добија иронијску ауру у светлу свих потоњих догађаја (фаталан однос са Бобочком, проневера и затвор, самоубиство супруге, убиство Бобочке). Тиме се дискретно сугерише да је и пре силазне животне путање постојало „семе” несреће у конструисаном „срећном” животу.

Јер, Балочански је упознао Бобочку и „*први њуји* у животу *прегао* се једној *по закону своја тијела*, без разума и без логике, просто по закону тијела, као што се предају дјечаци испод седамнаесте: *на милости и немилости!*” (KRLEŽA 1966: 142; истакао Г. К.). Путања његовог животног краха поседује, дакле, одређену законитост, а та законитост ступа на сцену са новим искуством – са радикалним продором потискиване сексуалности. Потискивање

таквог „закона тела” испоставља се као важан предуслов одржања декорације грађанског живота и класне привилегије, тј. управљање према грађанским моралним обрасцима ствара илузију да су виолентни потенцијали субјекта и капацитети самодеструкције – кумулирани услед потискивања – пацификовани и минимализовани. Да би се такви морални обрасци одржали, табуизација сексуалности постаје конститутивна норма за етику врлине грађанског друштва. Прожето том табуизацијом, грађанско друштво се открива као заједница у којој „влада ресантиман коме нема равна, ресантиман незадовољеног инстинкта и воље за моћ (...) [Т]у се покушава да се сила употреби за загушивање извора силе; ту се с јеткошћу и пакошћу гледа на сам физиолошки поредак” (Ниће 1990: 119).

Балочански, дакле, живи „живот *ѝроѝив* живота” (Ниће 1990: 121) и појава Бобочке у том контексту у први мах за њега има еманципаторску вредност. Након *морала ресанѝимана* Балочански почиње да живи управљајући се према векторима потискиваних захтева тела, дајући за право да говоримо о *еѝици жеље*, тј. о етици *оганосѝи* жељи која је порицана. Чак и ако се жеља разумева као „заснована у аморалу”, из психоаналитичке перспективе „полиморфно-перверзни нагон ипак пружа солидну основу за етику” (De Kesel 2009: 34). Другим речима, етичким се не сматра само оно „што задржава жељу у границама, већ и оно што их прелази или што је изричито против тих граница” (De Kesel 2009: 34). Верност потискиваној жељи у случају Балочанског, ипак, не значи и коначну трансгресију грађанске егзистенције – након виталистичко-еротског заноса који га је упутио „до најбитнијих скривености у њему самоме” (Krleža 1966: 154), Балочански ипак подлеже виолентним и самодеструктивним последицама ослобађања потискиване сексуалности, долази у сукоб са законом и клизи на маргину друштва, добијајући порив „да прегризе нечији гркљан” (Krleža 1966: 155). До краја романа он заправо постаје Други који је неопходан грађанском моралу ресантимана, јер се спрам Другог који живи по „закону тела”, сама заједница учвршћује у правоверности својих моралних пракси.

Верност *еѝици жеље* – којој подлежу и Филип и Балочански – указује се, следствено свему претходном, у својој амбиваленцији. Етика жеље генерише излазак из пасивног и по либидиналне потенцијале редукционистичког грађанског живота, истовремено откривајући и своје налиचे: потенцијално ослобађање виолентних снага у субјекту, разлистаних у отпору према сублимацији. Балочански и Филип тако постају два парадигматична субјекта модерне западне цивилизације, обојица у својим рефлексима чувајући, у различитом степену и с повременом недоследношћу, чежњу за ауторитетом хуманистичко-универзалистичке аксиолошко-етичке вертикале. Разлика је у томе што Балочански у својој етици жеље репрезентује последице затвореног, самодеструктивног круга *еѝике ресанѝимана*, док се у случају Филипа открива конвергирање сублимној Ствари, уз указивање несавладиве дистанца према Њој.

ДЕМОНСКА ЕТИКА И ЕСТЕТИКА. Филип се на крају романа сусреће са последицама неконтролисаног ослобађања насиља у Балочанском: у *црној свиленој* блузи (KRLEŽA 1966: 260) – што је на плану поступка иронично-аналогичко дозивање мотива црне свиле са мајчиног портрета – лежала је Бобочка прегриженог гркљана и „чинио се као да гледа” (KRLEŽA 1966: 260).⁹ Будући да узрок нечије жеље „може добити облик нечијег гласа или погледа који му неко упућује” (FINK 2006: 68), поглед мртве Бобочке – који у себи наизглед чува заостали траг живота – иронијски постаје рефлекс неугаслог рада жеље у Филипу, обављујући коначни тријумф недосезивог ужитка над главним јунаком романа.

