

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za kroatistiku

Odsjek za povijest umjetnosti

Jedinstveni diplomski rad

Lik umjetnika u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava
Krleže: prijedlog projektne nastave iz srednjoškolskog predmeta

Likovna umjetnost

Nika Putar

Mentor: dr. sc. Marina Protrka – Štimec, doc.

Komentor: dr. sc. Josipa Alviž, v. asist.

Zagreb, 2016.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Jedinstveni diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

Lik umjetnika u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže: prijedlog projektne nastave iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost

The figure of the artist in a novel *The Return of Filip Latinovicz* by an author Miroslav Krleža: a proposal for a teaching project of secondary school subject Visual Arts

Nika Putar

Sažetak

U diplomskom radu govori se o liku umjetnika u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže, romanu koji pokazuje važnost koju likovna umjetnost uopće ima u njegovu autorskom opusu. Na temelju Krležinih eseja, studija i članaka istaknuto je autorovo promišljanje o hrvatskoj umjetničkoj sredini, o umjetnicima koje je cijenio te njegovo svestrano poznavanje slikarstva. U interpretaciji romana *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže naglasak je stavljen na analizu slikarstva hipersenzibilnog intelektualca / umjetnika Filipa Latinovicza. U Filipovim razgovorima i meditacijama o umjetnosti, koji čine dobar dio teksta, vidljiva je poveznost s Krležinim esejima koji su nastali prije 1932. godine, a koji su tema uvodnog dijela diplomskog rada. Budući da se roman *Povratak Filipa Latinovicza* obrađuje na nastavi Hrvatskoga jezika u 4. razredu gimnazije, kada se na nastavi Likovne umjetnosti obrađuje slikarstvo prve polovice 20. stoljeća, odnosno revolucija stilova (fovizam, kubizam, ekspresionizam, neorealizam), u radu se donosi prijedlog projektne nastave iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost koja objedinjuje korelaciju navedenih sadržaja. Ističu se prednosti projektne nastave te važnost interdisciplinarnosti i istraživanja tema u mnogobrojnim smjerovima.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, srednjoškolska projektna nastava, predmet Hrvatski jezik, predmet Likovna umjetnost

Summary

The thesis discusses the figure of the artist in Miroslav Krleža's novel *The Return of Filip Latinovicz*, the novel that demonstrates the importance of fine arts within Krleža's works. On the basis of Krleža's essays, studies and articles, the thesis describes Krleža's thoughts on Croatian artistic environment, the artists he valued and his general fine arts knowledge. In the interpretation of the novel *The Return of Filip Latinovicz* special attention has been put on the analysis of the painting of the hypersensitive intellectual artist Filip Latinovicz. In Filip's conversations and meditations on art, which comprise a big part of the novel, one can recognize connections with Krleža's essays written before 1932. These connections are the subject of the introductory part of the thesis. The novel *The Return of Filip Latinovicz* is interpreted during Croatian language classes in the fourth year of secondary school, at the same time when the students learn about painting of the first half of the twentieth century in Art class. The thesis, therefore, proposes a teaching project that would bring the content in question into correlation. The thesis highlights the advantages of teaching projects, as well as the importance of interdisciplinarity and thorough research of the topic from various different angles.

Keywords: Miroslav Krleža, *The Return of Filip Latinovicz*, teaching project in highschool, Croatian language and literature, Visual arts

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 95 stranica, 22 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, srednjoškolska projektna nastava, predmet Hrvatski jezik, predmet Likovna umjetnost

Mentor: dr. sc. Marina Protrka – Štimec, doc, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Komentor: dr. sc. Josipa Alviž, v. asist, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, prof, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Maša Kolanović, doc, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Ana Čavar, poslijedoktorandica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Sadržaj:

1. Uvod.....	6
2. Likovna umjetnost u svjetskoj književnosti	7
3. Likovna kritika Miroslava Krleže	14
3.1. Umjetnost i tendencija.....	14
3.2. <i>Marginalije uz slike Petra Dobrovića</i>	16
3.3. Krležino poimanje ekspresionizma	17
3.4. Modernistički putopisni subjekt	18
3.5. O slikarstvu Ljube Babića	19
3.6. Groszov utjecaj na lik Filipa Latinovicza.....	21
3.7. Kako slijediti prodore moderne umjetnosti?	22
3.8. Sukob na ljevici u kontekstu romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i>	25
4. Lik umjetnika u Krležinu romanu <i>Povratak Filipa Latinovicza</i>	26
5. Slikarstvo Filipa Latinovicza.....	30
5.1. Ženski akt	30
5.2. Animalizam iskonskog čovjekovog nagona	31
5.3. Komercijalizam umjetnosti	32
5.4. Ironija malograđanskog ukusa.....	34
5.5. Slika s motivom golog ženskog trbuha	35
5.6. Slika s motivom gluhošnjem djevojčice	36
5.7. Filipov portret majke Regine.....	37
5.8. Kostanjevečki <i>Escorial</i>	39
5.9. Slika s motivom Krista	41
6. Filipov <i>alter ego</i>	43
7. Filip Latinovicz i hrvatski slikari <i>druge moderne</i>	46
8. Likovi umjetnika u Krležinim književnim djelima	50
9. Metodički dio	52
9.1. Interdisciplinarnost u nastavi likovne umjetnosti.....	52
9.2. Projektna nastava.....	53
9.3. Prijedlog projektne nastave	54
9.4. Odgojno-obrazovni ishodi projektne nastave.....	55
9.5. Izvođenje projektne nastave	56

9.5.1. Pripremna faza.....	56
9.5.2. Ostvarivanje plana rada i programa projektne nastave.....	58
9.5.3. Završna faza (prikaz i vrednovanje rezultata rada)	58
9.6. Umjetnička orijentacija Filipa Latinovicza	68
9.7. Metode i oblici rada.....	69
9.8. Vrednovanje rezultata.....	69
10. Zaključak.....	71
11. Prilozi	72
11.1. Razina usvojenosti.....	72
11.2. Slijed nastavnog sata kroz prezentaciju.....	75
11.3. Odlomci iz romana Povratak Filipa Latinovicza Miroslava Krleže	82
12. Popis priloga.....	88
13. Popis literature.....	91

1. Uvod

Značaj koji se pridaje interdisciplinarnosti u znanosti svakodnevno raste. Interdisciplinarno promišljanje određenih tema omogućuje širenje znanja izvan granica određene znanosti. Za razliku od monodisciplinarnosti, što podrazumijeva sagledavanje određene problematike samo iz perspektive jedne znanstvene discipline, interdisciplinarni pristup određenoj temi omogućuje integraciju raznih podataka, informacija i teorija iz dviju ili više disciplina u svrhu proširenja znanja i efikasnijeg rješavanja određenog problema. Na koncept interdisciplinarnosti sve je više usmjerena i moderna nastava. Interdisciplinarnim pristupom povezuju se različita predmetna područja što omogućuje integriranje znanja i razvijanje vještine kritičkog mišljenja.

U ovom će se radu interdisciplinarnim pristupom raspravljati o liku umjetnika u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza* te o hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća. Naime, uvriježene su interpretacije lika Filipa Latinovicza kao fovističkog i ekspresionističkog slikara, no detaljnije proučavanje njegova slikarstva, i s aspekta književnosti i s aspekta likovne umjetnosti, otvorit će nova tumačenja slikarstva Krležina umjetnika, a time i autorovih umjetničkih afiniteta i intencija. Za kritičko preispitivanje ustaljenih tvrdnji i utvrđivanje novostečenih spoznaja u posljednjih nekoliko desetljeća u nastavi se koristi princip istraživačkog učenja, stoga će se u ovome radu ponuditi prijedlog za projektnu nastavu iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost, s ciljem da se lik umjetnika Filipa Latinovicza objasni u kontekstu hrvatskog slikarstva prve polovice prošloga stoljeća.

Rad je podijeljen u nekoliko poglavlja. U prvome dijelu rada bavimo se korelacijom književnosti i likovne umjetnosti kroz povijest te likovnom kritikom Miroslava Krleže. Konkretno nas zanima odnos verbalnog i vizualnog znaka u reprezentativnim djelima svjetske književnosti te kako se Krležina naklonjenost grani likovne umjetnosti odražava u njegovim književnim djelima. U drugom dijelu rada proučavamo lik Filipa Latinovicza, odnosno kako protagonist Krležina romana promišlja o umjetnosti te kako kroz slikarstvo izražava problem otuđenosti, živčane rastrojenosti i krize identiteta. U završnom dijelu rada nastojimo kroz prijedlog projektne nastave objasniti kako su događanja na hrvatskoj likovnoj sceni ranog 20. stoljeća utjecala na nastanak romana *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže.

2. Likovna umjetnost u svjetskoj književnosti

Interdisciplinarno koreliranje književnosti i likovne umjetnosti fenomen je koji se kroz povijest kontinuirano mijenjao. Utjecaj književnosti na likovnu umjetnost i obratno, likovne umjetnosti na književnost, oduvijek je bio vrlo velik, stoga je o toj temi napisano mnogo radova koji integriraju različite oblike znanja iz književnosti i povijesti umjetnosti.

O važnosti odnosa verbalnog i vizualnog znaka raspravljalo se još u klasično doba antičke grčke umjetnosti. Aristotel (384 – 322. pr. Kr) u svojoj *Poetici* teoretizirajući o pjesništvu utječe usporedbama s područja slikarstva. Tako, primjerice, hvali znamenitog grčkog slikara Polignota ističući da, za razliku od Pausona, slika ljude *boljima* od nas, dok Dionizije slika ljude *nama sličnima*.¹ I kada govori o fabuli, odnosno karakteru tragedije, Aristotel ne izbjegava poredbe sa slikarstvom: „(...) ako bi tko namaljao platno najljepšim bojama nasumce, ne bi kod nas izazvao toliko uživanje koliko da je samo skicirao crtež na bijeloj podlozi.“² Aristotel u svojim promišljanjima o estetičkim pitanjima i snazi umjetničkog djelovanja povezuje slikarstvo s pjesništvom kako bi dokazao da je umjetnost vještina oponašanja prirode. Pjesničko i slikarsko umijeće nastaju iz nagona za oponašanjem i težnje za uživanjem u promatranju oponašanog. Svođenjem umjetnosti na mimezis Aristotel je označio pozitivnu promjenu prema ugledu umjetnika. I veliki rimski pjesnik i satiričar Horacije (65 – 8. pr. Kr) u svojoj glasovitoj *Ars Poetici* (*Epistola ad Pisonem*) krilaticom „Ut pictura poesis“³ svjedoči o trajnoj isprepletenosti slikarstva i poezije. Riječ je o kritičkom djelu koje naglašava da pjesništvo mora istodobno poučiti i zabaviti te da je ono poput slike koja oduševljava. Homogenost slikarstva i pjesništva imala je tada i svrhovitu ulogu: slaviti vladara i promicati religiozna načela.

Iako je povezanost spomenutih umjetničkih vrsta bila prepoznata već u antici, sve do renesanse književnost je imala daleko veći ugled od slikarstva. U 15. stoljeću Leonardo da Vinci (1452 – 1519) u svome *Traktatu o slikarstvu* (1651) vizualnoj grani umjetnosti pridaje značajan status zaključivši da je „slika pjesma koja se vidi, a ne čuje, a pjesma je slika koja se čuje, a ne

¹ prema: Aristotel (2005), *O pjesničkom umijeću*, prev. Z. Dukat, Zagreb: Školska knjiga, str. 9.

² Ibid, str. 17.

³ prema: O'Donoghue, S. (2005) *Ut Pictura Poesis and the Relationship Between Poetry and Painting During the Renaissance*, University of Central Florida.

<https://www.urj.ucf.edu/vol1issue1/odonoghue/page1.php> (stranica posjećena: 9. kolovoza 2016)

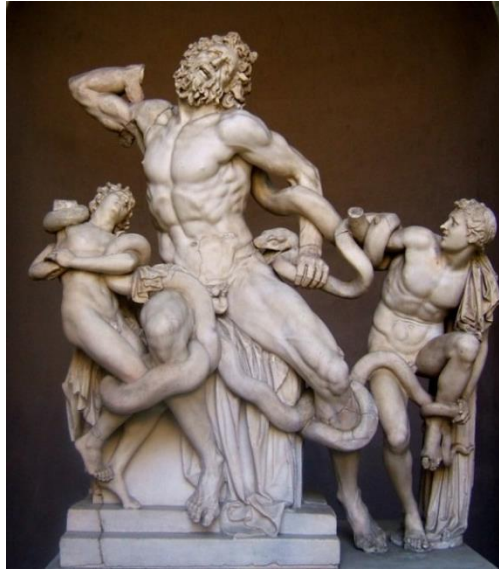
vidi⁴, čime naglašava umjetničku univerzalnost. Traktati o umjetnosti u 15. stoljeću više nisu isključivo zbirke uputa, već sugeriraju pravila prikazivanja stvarnosti i raspravljaju o odnosima različitih oblika umjetnosti.

Simbiozi slikarstva i poezije kroz 17. i 18. stoljeće doprinijelo je otvaranje akademija i pojava prvih umjetničkih kritika. Tonko Maroević (2007) ističe da je „najraniji cjeloviti spis o odnosu pjesništva i likovnih umjetnosti čuveni Lessingov *Laokoon*.“⁵ Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), inače teoretičar drame i dramaturg, u svojoj je raspravi *Laokoon ili o međama slikarstva i pjesništva* (1766) na temelju helenističke skulpture (Sl. 1), koju je vidio samo u grafičkim reprodukcijama, nastojao uspostaviti kriterije za razlikovanje likovnih umjetnosti (*Bildenden Künste*) i književnosti. Prema njegovu uvjerenju vizualna se umjetnost ne bi trebala baviti nastojanjem da izrazi literarne kvalitete, a pjesnici ne bi trebali pokušavati naslikati slike riječima. S druge strane, njemački filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) svojom koncepcijom *Estetike* (1835) naglašava strukturalnu povezanost svih umjetnosti. Umjetnost je za njega prikazivanje idealnog i na ljestvici ideala, to jest ljepote, slikarstvo je najosjetljivija, a poezija najduhovnija grana umjetnosti. Drugim riječima, „slikarstvo modificira vanjski oblik i čini ga izrazom unutrašnjega, dok je pjesništvo slobodno od svega vanjskog i kreće se u *unutrašnjem prostoru i unutrašnjem vremenu*.“⁶ Lessingova klasifikacija umjetnosti, odnosno diskusija o specifičnostima pojedinih područja izraza time je neutralizirana, a promišljanja devetnaestostoljetnih filozofa bila su pod utjecajem Hegelovih riječi pa likovna umjetnost tada postaje sastavnim dijelom književnosti.

⁴ prema: Maroević, T. (2007), *Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 14.

⁵ Ibid, str. 16.

⁶ Ibid, str. 18.