Иако несталан и испуњен неурастенијом, Филипов однос са Бобочком је за последицу имао повремене узлете стваралачког ентузијазма главног јунака, посебно у сцени Филиповог описа Христа над гротескном, материјалном стварношћу.¹⁰ Ипак, Филипов ентузијазам је пре свега остаје у вербално-дискурзивној равни, не прерастајући у сликарску реализацију. Након олујне ноћи у којој поменуте идеје износи Бобочки, „напетост доживљавања” (KRLEŽA 1966: 174) није се обнављала у Филипу и његова идеја остаје, дакле, само у скицама. Замисао сликања монументалног Христа над гротескним симултанизмом стварности одраз је и Филиповог критичког става према западној цивилизацији која је показала „празну биланцу тих двијехиљаду-годишњих напора, да се од ових барбара створе људи” (KRLEŽA 1966: 170). Заковитлане имагинације и у потрази за начинима „одуховљења стварности”, Филип, дакле, жели да управо уметничким чином постави *аксиолошко-еџичку вершикалу*.

Чини се ипак да је сликањем глувонеомог детета, пре него фантазмом о представи Христа на платну, Филип најдаље одмакао у уметничком уобличењу своје особене етике, посредно и у трансформацији сопствене трауме. У време прилагођавања животу у Костањевцу, главни јунак је приметио „пред огромном окреченом плохом једне стијене, на сунцу, окренуто спрам сунца једно дијете (...) Био је страشان приказ, јер је одмах утврдио да је дијете глухонијемо” (KRLEŽA 1966: 106). Преносећи касније појаву тог детета

⁹ Вреди обратити пажњу и на то да је на почетку романа, када се Филип налази пред зградом свог одрастања, над улазом у зграду истакнута декоративна глава Медузе. Минуциозно повезујући мотиве кроз роман, Крлежа даје повода да уочимо аналошку везу између мртвог погледа Бобочке у последњој реченици романа и погледа камене Медузине главе. Иронично трајање жеље у мртвом погледу ка Филипу кореспондира са дејством Медузиног погледа – она скамењује и, следствено тумачењу у психоаналитичком кључу (FREUD 1997: 264–265), представља ироничну утеху фалусоцентричне позиције пред саму кастрацију (што се у делу одиграва са мајчином казном).

¹⁰ „Крист који би доиста ступио у ову нашу панонску грају, у овај смрдљиви метеж наших сајмова, тај треба да се осјети над стварима као метафизички судар са свим тјелесним, похотним, меснатим, поганским у нама (...) Филип је осјетио Христа над олтаром као оклопљеног, мраморног, michelangelovskog голог титана, с ногама као огромним тамним базалтним ступовима“ (KRLEŽA 1966: 142).

на платно, Филип је стекао утисак да је *лас* детета мумлао *над његовим илаином* као напукло звоно, но управо то прљаво, згрчено, кретенско тијело обасјано сунцем, *тај сивавични њрч њред нечим шамним и лухонијемим у нама самима и око нас*, то треперење црвених гласилки у грлу глухонијемог дијетета, то је бацио на платно са таквом непосредношћу изражаја, да се послјије и сам препао *демонске* снаге свог властитог потеза (KRLEŽA 1966: 106–107; истакао Г. К.).

Краткотрајна фокализација показује да се Филип смешта у универзалну позицију („у нама самима”), истовремено препознајући *шаман* и *лвонем* заједнички именитељ између више инстанци, између индивидуалног и надперсоналног, између унутрашњег света појединца и интерперсоналног „простора”, потенцијално и између људског и нељудског, односно свега оног што је „око нас”. Постоје, дакле, вектори значења који траже смисаоно „кондензовање”, међусобно се дозивајући по аналогiji или при узајамном пресликавању налик одразу у кривом огледалу: најпре вектор неразговорног гласа дечака који имитира „глас свећенички” и урла „очајно, као *иза ласа*” (KRLEŽA 1966: 106); затим снага сугестије тог гласа на Филипа, одражена у евокативном трајању над самим платном; потом препознавање глувоће и немости као својства свега дистинктивног у односу на дечака, где је његов неразговорни глас заправо одговор на глвонемост као свепрожимајуће својство Ја и не-Ја; на крају, и Филипова перцепција „демонске” сугестије сопственог уметничког израза.¹¹