Slika 1. Agesander, Polidor i Atenodor s Roda, *Laokoontova skupina*, oko 25. god. pr. Kr, mramor, Vatikanski muzeji, Rim

U interdisciplinarnom povezivanju književnosti i likovnih umjetnosti u 19. stoljeću dominirala je Francuska zahvaljujući višestoljetnom literarnom praćenju likovne produkcije. Prisjetimo se samo Diderotovih *Salona* i izvještaja s izložbi od 1759. do 1781. godine kojima je stvorio temelje likovnoj kritici. Kritičko vrednovanje umjetničkih djela i njihovo smještanje u povijesno-umjetnički kontekst postaje književnim žanrom, stoga što za pisanje o likovnosti treba posjedovati vještinu izražavanja. Ovladavši tehnikom pisanja Denis Diderot (1713 – 1784) je 1766. godine počeo sastavljati *Ogleda o slikarstvu* u kojima je pokazao svoju stručnost i kompetentnost na području verbalnog izražavanja i poznavanja likovne umjetnosti. Likovni kritičari, osim što su stalni posjetoci umjetničkih izložbi, većinu vremena provode u razgovoru s umjetnicima u njihovim atelijerima. Njihovi su tekstovi spoj kontemplativnog i aktivnog pristupa, opisi su im precizni, iznose cjelinu i detalje, razrađuju slikarsku kompoziciju, iznose vrijednosni sud o sadržaju, kretnjama, karakterima i moralu slike. Kritičari koji sučeljavaju sliku i tekst, likovnu umjetnost i književnost, stvaraju književne tekstove iskrenog tona s namjerom da čitatelju otvore put prema umjetničkom djelu. Osim u žanru likovne kritike brojni književnici svoje zanimanje za likovno stvaralaštvo pokazuju u brojnim pjesmama i romanima o umjetnicima (*Künstlerroman*).⁷

⁷ Izvor: predavanja iz obaveznog kolegija *Teorija i povijest povijesti umjetnosti*, ak. god. 2013/2014, nositelj i izvođač: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof, preddiplomski studij Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Balzacovo (1799 – 1850) *Nepoznato remek-djelo* (1831) smatra se epohalnim događajem u odnosima književnosti i slikarstva. U priči o izmišljenom slikaru i Poussinovom suvremeniku Frenhoferu, koji neprestano radi na projektu *savršene* slike, autor pokazuje poznavanje slikarske problematike ističući dvosmisleni karakter slike, „o njezinoj potrebi da bude što vjernija naravi, ali nikako njezin puki, mehanički otisak, te o ambiciji da slika fiksira pokret, a ne zadovolji se nikakvom konturom, jer linija u prirodi zapravo nema.“⁸ S druge strane, francusko akademsko slikarstvo bilo je izuzetno literarizirano i narativno. Historijsko slikarstvo te romantičarska platna povezana sa suvremenim političkim događajima utemeljena su na brojnim književnim tekstovima, a svojim likovnim govorom zapravo označavaju produžetak nekog pripovjednog teksta.

Najvažnijim likovnim kritičarem 19. stoljeća smatra se Charles Baudelaire (1821 – 1867). Osim što je svoje moderne likovne ideje proklamirao u nekoliko kompletnih prikaza *Salona* te esejima o karikaturistima i slikarima Eugèneu Delacroixu i Constantinu Guysu, okupljenih u knjizi *Estetičke zanimljivosti* (1867), Baudelaire je svoju zaokupljenost modernitetom i strast za slikama pokazao nizom pjesama iz zbirke *Cvjetovi zla* (1857). Težeći za ljepotom i idealom Baudelaire je poetiku svoje zbirke iskazao izrazom *l'art pour l'art* iliti *umjetnost radi umjetnosti*.⁹ *Cvjetovi zla* Baudelaire počinje pjesmom *Svjetionici* u čijim je katrenama metaforički naznačio karaktere slikara koji su na njega utjecali: Rubensa (*vrt lijenosti, rijeka zaborava*), Leonarda (*mračno zrcalo dubine*), Rembrandta (*bolnica je puna mrmorenja*), Michelangela (*mjesto gdje junaci / Izmiješani s Kristom stoje napravljeni / Među fantomima*), Pugeta (*tužni care roblja tamničara*), Watteaua (*mesopust*), Goye (*mora puna nepoznatih stvari*) i Delacroixa (*jezero s anđelima krvi*).¹⁰ Snažna individualnost navedenih slikara, simbolika u njihovim djelima te njihovo traganje za ljepotom u ružnoći ostavili su na Baudelairea neizbrisiv trag. Pjesmu *Pariški san* Baudelaire je posvetio tadašnjem suvremenom *slikaru modernog života*, Constantinu Guysu, koji je modernitet iskazivao uronjenošću u sadašnjost kao pravi izvor originalnosti. Na temelju Guysovih crteža (Sl. 2) nadahnutih svakodnevnicom, Baudelaire je naglašavao heroizam modernog života, ali i

⁸ Ibid, str. 46.

⁹ Larpurlartisti njeguju kult ljepote i savršene forme, a umjetnot smatraju estetskom tvorevinom. Utemeljiteljem larpurlartizma i pretečom modernizma smatra se Théophile Gautier, slikar, pripovjedač i pjesnik kojemu je Baudelaire posvetio svoju zbirku *Cvjetovi zla*. Takvo baudelaireovsko shvaćanje umjetnosti, prema kojemu je ona oslobođena svih društvenih i vanjskih čimbenika, i koja mora biti posvećena sama sebi, Krleža će negirati u više navrata u svojim esejima, kritikama i književnim djelima.

¹⁰ Baudelaire, C. (1995), „Svjetionici“, u: C. Baudelaire, *Cvjetovi zla*, prev. D. Robić, T. Ujević, Zagreb: Konzor, str. 24 – 25.

apsolutni individualizam u umjetnosti, što je imalo utjecaja na otuđenje modernog umjetnika od društva i njegovo odbacivanje tadašnje službene umjetnosti.



Slika 2. Constantin Guys, *Susret na Promenadi*, 1889, olovka i tinta, gvaš i akvarel, 24.5 x 23 cm

Poput Baudelairea, i Émile Zola (1840 – 1902) se najprije afirmira kao likovni kritičar, a kasnije kao romanopisac. U romanu *Djelo* (1866) Zola donosi prikaze atelijera umjetnika *Salona* te kroz likove slikara i intelektualaca svoja promišljanja o slikarstvu. Pišući o Zoli, koji je u liku slikara Claudea Lantiera združio neke crte Paula Cézannea, Tonko Maroević ističe (2007: 54): „Vjerojatno nikad ranije (ni kasnije) nije cjelokupni kompleks slikarstva književno obrađen s toliko relevantnih podataka, pa je roman nepreskočiv u sociološkoj i kritičkoj analizi umjetnosti šezdesetih godina devetnaestog stoljeća.“ Od 1863. do 1883. godine Zola je intenzivno posjećivao atelijere, *Salone* i objavljivao brojne kritike, a zahvaljujući upravo Paulu Cézanneu u Parizu je upoznao krug impresionističkih umjetnika. Iritiran Proudhonovim djelom *O načelu umjetnosti i njezinoj društvenoj svrsi* (1857) Émile Zola kritizira akademsko slikarstvo te uspostavlja autonomiju umjetnosti i temeljno pravo svakog umjetnika, a to je osobno viđenje prirode i svijeta.

Romaneski ciklus Marcela Prousta (1871 – 1922) *U traganju za izgubljenim vremenom* (1913 – 1928) označio je pravi početak modernizma u europskoj književnosti. Proust simultanom tehnikom pripovijedanja opisuje svoja sjećanja izazvana osjetilima preko kojih nastoji doći do spoznaje svrhe života. Priklonivši se čistoj subjektivnosti u doživljavanju

svijeta oko sebe Proust se pri opisu krajolika služio impresionističkim predlošcima Augustea Renoira, Claudea Moneta, Édouarda Maneta te japanskog slikarstva. Ipak, dovođenje slikara Elstira¹¹ u vezu s protagonistom ciklusa Mauriceom najviše govori o autorovu razmišljanju o slikarstvu i umjetnosti općenito. Na temelju Elstirovih krajolika potvrđujemo Proustovo shvaćanje umjetnosti kao najplemenitijeg oblika življenja:

„Elstir je, naime, težio metamorfozi zbilje, metaforičkoj zamjeni pojedinih elemenata (recimo, neba i mora, kopna i zraka), a osobito je zanimljiva Proustova tvrdnja da 'ako je Bog otac stvorio stvari imenujući ih, onda ih je Elstir ponovno stvorio oduzimajući im ime ili dajući im drugo.' Ta alkemija preimenovanja jasno govori da je i piščevo poimanje umjetnosti manje impresionističko, a više simbolističko.“¹²

U hrvatskoj književnosti prve polovice 20. stoljeća Proustov poetološki utjecaj najviše je vidljiv u Krležinom glembajevskom ciklusu (1926 – 1930) i romanu *Povratak Filipa Latinovicza* (1932). Svoje zanimanje za najvećeg prozaika moderne europske književnosti Krleža je istaknuo i u eseju *O Marcelu Proustu*.¹³ Premda je Krležin odnos spram Prousta sve, samo ne jednoznačan, ono što prepoznajemo kao proustovsko u njegovim djelima su: sposobnost analize i suptilnih opažanja, bogatstvo jezičnog izraza, nostalgična iskustva te likovnost stila. Pavao Pavličić (2004) u svojoj analizi *Krležinog eseja o Proustu* ističe da „obojica imaju izuzetno dobro oko za materijalne aspekte stvarnosti, za slikanje atmosfere, za intenzivan doživljaj interijera i eksterijera.“¹⁴ Utjecaji na Krležino modernističko poimanje umjetnosti vidljivi su i u djelovanju već spomenutih Baudelairea i Zole. Prijateljstvo s mnogobrojnim likovnim umjetnicima (Vladimirom Becićem, Ljubom Babićem, Petrom Dobrovićem, Krstom Hegedušićem itd), druženje u njihovim umjetničkim atelijerima te aktivna sudjelovanja u raspravama o slikarstvu, kao i temperamentna obrana pojedinih vrijednosti, dokaz je Krležina *europizma*, odnosno njegova mjesta u kontekstu europske likovne kritike. Prvotna ekspresionistička orijentiranost te kasnija socijalna angažiranost utjecat će na Krležinu kritičko-interpretativnu djelatnost koja je sve, samo ne dosljedna i jednoznačna. Ipak, ostavio je tematski i žanrovski najraznovrsniji opus novije hrvatske književnosti i stoga je njegov doprinos hrvatskom književnom modernitetu neizmjeran. Krležina je pojava utjecala i na

¹¹ U imenu *Elstir* prepoznaje se anagram anglo-američkog impresionističkog slikara Jamesa McNeilla Whistlera (1834 – 1903).

¹² Maroević, 2007: 59.

¹³ Krleža, M. (1953) „O Marcelu Proustu“, u: M. Krleža (ur) *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 109 – 141.

¹⁴ Pavličić, P. (2004) „Krležin esej o Proustu“, *Hrčak Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske*, vol. 30, str. 13 – 28. <http://hrcak.srce.hr/73643> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)

srednjoeuropski kulturni krug, stoga ne smijemo zanemariti njegovu ulogu u povezivanju hrvatske kulture s aktualnim umjetničkim i idejnim europskim strujanjima njegova doba.



Slika 3. James McNeill Whistler, *Whistlerova majka*, 1871, ulje na platnu, 144.3 x 162.4 cm, Muzej d'Orsay, Pariz

3. Likovna kritika Miroslava Krleže

Ispisano je mnogo biografija Miroslava Krleže (1893 – 1981) i svaka književno obrazovana osoba upoznata je s relevantnim podacima iz života najsvestranijeg hrvatskog književnika i enciklopedista. Nama je u interesu proučiti odnos Miroslava Krleže spram likovnih umjetnosti, stoga u nastavku donosimo njegova razmišljanja o suvremenim tendencijama u slikarstvu, kao i kritike pojedinih slikara prve polovice 20. stoljeća. Likovna su djela važan dio Krležinog djelovanja na području književnosti, on je autor brojnih eseja o slikarstvu, a njegova se naklonjenost spomenutoj grani umjetnosti očitovala i na književnom planu – u likovima slikara (Leonea Glembaya i Filipa Latinovicza).

3.1. Umjetnost i tendencija

Kraj Prvog svjetskog rata značio je za Krležu početak njegovog književnog i društvenog djelovanja. Angažiranost u komunističkom pokretu novonastale Kraljevine SHS izbacit će mladog Krležu u socijalistički orijentirane krugove. Fasciniran Vladimirom Lenjinom i sovjetskom revolucijom te pod utjecajem lijevo organiziranog pokreta propitivat će političku ulogu hrvatske umjetnosti, ali i ulogu hrvatske inteligencije u stvaranju nacionalne kulture. Na zahtjeve za izrazitom tendencioznošću umjetničkog djela odgovorio bi da je tendencija u umjetnosti stara kao i umjetnost sama, stoga se racionalizam u umjetnosti ne može promatrati odvojeno od umjetničkih nadahnuća, skrivenih strasti i zaumnog u ljudskom biću. Krleža u umjetnosti vidi njezin potencijal da posluži čovjeku u razjašnjavanju određenih životnih pojava. Umjetnost je prema Krleži „svjedočanstvo onih senzacija od kojih je čovjek stvoren.“¹⁵

Godine 1919. Krleža je objavio svoj prvi likovni esej, *Slučaj kipara Studina*.¹⁶ U spomenutom polemičkom članku autor više kritizira bijedne uvjete života umjetnika, nego što se dotiče teme kiparstva. Upozorivši na iznimno talentiranog mladog kipara Marina Studina, koji zbog nižeg društvenog statusa ne uspijeva ostvariti svoju umjetničku karijeru, Krleža započinje svoj angažman u umjetnosti te otvara niz socijalnih tema na koje će ga često motivirati zaokupljenost likovnim umjetnostima. Iste godine u časopisu *Plamen*, koji su

¹⁵ prema: Čengić, E. (1982) *Krleža*, Zagreb: Mladost, str. 28.

¹⁶ *Slučaj kipara Studina*, Riječ SHS, br. 110, 1919, str. 2 – 3.