Дечаково опонашање свештеника испоставља се као гротескно-иронијско снижавање религијског дискурса који придаје смисао егзистенцији (у метонимијској вези – било којег дискурса као носиоца довршене истине о свету и човеку). Фоноцентрична позиција проповедника, носиоца логоса, бива дакле замењена дечјом имитацијом које се отелотворује на сликарском платну, уз уметничку реализацију која, по природи уметничког медија, носи афонични глас. Прецизније казано, на место свештеничке проповеди поставља се неразговорно урлање *као иза ласа*, као да у самом извору од којег се глас одваја постоји и *афонично урлање* које никада тај извор не напушта, постајући доступно тек у поређењу са делимично реализованим гласом у виду мутног звука. Филип је заправо наслутио да је неразговорни глас детета одраз дисторзије и немоћи нечујног гласа иманентног извору, *ласа иза ласа*, изворишта урлика са којим се *место чувања лојоса* открива у новом светлу. Јер, следствено психоаналитичким поимањем гласа као „места” симболички несводивог ужитка, „Закон, Ријеч, *лојос*, морао [се] непрестано борити с гласом као његовим Другим, као с бесмисленим носителем ужитка”, што је могао чинити једино тако да се ослони на „други глас, на

¹¹ Подсетимо се, Филип Латиновић стреми евокативној снази сликарског чина који би, у оквиру визуелног плана, синестезијски посредовао мирисе и звукове („[С]лике су незамисливе у својој савршеној реализацији без звукова и без мириса“, KRLEŽA 1966: 52). Чини се да се главни јунак том синестезијском дејству сликарства највише приближио управо на платну представљајући глвонемог дечака.

глас Оца, глас који прати Закон. (...) Ипак, је ли тај *нечујни њлас* (истакао Г. К.) који припада *логосу* уистину толико различит од анатемизираниог гласа који доноси неспутани ужитак и пропаст?" (DOLAR 2009: 55).

Случај глувонеог дечака тако постаје гротескно-метафорична представа извора логоса, при чему *нечујни њлас* Оца *иза њласа*, и дечаков неартикулисани урлик који Филип чује, заједнички именитељ поседују у атрибуцији „очајно”. И ауторитет логоса и несводиви ужитак иманентан гласу бивају доведени у везу са посебним, понорним регистром осећајности („очајно”), регистром који открива немоћ и субјекта продуковања гласа и ауторитета Оца. И глас дечака и афонични глас Оца препознати су као *мумлање*, тј. и истина о свету и ужитак који би ту истину да самодовољно надиђе добијају искривљено „лице”, те се услед тога чини уздрманом и ауторитет Закона и могућност задобијања ужитка. У огледалном пресликавању, таква истовремено и безгласна и оглашена позиција дечака постаје и представа Филипове уметничке спознаје о универзалној глувонемости, или, прецизније казано, сходно Филиповом искуству, о свеопштем „мумлању” као онтичком и онтолошком својству. Филипову слику отуд можемо, сродно Мунковом „Крику”, читати и у обрнутом смјеру: као пејзаж који у вртлогу нестаје у црној рупи уста, као да крик тежи томе да усише позадину у рупу, компримира је, умјесто да се кроз њу шири. Насликани крик је по дефиницији нијем, застао у грлу; црни отвор не производи глас који би га омекшао, испунио, дао му смисао, па је зато његова резонантност још и већа. (...) Ако је дезакузматизација представљала проблем одређења гласа чији је извор скривен, онда овдје имамо обрнути проблем: извор гласа којему не можемо приписати нити један глас, али управо из тог разлога глас представља још и боље (DOLAR 2009: 67).