pokrenuli i uređivali Miroslav Krleža i August Cesarec, Krleža je objavio tekst *VI. izložba Hrvatskog proljetnog salona*¹⁷ u kojemu se poziva na teze njemačkog filozofa Arthura Schopenhauera, koji je u umjetnosti vidio spas od bezrazložnog svijeta. Također, uvjeren da u „kulturi ima pravo postojanja samo maksimalizam“, umjetnicima postavlja najviše zahtjeve te ističe značaj umjetničkog individualizma. Krleža zamjera *Proljetnom salonu*¹⁸ što ne provodi modernistički stav o potrebi napretka u umjetnosti istaknut u predgovoru kataloga *I. izložbe Hrvatskog proljetnog salona* iz 1916. godine. „Duh totalne paroksiističke negacije – tj. duh totalne slobode“, prema riječima Stanka Lasića (1982: 148), dominira i u glasovitom Krležinom eseju *Hrvatska književna laž*, objavljenom u prvom broju časopisa *Plamen* (1919). Tekst ima značajke avangardnog manifesta u kojemu autor, poput sudionika *Proljetnog salona*, osporava tradiciju i mitove hrvatskog preporoda te ideologije vidovdanskog integralističkog jugoslavenstva, što mu je priskrbilo glas osporavatelja nacionalnih vrijednosti. Krležin stav o hrvatskoj stoljetnoj zaostalosti impliciran je autorovim terminom *pethiljadugodišnja blatna Panonija* u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* (1932).¹⁹ U toj Panoniji Filipova majka biva povrijeđena ekspresionističkim portretom koji je odraz slikarske subjektivnosti. Iz navedenog je vidljivo da Krleža i u svojim književnim djelima kritizira osporavanje umjetničke slobode i slijepo vođenje za tradicijom. S druge strane, avangardu označava kao „*bezidejnu umjetnost* koja svojom *nihilističkom i kolorističkom narkozom* vodi u besciljnost. [...] Avangarda je utopila čitavu likovnu tradiciju i poriče u umjetnosti svaku formu koja bi imala ljudski smisao.“²⁰ Nameće se antitetičnost Krležina stava: s jedne strane autor u svojim esejima osporava dotadašnje likovno iskustvo i zagovara inovacije, a s druge strane kritizira avangardnu apstrakciju kao pokušaj umjetnikova udaljavanja od predmetnih motiva. Ovdje ne bi trebalo zaobići činjenicu o prosudbi nekog djela kao što je osobni ukus. Poput Šimićeva pjesništva, koje Krleža nikada nije razumio, tako mu ni novotarije apstraktne umjetnosti nisu odgovarale. Ljiljana Tarade (1996) u Krležinoj nerješivosti vlastite dvojbe nalazi razloge njegovoj nedosljednosti u vrednovanju različitih likovnih opusa: „S jedne strane djeluje revolucionarno, organizirani je revolucionar, a s druge strane inzistira

¹⁷ *VI. izložba Hrvatskog proljetnog salona*, *Plamen*, br. 12, 1919, str. 244 – 247.

¹⁸ *Proljetni salon* (od 1916. do 1919. *Hrvatski proljetni salon*) je izložbena manifestacija koja se održavala od 1916. do 1928. godine, a koja je u 26 izložbi prezentirala niz djela čije su stilske odrednice sezale od secesije, preko ekspresionizma, do realizma dvadesetih godina. Riječ je o izložbama koje su afirmirale niz mladih umjetnika školovanih u inozemstvu (Miroslav Kraljević, Milivoj Uzelac, Vilko Gecan, Marijan Trepše, Vladimir Varlaj i dr). Krilaticom „Naš pogled gleda uvijek u budućnost“ moderni su umjetnici nastojali ustati protiv tradicije zagovarajući napredak u umjetnosti.

¹⁹ Krleža, M. (2004) *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Večernji list

²⁰ prema: Tarade, Lj. (1996) *Miroslav Krleža: umjetnost i tendencija*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, str. 9.

na kontinuitetu, gotovo bi njegovao tradicionalne vrijednosti, te na taj način, moglo bi se reći, na samome sebi iskušava sve posljedice primjene tendencije u umjetnosti.“²¹

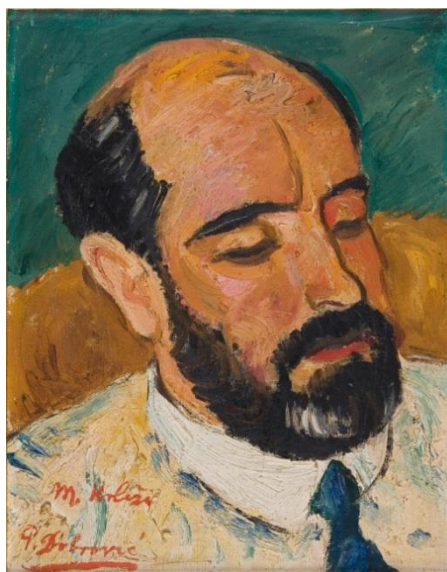
3.2. *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*

Krleža se u privatnom životu intenzivno družio sa srpskim slikarom Petrom Dobrovićem (1890 – 1942), čiju ranu smrt nikad nije prežalio. Upoznavši njegovo slikarstvo na izložbama tijekom 1919. godine Krleža je dvije godine kasnije u *Savremenuku* objavio tekst *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*.²² Iako je Dobrović u svom *Autoportretu* (1913) prvi od jugoslavenskih slikara „ostvario izraz ekspresivnog kubizma“ i slikao mrtve prirode „cézanneističke koncepcije“, Krleža hvali njegovo sudjelovanje na brojnim izložbama u Zagrebu, Beogradu i Parizu te, svrstavši Dobrovića u kategoriju *umnika*, kaže: „Umnici koji se izražavaju bojama na platnu, znadu, što se događalo prije njih (u slikarskoj prošlosti), te im u svakom potezu osjećate svijest, intelekt, retrospektivu historijsku, mozak.“²³ Shvaćajući boju kao najdjelotvornije izražajno sredstvo, koje povezuje likovnu umjetnost, glazbu i književnost, Krleža je u kolorizmu Dobrovićevih platna vidio snagu moderne umjetnosti. Istaknuvši važnost fenomena boje Krleža je zagovarao umjetnost francuskog fovizma i njemačkog ekspresionizma, i time pokazao afirmativan odnos prema pomodnim umjetničkim strujanjima naspram ranijem negiranju avangardnih pravaca. Dobrovićeva okrenutost prema *slikarskoj prošlosti* navela je Krležu na usporedbu s Michelangelovom renesansnom *Sikstinom* koja je pozitivna mjera izvjesnih stilova. Zanimajući Dobrovićevu ranu fazu stvaralaštva, Krleža afirmira njegovo slikarstvo zbog utjecaja renesanse i klasičnog izraza, ali i zbog fovističkog priklona kolorizmu (Sl. 4). Ljiljana Tarade (1996: 29) u svojoj radnji *Miroslav Krleža: umjetnost i tendencija* ističe da je svijest *umnika*, odnosno historijske retrospektive i intelekta, kojeg Krleža osjeća u Dobrovićevu slikarstvu, upravo ona svijest koju nalazimo u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*: „Nije li slikar Filip Latinovicz, pored toga što je umjetnik, još kobnije intelektualac? Štoviše, bez obzira na brojne pasaže o slikarstvu, Filip intelektualac ustrajnije razglaba o nekoj vrsti metaslikarstva, no što konkretno slika.“ Tarade nadalje obrazlaže da „intenzivno prijateljsko druženje s Dobrovićem može biti razlogom takvog, ponešto literarnog, a svakako izvanlikovnog, tumačenja njegovog djela. Teško bi, naime, bilo prihvatiti razmišljanje da u Dobrovićevom karakteru ima toliko intelekta (koliko ga ima u Latinoviczevom).“

²¹ Ibid, str. 15.

²² *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, u: *Savremenuku*, br. 4, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1921, str. 193 – 205.

²³ Krleža, M. (1953) „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: M. Krleža (ur) *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 46 – 47.



Slika 4. Petar Dobrović, *Portret Miroslava Krleže*, 1930, ulje na platnu, Muzej grada Zagreba, Zagreb

3.3. Krležino poimanje ekspresionizma

U Krležinim sudovima o ekspresionizmu znatna je razlika između procjene ovog umjetničkog pokreta u cjelini i rasuđivanja o pojedinim autorima ili djelima. U eseju *Ekspresionizam* (1979) Krleža navedeni umjetnički pravac određuje kao likovnu negaciju impresionizmu, jer umjetnička djela ne nastaju na temelju vanjskih utisaka, već obratnim procesom nadahnuća *iznutra*:

„[...] kao ekspresija, ta provala potisnute spoznaje simbolizira estetsku katarzu likovnog i pjesničkog očišćenja od blatnog ljudskog, tjelesnog balasta. [...] Ekspresionistička slikarska i poetska doktrina javila se kao spontana individualna težnja za likovnim i moralnim rasterećenjem svih ljudskih tegoba, ne vodeći računa o estetskim konvencijama banalne dopadljivosti.“²⁴

Ekspresionizam je avangardni pravac nastao kao politička i društvena posljedica strahota izazvanih Prvim svjetskim ratom. Iako autor akademsko slikarstvo, koje je prethodilo ekspresionizmu, određuje kao „smiješnu kulisu ispred pozornice“, odnosno kao „satkanu zavjesu od sna ispred krvničke stvarnosti“,²⁵ nadređuje tu idealnu rojalističku estetiku svijeta subjektivnom izrazu ekspresionističkih djela, što potvrđuje autorovo neobično proturječje. Uopćeno, ako je riječ o ekspresionizmu kao umjetničkoj tendenciji ili o skupinskim fenomenima, Krležin je kritički

²⁴ Krleža, M. (1979) „Ekspresionizam“, u: M. Krleža (ur) *Reiner Maria Rilke. Eseji i članci I*, Sarajevo: Oslobođenje, str. 147 – 148.