Глас евоциран на Филиповој слици можемо, дакле, препознати као атипичан вид Филипове кореспонденције са универзалистичко-хуманистичким наслеђем о којем понекад критички промишља. Другим речима, управо уметничким средствима Филип најдаље одлази у проницању „дуплог дна” западне мисли, надилазећи искушење да западну цивилизацију разумева у нихилистичком кључу. Уместо церебралне критике и ламентирања над европском баштином, *демонском* снагом своје уметничке евокације („и сам [се] препао *демонске* снаге свог властитог потеза”) Филип и логос и *jouissance* представља као мумлања, као „закривљена”, предјезичка, предлогичка, несимболизована полазишта мишљења и егзистенције. Следствено томе, и све „око нас” се препознаје као дисхармонични, дисторзирани свет „очишћен” од језика, фантазама, идеолошких надоградњи. За разлику од заузимања моралне вертикале у стремљењу сублимно-монументалној представи Христа над материјалном светом – што није резултирало сликом – настанак слике глувонеог дечака није подразумевао Филипово моралистичко изумимање из мноштва, већ пре огољавање, уметничким средствима, „материјала” из кога се „кондезује” Закон.¹²

¹² Не чуди што фигура глувонеог кривара Мишка више пута провејава кроз роман, у дискретној вези и аналогји са значењима Филипове слике глувонеог дечака. Преци-

Следствено свему томе, означавање Филиповог уметничког геста као *демонској* није „сигнал” некаквог (нео)романтичарског бунта, већ генеративног принципа самог стваралачког чина. Испоставља се да је огледални однос дечак-Филип омогућио да се у представи дечака на слици „отелотвори” *неразјовейно ѿраумајско Филипово језгро*, „мумлање” тог језгра и изостанак из језика, не и из сликарске/визуелне евокације. Ако је у пожару, са мишљу о Модиланијевим портретима, Филип био на „путу” ка сублимној Ствари, у случају сликања глувонеомог дечака главни јунак мења смер, *демонски* разграђујући *шлузију* о симболизацији онога „у нама самима и око нас”, лишавајући се заправо ауторитета сублимне Ствари и стремљења ка Њој. Пронашавши визуелни језик за „мумлање” своје трауме, Филип стоји „на мјесечини, у простору, међу звијездама” и осећа „како је добро бити жив” (KRLJEŽA 1966: 107), краткотрајно пронашавши мир са собом и светом, истовремено осећајући и виталистички успон.

На путу утемељења свог идентитета, стварање слике глувонеомог дечака поседује посебну вредност за Филипа, будући да је главни јунак „субјект посебне судбине, судбине коју није одабрао, али коју свеједно мора субјективизирати” (FINK 2009: 78). Следствено Фројдовом уверењу да се то постиже стављањем „Ја (*најтрај*) у узрок, постајање нашим властитим узроком”, субјект такве трајекторије је „*ејички* мотивиран” (FINK 2009: 78; истакао Г. К.). Филип је најдаље стигао на том путу када је сликао глувонеомог дечака „са *нејосредношћу* изражаја” (KRLJEŽA 1966: 107; истакао Г. К.), *демонски* саблазнивши своје интелегибилне снаге. Другим речима, не церебрално-критичким ставом – којим је неретко сагледавао друштво/цивилизацију – већ афективно-несвесним гестом уметничке природе, гестом лишеним рационалне експликације каква доминира нпр. у најави сликања Христа над материјалним светом, Филип омогућава да његово трауматско језгро добије провизорни *визуелно-синесѿезијски ѿлас* у виду слике глувонеомог дечака. Ако је, дакле, и Филипова потрага за идентитетом морални чин у светлу етике прихватања и субјективизовања сопствене нежељене судбине, односно

зније казано, Крлежино приповедање у *Поврајѿку Филипја Лајиновића* посебно се ослања на метонимјско-аналогјске „додире”, те појава глувонеомог кравара отуд повезује наизглед удаљене мотиве и ситуације – проблем декаденције европске мисли и наслеђа (глувонери Мирко налази фигуру Европе на бику), и, с друге стране, индивидуална стања главног јунака, као и његове уметничке домете (сликањем глувонеомог дечака). Један од примера је и симптоматична иронична ситуација када Филип помисли да кравар долази код њега, не би ли му, након пронађене фигурице, продао још коју нађену ствар (KRLJEŽA 1966: 235). Ипак, испоставља се да се уместо тог *глувонемој ѿласника* Европе појављује Балочански, парадигматична фигура пропасти европског, грађанског субјекта. Додатни иронијски заокрет остварен је описом Балочанског који се у једној од каснијих ситуација креће у „глувонјемој муцавости” (KRLJEŽA 1966: 255). Таквим метонимјско-аналогјским повезивањем ликова, мотива, ситуација, Крлежа заправо повезује низ смисаоних тежишта романа, у распону од афоничног гласа Закона (иза гласа) до критичке визије Европе и представе декадентног, урушеног грађанског субјекта.

хватања „у коштац са тим случајним бацањем” (FINK 2009: 78), круцијална компонента такве *еџике* је *демонска/сџваралачка имаџинација*, очишћена од церебрално-моралистичких смерница.

Ипак, чини се да нешто другачији демон нарушава конституисање такве Филипове моралности – реч је, свакако, о Киријалесу („овај Грк или Рус, који ли је ђаво”, KRLEŽA 1966: 208). Реч је о фигури загонетне прошлости, са чијег лица се није „о том педесетогодишњем непознатом животу могло прочитати савршено ништа” и који је стајао „спрам земаљских догађања и питања на нејеројатно хладној дистанци, као да проматра живот из звјездане, стаклене даљине” (KRLEŽA 1966: 176–177). Својим радикалним антрополошким песимизмом и антиметафизичким, „сензуалистичко-материјалистичким становиштем” (BRAJović 2020: 234), Киријалес вербализује Филипове „најкрвавије истине” и сумње у надчулно оправдање уметности, изразито му реметећи стремљење ка стабилном идентитету. Филип, услед тога, пред својим опонентом понекад остаје „глухонијем, муцав” (KRLEŽA 1966: 181), што је у мотивској „мрежи” Крлежиног романа, видели смо, „сигнал” огољеног и рањивог трауматског језгра јунака.

Киријалес као двојничка фигура вероватно мистификоване предисторије – јер двојник „избегава метафизику порекла” (VARDOULAKIS 2010: 9) – указује се као „Филипово несвјесно”, као „дио Филипове особе, и самосталан романескни лик” (ČALE 2016: 154–155), али и као кључни фактор „’педагошког’ експонирања и (анти)телеолошког ревидирања Филипових паралишућих илузија о животу у модерном грађанском друштву” (BRAJović 2020: 233). У контексту етичких питања која отвара Крлежин роман, Киријалес заиста указује на Филипов мањак самосвести при формирању стваралачке оптике, последично и при заснивању етичких назора. Адекватан пример за то је Киријалесова реакција на Филипovu идеју да наслика „гњилокожне, жалосне, сиве људе како пролазе улицама, са својим болесним зубима и дуговима” (KRLEŽA 1966: 182): енигматични Грк са Кавказа тврди да то нису Филипова запажања, то су „прочитане странице, ишчепране без реда ту и тамо” те да „нема говора да би се таквим методама дало било шта учинити у животу, а најмање насликати добра слика” (KRLEŽA 1966: 182).

Такав неплодотворан Филипov приступ – као репетиција културолошко-идеолошки унапред задате опозиције индивидуалистичке чежње за (идеализованим) хуманистичко-универзалистичким вредностима и хипокризиског, декадентног грађанског друштва – конструкција је супротна *нејосредности изражаја* каква се манифестује при сликању глувонемог дечака. Киријалесов оспоравалачки став, независно од тога да ли је одраз стварног уверења или реторичке игре, објављује се у продуктивном смеру Филипovог специфичног етичког императива субјективизовања сопствене, нежељене судбине и стваралачког транспоновања трауме у визуелни језик сликарства.

У том контексту је посебно важно и Киријалесово материјалистичко порицање наднаравне природе уметности и акцентовање соматске егзистенције, јер су о нашем телу људи створили „необично ласкав појам о