²⁵ *Ibid*, str. 151.

stav prema toj grani umjetnosti od prvih zapisa nakon Prvog svjetskog rata do pedesetih godina 20. stoljeća uglavnom negativan. S druge strane, bez ustezanja odaje priznanje pojedinim autorima ili djelima, kao što su platna Oskara Kokoschke ili Franza Marca. Možemo zaključiti da je Krležu odbijalo nametanje kolektivnih programa različitih *izama*, odnosno da je u prvi plan stavljao individualna djela koja nisu bila vrijedna pozornosti zato što pripadaju ekspresionizmu, već zbog „brutalnog umjetničkog izraza kojim se u poeziji i slikarstvu počelo reagirati na grubost stvarnosti.“²⁶

3.4. Modernistički putopisni subjekt

Prijateljstvo s Krstom Hegedušićem Krleži je donijelo nove poglede na umjetnost. Također, Krleža je zbog brojnih polemika, koje je objavljivao tijekom 1926. godine na stranicama *Književne republike*, postao metom brojnih napada i loših kritika. Tako je dospio na rang-listu proskribiranih knjiga u katoličkom *Životu*. Njegova putopisna knjiga *Izlet u Rusiju*, sastavljena od *putnih impresija* objavljivanih tijekom 1924. i 1925. godine u *Hrvatu*, *Književnoj republici* i *Obzoru*, ocijenjena je prema kršćanskim načelima *loše*. Prije svega, putopis predstavlja skup tekstova o Krležinim stavovima i promišljanjima o tada aktualnom kulturnom, društvenom i političkom životu. Iako Krleža u nekoliko navrata iznosi svoja ideološka i politička uvjerenja, njegov je putopis više umjetnički no političko-ekonomski:

„Više od statistike, mene su na tom putu interesirali ljudi, ljudski odnosi, gibanja, pokreti, rasvjete, dinamika, klima. Ja sam gledao ruske crkve i - dopustite mi da budem sentimental - slušao šum vjetra u borovini i mislio o kulturnim problemima više, nego o statistikama.“²⁷

U umjetničkom smislu avangardno negira tradicijski ukus putopisnog žanra te ironizira stereotipe koji se vežu uz putopisnu poetiku. Krleža svjesno naglašava svoju razliku u odnosu na dotadašnje hrvatske putopisce ironizirajući putovanja s patetičnim kulturnopovijesnim reminiscencama te se profilira kao modernistički putopisni subjekt koji poduzima putovanje u Rusiju kao izlet. Kulturno-zemljopisno područje koje zbog političkog predznaka izaziva zgražanje putopišćeve sredine predstavlja odredište, a tip putovanja označava se, također u opreci spram nazora matičnoga prostora, kao izlet, kao jednostavan i

²⁶ Ibid, str. 155.

²⁷ prema: *Izlet u Rusiju* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=434> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)

ugodan put.²⁸ Paradoksalno je u Krležinu polemiziranju sa žanrovskom tradicijom putopisa to što on sâm iznosi svoje dojmove o krajevima kroz koje putuje, no istodobno se ograđuje od prijašnjih putopisaca naglašavajući svoj individualizam i subjektivizam.

Putopisni esej *Kriza u slikarstvu*, objavljen u *Književnoj republici* 1924. godine, dvije godine kasnije postaje dijelom knjige *Izlet u Rusiju*. Na pisanje eseja Krležu je potaknuo boravak u Berlinu i posjet velikoj berlinskoj izložbi u Nacionalnoj galeriji koja se održavala u ljetnim mjesecima 1924. godine. Autor govori da je slikarstvo u teškoj krizi, stoga što je ono postalo trgovačkom robom koja se „pokorava ustaljenim trgovačkim zakonima.“²⁹ Nastavlja s kritikom avangarde smatravši ju uzrokom politizacije i merkantilizacije umjetnosti:

„Rađa se potreba razdiranja ovakvih platna, potreba čišćenja, pranja, paljenja, kada slika ne će biti patvorena roba sa nekom neodadaističkom etiketom nego slika, kao što je bila u svim kulturnim epohama i klasičan izraz najsvetlijih pojava jednog izvesnog vremena.“³⁰

Iako negira avangardne *izme*, zastaje pred platnima Oskara Kokoschke (1886 – 1980) i Franza Marca (1880 – 1916), a osobito ga se dojmilo slikarstvo Paula Kleea (1879 – 1940), u čijim su djelima često tematizirani snovi:

„Klee imade u sebi mnogo frejdovskih asocijacija: on te asocijacije u nama vešto raspiruje iz podsvesnog plamičca duše u osvetljenje jedne bolečive vidovitosti, snene neke lucidnosti, kada se zbivanje ne odvija u kauzalnom sledu nego šareno simultano [...]“³¹

3.5. O slikarstvu Ljube Babića

U završnom dijelu eseja *Kriza u slikarstvu* Krleža se osvrnuo na slikarstvo Ljube Babića (1890 – 1974) koje izuzima iz konteksta opće likovne krize. Babićeva autoanalitičnost i ispovjedni karakter te eklekticizam, odnosno istovremena težnja apstraktnosti, naturalizmu, impresionizmu i lirskom simbolizmu, zasigurno su utjecali na Krležinu estetiku izraženu u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*. Krležino prijateljstvo s Ljubom Babićem, svestranim likovnim stvaraocem i piscem, započelo je tijekom Prvog svjetskog rata kada su Krležine ratne teme utjecale na Babićeve ekspresionističke slike tragike ratnih zbivanja. Tada je Babić

²⁸ prema: *Putopisi* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1223> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)

²⁹ Krleža, M. (1926) „Kriza u slikarstvu“, u: M. Krleža, *Izlet u Rusiju*, Zagreb: Narodna knjižnica, str. 49.

³⁰ Ibid, str. 50.