наднаравној племенитости (...) заборављајући да то 'глазбало' није ништа друго, него једно необично заплетено и прилично дуго помично цријево с разним отворима и привјесцима" (KRLEŽA 1966: 199).¹³ Објављујући се као Филипов „наскривенији глас" (KRLEŽA 1966: 183), Филипов демонски двојник дезилузионистички преусмерава Филипа ка корпоралном плану, ка „нижој" разини егзистенције као унутрашњем „месту" са којег се „најскривенији глас" јавља. Јер „статус несвијеснога (...) тако крхким на онтичком плану, јесте *ейички*. Freud у својој жеђи за истином каже – *Шћио ѿог ѿо било, ѿреба ѿамо ѿоћи* – јер, негдје се то несвјесно показује" (LACAN 1986: 39; истакао Г. К.). На том путу негде је застао и Филип Латиновић.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ КАО ПУТ ЗАСНИВАЊА ЕТИКЕ. Етичку природу Крлежиног романа вреди посмарати из више углова. Најпре, као роман о уметнику, Крлежин текст доноси путању потраге за идентитетом. Та потрага, видели смо, тесно зависи од вишеструких и не увек компатибилних етичких смерница које следи главни јунак. Филип, с друге стране, углавном делује уз имплицитно поверење у кохерентност своје етичке потке, неретко манифестоване тиме што се сам Филип указује као субјект/чувар малограђански девалвиране хуманистичко-универзалистичке етичке вертикале.

Наведена етичка позиција главног јунака пример је, дакле, индивидуалистичко-субверзивног преиспитивања етике ресантимана малограђанског друштва и хипокризијског морала маске. Такво етичко полазиште, као што смо сугерисали, одраз је у основи грађанске идеализације и саморазумљивог поимања хуманистичко-универзалистичког етичког оквира, са делимичном свешћу – видели се у сцени одбране Јаге – о класној условљености друштвених односа и сопствене етичке перспективе. Трансгресивни отклон од поманутог става, повремено преточеног у симплификовани морализам, указује се као могућ тек у процесу упознавања сопствене (етике) жеље, односно у суочавању са сопственом траумом. Следствено идеји *ейичке жеље* коју нуди психоанализа, односно верности сопственој жељи, субјект на трагу такве доследности може завршити суновратом (Балочански), али може и да се окрене сублимној, недохватној Ствари, симболизованој у Модилјанијевим портретима (у Филиповом власништву) и контекстуализованој кризном егзистенцијалном ситуацијом уласка главног јунака у пожар.

У том случају, ипак, није реч о самом Филиповом стваралаштву. Када промишља о сопственом сликарству, у моментима дискурзивног кондезовања уметничке визије (идеја о сликању Христа) или у појединим случајевима приступа сликарском чину (портретисање мајке), остаци моралистичко-критичке перспективе се указују као спутавајући фактори креативног замаха.

¹³ Киријалесова становишта могу се, по блискости, посматрати у компаративном кључу заједно са поимањем уметности у „Предговору Подравским мотивима Крсте Хеге-душића" (в. KRLEŽA 1933).

Када мајчин портрет више не буде нужно извор неурастеније и почне да га *и*ривлачи, или када са *демонски* изненађујућом непосредношћу упризори глувонеомог дечака, уметност бива катализатор трансформације личне трауме али и *двойланске етичке њојке*: фројдистички интониране етике потраге за идентитетом и *поврајка узроку*, као и *етишке жеље*, увек неизвесне у крајњем исходу по субјект који се препусти таквој, неретко друштвено неприхватљивој моралности.

Крлежин роман тако надилази не само социјално-ангажовану „употребу”, заговарану од Крлежених опонената у сукобу на левици, већ и могућност да буде разумеван превасходно као уметнички вид рационалистичке критике изневеравања европског наслеђа. Евоцирајући *иуишању жеље* ненаметљивим али важним поступцима (изостанак Модилјанијевих портрета у даљем развоју мотивације лика и заплета, метонимијско-аналогичке везе мотива и (глувонемих) ликова, иронијско-амбивалента улога погледа Бобочке у завршним редовима, отвореност Филипове судбине на крају), односно самом кривољом Филиповог унутрашњег живота, Крлежа заправо сугерише комплексну антрополошку слику која *субјектј етишке жеље* предочава као инстанцу отворених и многоструких разрешења – од могућности сублимације, преко потенцијално разорних последица до провизорних стваралачких трансгресија трауматских полазишта субјекта.

Како у свему претходном сагледати јединствену етику *Поврајка Филија Лайиновића*? Следствено Бутовим уверењима са почетка, да етика књижевног текста зависи од рецепијентске корелације са имплицитним аутором дела – односно од нивоа препознавања и степена прихватања морала похрањеног у „подразумеваном аутору” – може се рећи да се морална имагинација *Поврајка Филија Лайиновића* опире кохерентној представи о једнообразним моралним координатама. Стиче се утисак да рецепијент потпунију слику о етици Крлежиног романа стиче када надиђе статичну опозицију критички субјект наспрам декадентно-хипокризијског грађанског друштва, прихватајући сложенију антрополошку слику коју Крлежа нуди, тј. прихватајући антрополошку представу која кореспондира са несвесно-трауматским полазиштем моралне и уметничке имагинације.

Испоставља се да етика Крлежиног романа заправо подразумева различитавање диференцираних Филипових етичких позиција у различитим фазама живота. Скала етичких перспектива остварује се у широком распону: од критике (мало)грађанског друштва што, видели смо, подразумева донекле наивни морализам такође грађанске провенијенције, тј. пригушену етику (грађанске) врлине, преко церебралне критике западне цивилизације која тек провизорно поседује свест о етици одговорности леве идеолошке провенијенције, до интерференције вектора жеље, стваралачке и моралне имагинације. Поменута интерференција најдалекосежнији семантички резултат постиже у случају читалачке рецепције која сусрет жеље, стваралачке потребе и моралних оквира види као смисаоно поље непредвидљивих емпиријских резултата – од самодеструктивне судбине Балочанског, преко

Филиповог несталног стремљења према сублимној Ствари и ентузијастичких (не и уметнички потентних) промишљања о стваралачко-критичком надилажењу материјалне стварности, до стваралачке етике афективно-емпатичког уметничког чина и транспоновања трауме у уметнички вредан резултат. Следствено свему томе, може се на крају рећи да Крлежин роман сведочи и о трансгресијској снази етике жеље, као и о њеној понорно-деструктивној страни. Читалац, на концу, остаје инстанца која може да истакне или затаји све сугерисане нијансе етике *Повраћка Филипа Латиновића*.

ИЗВОР

KRLEŽA, Miroslav. *Povratak Filipa Latinovicza*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

БРАЈОВИЋ, Тихомир. Стилема Крлежијана: директан неуправни говор. *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност. 2005, 125–139.

ВЕБЕР, Макс. *Духовни рад као њозив*. Сремски Карловци: Књижарница Зорана Стојановића, 1998.

*

BOOTH, Wayne. *The Company We Keep*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

БРАЈОВИЋ, Тихомир. *Pedagoška fikcija*. Zagreb: MeandarMedia, 2020.

BRUKS, Piter. Frojdov 'Masterplot': jedan model pripovedanja. Preveo Predrag Brebanović. *Reč*. 57. 3. 2000, 229–244.

BUT, Vejn. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.

СЕКИЋ, Nenad. *Utilitarizam i Bentamova filozofija morala*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2019.

ČALE, Morana. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput, 2016.

DE KESEL, Marc. *Eros and Ethics*. New York: State University of New York Press, 2009.

DOLAR, Mladen. *Glas i ništa više*. Prevela Anera Ryznar. Zagreb: Disput, 2009.

GREGORY, Marshall. Ethical Criticism: What It Is and Why It Matters. *Ethics, Literature, and Theory*. Edited by Stephen K. George. New York: Rowman and Littlefield Publishers INC. 2005, 37–62.

FINK, Bruce. *Lacanovski subjekt*. Prevela Ana Štambuk. Zagreb: Kruzak, 2009.

FREUD, Sigmund. Medusa's Head. *Writings on Art and Literature*. Stanford: Stanford University Press. 1997, 264–268.

KRLEŽA, Miroslav. Predgovor. Krsto Hegedušić. *Podravski motivi (34 crteža)*. Zagreb: Minevra. 1933, 5–26.

LACAN, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Zagreb: Naprijed, 1986.

- LEVINAS, Emanuel. *Trag Drugog*. Preveo Branko Romčević. *Reč*. 71. 17. 2003, 293–406.
- NIČE, Fridrih. *Genealogija morala*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Grafos, 1990.
- SARTR, Žan Pol. *Šta je književnost*. Preveli Frida Filipović, Nikola Bertolino. Beograd: Nolit, 1981.
- VARDOULAKIS, Dimitris. *The Doppelgänger*. New York: Fordham University Press, 2010.
- VATIMO, Đani. *Subjekt i maska*. Preveo Saša Hrnjez. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- WOLF, Philipp. *Beyond Virtue and Duty: Literary Ethics as Answerability*. *Ethics in Culture*. Edited by Astrid Erll. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2008, 87–116.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Škakljivi subjekt*. Preveo Dinko Telečan. Sarajevo: Šahinpašić, 2006.