³¹ Ibid, str. 51.

likovno opremio i prvu Krležinu objavljenu knjigu, poemu *Pan* (1917). Njih su dvojica surađivali i prijateljevali dugi niz godina. Osim što je Babić ilustrirao Krležina najznačajnija literarna djela (*Hrvatski bog Mars*, *Vražji otok*), bio je scenografom u inscenaciji prvih izvedbi Krležinih drama: *Golgota* (1922), *Vučjak* (1923), *Michelangelo Buonarroti* (1925), *Adam i Eva* (1925), *Gospoda Glembajevi* (1929) i *Leda* (1930). U suradnji s Krležom Babić je postavio u Parizu 1950. godine *Izložbu srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije*. Premda izložba nije bila neuspješna, razočaran činjenicom da svijet slabo poznaje kulturu jugoslavenskog naroda, Krleža je pokrenuo inicijativu za utemeljenjem Leksikografskog zavoda Federativne Narodne Republike Jugoslavije, a u sklopu kojeg je Babić pisao članke za *Enciklopediju likovnih umjetnosti* te imao funkciju glavnog urednika za ilustracije. O slikarstvu Ljube Babića Krleža je pisao u više navrata: nekoliko zapažanja objavio je u svojim zapisima *Davni dani* (1916), u *Marginalijama uz slike Petra Dobrovića* (1921), u eseju *Kriza u slikarstvu* (1924) te u *Predgovoru* Babićeve retrospektivne izložbe (1975).³² Krležini redoviti posjeti Babićeve atelijeru utjecali su na njegove doživljaje slikarstva i umjetnosti, a time i na literarizaciju Babićeva lika. Krleža je u Babiću vidio eklektika „koji je slikao u kasnom sumraku zapadnoevropskog slikarstva svojim vlastitim stilom i načinom usprkos talambasima bezbrojnih stilova i moda koje urlaju svijetom kao duhovi nečisti.“³³



Slika 5. Ljubo Babić, *Udovice*, 1912, tempera, Moderna galerija, Zagreb

³² prema: Babić, Ljubo (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1262> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)

³³ Krleža, M. (1988) „Predgovor katalogu retrospektivne izložbe Ljube Babića“, u: M. Krleža (ur) *Gdje smo i kako smo: suvremene političke teme*, Sarajevo: Oslobođenje, str. 368.

3.6. Groszov utjecaj na lik Filipa Latinovicza

Tijekom 1926. Krleža je objavljivao i surađivao u različitim časopisima i novinama (*Književna republika, Obzor, Hrvat, Radničko-seljačka borba, Svijet*), a u *Jutarnjem listu* objavio je esej *O njemačkom slikaru Georgu Groszu*. Taj *ingeniozni pjesnik velegrada*, kako ga naziva Krleža, u svojim je djelima okrutnije od svih dotad socijalno angažiranih slikara prikazivao svakodnevicu velegrada:

„[...] najekstremnije negacije suvremene evropske knjige jedva bi se mogle usporediti s Groszovom analizom, te nije pretjerano, ako se kaže, da bi Svidrigajlov, na primjer, kada bi svoje najperverznije opservacije znao izraziti grafički, bio spram Georga Grosza blag i romantičan kao kakav preraphaelit.“³⁴

U Groszovu (1893 – 1959) potezu Krleža osjeća kaos velegrada, na njegovim slikama, akvarelima i crtežima prikazana je sva bijeda suvremenog društva (Sl. 6), njegovo slikarstvo brutalno analizira čovjeka koji je „u sveopćem raščovječenju prestao biti čovjekom“, a kojeg će Krleža (2004: 28) pod pseudonimom *Filip Latinovicz* opisati krajnje bestijalno:

„Prolaze ljudi i nose u svojim mračnim crijevima skuhane kokošje glave, žalosne ptičje oči, kravlje butove, konjska stegna, a sinoć su te životinje veselo mahale repom i kokoši kvocale su u predvečerje svoje smrti u kokošinjcima, a sada se sve svršilo u ljudskim crijevima, i to se micanje i žderanje u jednu riječ zove život po zapadnim evropskim gradovima u sutonu jedne stare civilizacije.“

Nakon poznatog opisa ruku koje *kolju* slijedi opis *ukočenog* i *tvrdog* ljudskog obraza te ljudskog kretanja koje bi Filip naslikao *stvarno* i *istinito*, u *nekoj višoj objektivaciji*. Neobični likovni izraz te socijalni angažman izražen u liku Filipa Latinovicza Krleža je prepoznao ranije u ekspresionizmu Georga Grosza, koji etabliranu građansku sredinu prikazuje kao zlu karikaturalnu grotesku.

³⁴ Krleža, M. (1953) „O njemačkom slikaru Georgu Groszu“, u: M. Krleža (ur) *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 252.



Slika 6. Georg Grosz, *Berlin Friedrichstrasse*, 1925, litografija, 56.7 x 39 cm, Muzej umjetnosti, Bremen

3.7. Kako slijediti prodore moderne umjetnosti?

Krležinom pojavom, a prvenstveno njegovom književnom i umjetničkom kritikom, bio je impresioniran mladi i talentirani slikar Krsto Hegedušić (1901 – 1975). Kada se u jesen 1926. našao u Parizu, Hegedušić je u pismu upućenom Krleži progovorio o temi koja je Krležu zaokupljala već nekoliko godina – kako slijediti prodore moderne umjetnosti a ne biti imitator? U nastavku je citiran ulomak iz Hegedušićeva pisma Krleži datiran 14. prosinca 1926:

„Dragi gospodin Krleža, Danas sam u Louvreu, u nekom ćošku pronašao Breughela i možda je to razlogom što Vam pišem [...]. Ima jedna mala sličica, *Les Mendiants*, pet bogca, bez nogu, sa štakama i drvenim nogarima – skakuću u nevjerojatno smiješnim položajima sa izvanrednim izrazima lica. A oko njih neki zidovi dvorišta i ništa više. Koliko komično, koliko tragično! Pa onda ostali nerazvikani Flamanci i Kolandezi! Nema tu poza, kostima, teatralnosti i uobraženosti. Teniers, pa Steen a onda Rubensova *Kermes*. – Piju kmeti, ščiplju se, plešu i vrište. Koliko radosti života, koliko strasti i temperamenta! Osjeća se sunce, osjeća se život. [...] Jeste, ljepote svijetle stoljećima – ali svijetle u drugim gradovima i zemljama, a ne kod nas... I mi da ih onda švercamo preko granice u raznim formama... Kako je sve to skupa idiotski... Vi se borite niz godina za naš samostalni likovni izraz. Pa dajte... Dajte već jednom da se prestane s tim dodvoravanjem drugim centrima. Kod nas se živi čudno. Umjetnici gledaju na život kroz historiju i kroz uzore. Kao da je umjetnost nešto što postoji izvan nas

samih... Mi smo jedna agrarna zemlja. Kod mene klopoću kloci po goricama, a na proštenjima se pije medica i kmeti se koleju kaj prasci. Kristuši stoje po križanjima a bogci sviraju u harmonike i svade se sa pandurima. Ko je od naših slikara donio to naše elementarno? Gde su naše varoši, gradovi, odnosi, život. Naše svadbe i sprevodi? [...] Forma i način izraza nisu glavni faktori i apsolutni. Tako, da bi za volju njihovu mogli i smjeli odbaciti doživljaj. Forma je sredstvo a kod našeg modernog slikarstva postaje sadržajem i dogmom. Kad bi kod nas bili ti razmjeri i proporcije kao ovdje, onda bi to bila druga priповest. A kad naši dečki, koji ovamo dolaze sa škapularima i Svetim pismom u džepu počinju raditi kao Matisse ili ko drugi, onda je to smešno i tragično. Gospodin Babić mi je na odlasku rekao da će me Pariz ubiti. Samo ne znam kako? Na koji način? Ima ovdje sjajnih stvari da se vidi i čast francuskoj kulturi i prošlosti, ali može se ostati nezavisnim i slobodnim... Ali ja se tući od Pariza nedam [...]. Vi ste jedini koji niste slikar, a bavite se i pišete o slikarstvu... Bunite se, želite bolje odnose, i jedini koji bi me mogli razmeti. I u uvjerenju da ćemo jednoć ipak uspjeti da se oslobodimo svih tih predrasuda, svih tih Parisa, Münchena itd. i da će nam uistinu uspjeti da dođemo do našeg izraza i do našeg slikarstva, Bog Vam daj zdravlja, a Majka božja penez. Mnogo Vas pozdravlja Hegedušić.“ (*Krsto Hegedušić, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1974, str. 98 – 99.*)³⁵

Hegedušićevo pismo naznačuje već neke stavove *Zemlje*³⁶ i *Podravske motive*: osjetljivost na socijalne probleme i kritiku građanskog društvenog poretka. U tom pismu osjećamo krležijansko zagovaranje tendencioznosti umjetnosti i neovisnosti domaćeg likovnog izraza od suvremenih zapadnoeuropskih strujanja. Pod utjecajem Krležine literature članovi grupe *Zemlja* stvaraju likovna djela socijalne tematike i *nezavisnog* likovnog izraza. Odbacuju larpurlartizam i slikarstvo pariške škole te bez predrasuda slikaju društveno odbačene ljude (prosjake, tjelesno i duševno bolesne osobe, osuđenike u tamnicama i na vješalima).