Goran Korunović

ETHICS IN THE NOVEL *THE RETURN OF PHILIP LATINOWICZ*
BY MIROSLAV KRLEŽA

Summary

By referring to the ideas of Wayne Booth, the paper first presents the foundations of how the ethic aspect of a literary work is created in the through the interaction of the recipient and the instance of the implicit author. What follows is the analysis of the ethics of virtue, which is promoted by the main character in some critical reflections. Finally, the paper analyzes the moral implications of Philip's portrayal of his mother with a conclusion that Philip's demystifying perspective is tentatively transformed into the possibility of the artistic transposition of a trauma.

After interpreting the ideological oscillations of Philip's ethic position in some situations (e.g. the defense of a young peasant girl before the "elite" of Kostanjevac), the paper analyzes Philip's actions along the route of desire. Such an existential path in a crisis situation of saving a bull from a fire diverges into two paths: towards the impossible deadly Thing (alluded in the potential vanishing in the flame) and towards the sublime, unsymbolized Thing, evoked in unspecified portraits of Modigliani. The route of desire, even with the habitus of a rebellion against the ethics of the resentment of the civil society, can end in both destruction and violence, like in the case of Baločanski, a paradigmatic civil subject whose civil morality is based on the repression of sexuality.

The final part of the paper puts special emphasis on Philip painting a deaf mute child. In contrast to the reflections on art (e.g. the idea of painting Christ over material reality), the act of embodying the deaf mute boy turns out to be ethically the most far reaching act of Philip's self-discovery, i.e. the most efficient form of the transposition of trauma into an artistic result. Through the "demonic" intensity and immediacy of this creative act Philip realizes the demands of ethics of self-discovery understood in the psychoanalytic key, as a return to the source of internal motivations. The end of the paper offers a summary of ethic modalities which guide Philip in his quest for identity

and, by again referring to Wayne Booth, attention is drawn to a specific anthropological image that recipients can see if they view the range of moral perspectives that have guided Philip on his path in life.

Филолошки факултет
Универзитета у Београду
g.korunovic@gmail.com

Goran Korunović

ETHICS OF THE NOVEL THE RETURN OF FILIP LATINOVIĆ,
MIROSLAV KRLEŽA

Summary

The paper first presented, with reference to the ideas of Wayne Booth, a basic idea of how the ethical aspect of a work arises in the correspondence between the recipient and the instance of the implicit author. Then, the analysis of virtue ethics, which is implicitly represented by the main character in certain critical reflections, was started, in order to further analyze the moral implications of Filip's portrayal of his mother. It turns out that Filip's demystifying perspective tentatively transforms into the possibility of an artistic transposition of trauma.

After interpreting the ideological oscillation of Filip's ethical position in certain circumstances (e.g. the defense of a young peasant woman against the Kostanjevac „elite“), Filip's actions along the path of desire are analyzed. Such an existential path in the crisis situation of saving the bull from the fire, splits into two relations: towards the impossible-deadly Thing (conceived in the potential disappearance in the flames) and towards the sublime, unsymbolized Thing, evoked in Modigliani's non-concrete portraits. The path of desire, even if it has a habit of rebellion against the ethics of civil society's resentment, can also end in destruction and violence, as in the case of the fate of Baločanski, a paradigmatic civil subject whose civil morality is based on the suppression of sexuality.

In the final part of the work, special emphasis is placed on Filip's painting of a deaf and mute child. In contrast to reflections on art (eg the idea of painting Christ over material reality), the act of staging a deaf and mute boy turns out to be the most ethically far-reaching act of Filip's self-knowledge, that is, the most effective form of transposing trauma into an artistic result. With the „demonic“ intensity and immediacy of that creative act, Filip fulfills the demands demanded by the ethics of self-knowledge understood in a psychoanalytical key, as a return to the source of inner motivations. At the end of the paper, the ethical modalities by which Filip guided himself in his search for identity are summarized, and, by referring again to Wayne Booth, attention is drawn to a special anthropological picture that the recipient can perceive if he looks at the range of moral perspectives that guided Filip on his life's path.

Faculty of Philology
University in Belgrade