„Treba živjeti životom svoga doba / Treba stvarati u duhu svoga doba / Suvremeni život prožet je socijalnim / Idejama i pitanja kolektiva su do- / minantna / Umjetnik se ne može oteti htijenjima / Novoga društva i stajati izvan ko- / lektiva / Jer je umjetnost izraz naziranja svijeta / Jer su umjetnost i život jedno.“³⁷

U *Predgovoru „Podravske motive“ Krste Hegedušića*³⁸ Krleža govori o važnosti određenih misli koje se provlače kroz slikarstvo te ističe da je „temperament umjetnika važniji od

³⁵ Lasić, S. (1982) *Krleža: kronologija života i rada*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 192 – 194.

³⁶ *Zemlja* (1929-1935) je grupa likovnih umjetnika osnovana u Zagrebu 1929. godine, a koja je okupljala umjetnike lijevog usmjerenja (Antun Augustinčić, Leo Junek, Frano Kršinić, Marijan Detoni, Oto Postružnik, Kamilo Ružička, Ivan Tabaković, Josip Pičman, Josip Seissel, Stjepan Planić i dr). Pokretači i organizatori bili su Krsto Hegedušić i Dragutin Ibler, koji je bio predsjednik. Iako srodnih stavova, članovi grupe *Zemlja* bili su stilski različiti pa se tijekom vremena mijenjao sastav skupine.

³⁷ Prijepis manifesta Udruženja umjetnika *Zemlja* s naslovnice kataloga izložbe održane u studenom 1929. godine.

³⁸ Premda se uvriježila oznaka *Predgovor*, ona više označuje fizički položaj teksta u mapi, ne i funkciju. Riječ je o eseju u kojemu Krleža izlaže svoje nazore o umjetnosti.

estetskog programa.“³⁹ Uspješnosti umjetničkog djela ne pridonose samo formalna obilježja slikarstva, već i nadahnuće „koje formi udahnuje život.“⁴⁰ Djela Krste Hegedušića za Krležu su idealni model socijalne tendencije u umjetnosti (Sl. 7). Također, bitnom značajkom njegovog slikarstva smatra njegovu vezanost za našu sredinu i pojave naše stvarnosti, stoga „kada je u Hegedušićevim motivima prepoznao tu Breughelovu komponentu s jedne, i Groszovu socijalno tendencioznu s druge strane, jasno je da je sa zanosom pozdravio ovo slikarstvo.“⁴¹ Brojnim je kritičarima smetalo Hegedušićevo krležijansko isticanje istine, no on tu negativnu stvarnost poriče u smislu želje za iskorijenjem *bijede čovjekove traljave egzistencije*, i zbog toga Krleža ne osporava njegov ciklus ni u jednom segmentu.



Slika 7. Krsto Hegedušić, *Rekvizicija*, 1929, ulje na platnu, 75 x 104.5 cm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka

³⁹ prema: Tarade, 1996: 9.

⁴⁰ Ibid, str. 6.

⁴¹ Ibid, str. 26.

3.8. Sukob na ljevici u kontekstu romana *Povratak Filipa Latinovicza*

Predgovor je izazvao burne reakcije na domaćoj političkoj sceni te se smatra najavom tzv. sukoba na ljevici. Iako Krleža svojim *Predgovorom* zagovara likovnu *dijagnozu naše stvarnosti*, on se protivi isključivo racionalističkom određenju umjetnosti te na prvo mjesto stavlja individualizam, slobodu i subjektivizam. Premda poštuje društveni i povijesni kontekst umjetničkog djela, Krleža sve više preferira umjetnički karakter, što su neki shvatili kao kritiku angažirane socijalne umjetnosti. Krležini razlozi za umjetničku autonomiju mogu se pronaći u čitavom njegovom stvaralaštvu koje „odbacuje dogmatski pristup braneci humanističke prostore čovjekove samokreacije.“⁴² Također, umjetnost ne bi trebala biti podređena političkom aktivizmu, već bi socijalistička revolucija primarno trebala imati karakter kulturne revolucije i „političku pobjedu komunističkog pokreta trebala bi pretvoriti u kulturnu pobjedu na polju nauke i umjetnosti.“⁴³ Nakon najoštrijeg napada na Krležu u tekstu *Quo vadis, Krleža?*, objavljenog u zagrebačkom časopisu *Kultura*, a u kojemu Bogomir Hermann pod pseudonimom A.B.C. tvrdi da je *Predgovor* „zadao udarac socijalnoj literaturi“, A. Žarković⁴⁴ zamjera Krleži što hrvatskog seljaka likovno i literarno vidi samo kao karikaturu. Komunistička ljevica je, dakle, unijela sumnje u Krležinu ideološku pravovjernost zbog njegove obuzetosti propitivanjem ljudske intime i likovima koji vjeruju u smisao kolektivne socijalne akcije.⁴⁵

Velimir Visković u svome tekstu *Sukob na ljevici* (2001) ističe da je „pojava romana *Povratak Filipa Latinovicza* zbunila i uznemirila pisce iz *kartela* socijalne literature.“⁴⁶ Naime, socijalne pisce odbio je lik depresivnog i resigniranog umjetnika koji ne vjeruje u smisao tendenciozne umjetnosti, a u kojemu je sâm Krleža pronašao srodnu dušu. Autor ističe da je socijalne pisce uznemirio i lik dr. Sergeja Kiriloviča Kyrialesa „kao reprezentanta racionalističkog i materijalističkog pogleda na svijet (posebno na umjetnost)“, a kojega je Krleža podvrgnuo kritici zbog njegova primitivizma i zaostalosti. Upravo su epizode o Kyrialesu u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* ključne za razumijevanje Filipova lika i njegove vjere u smisao svoga zvanja, stoga što Kyriales osporava Filipov artizam i esteticizam. U polemici *Latinovicz – Kyriales* možemo iščitati temelje sukoba na ljevici. Roman o slikaru Latinoviczu i *Predgovor*

⁴² Čengić, 1982: 28.

⁴³ Ibid, str. 29.

⁴⁴ Pseudonim za Alfonsa Heisingera (1894 – 1962), hrvatskog pedagoga i teoretičara kulture.

⁴⁵ prema: *Sukob na ljevici* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773> (stranica posjećena: 26. lipnja 2016)

⁴⁶ Visković, V. (2001) *Sukob na ljevici*, http://newpolis.org/files/sukob_na_ljevici_v._viskovic.pdf (stranica posjećena: 26. lipnja 2016)

„Podravske motivima“ Krste Hegedušića shvaćeni su kao Krležino udaljavanje od socijalnokritičke dimenzije prethodnih djela i približavanje sferi artizma kao savršenom ovladavanju tehničkom i formalnom stranom umjetnosti.

4. Lik umjetnika u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*

Reprezentativni Krležin roman o umjetniku (*Künstlerroman*) tiskan je u Zagrebu 1932. godine, no pisan je u Zbraslavu pokraj Praga početkom iste godine.⁴⁷ Riječ je o Krležinoj najprevođenijoj knjizi, što joj pridaje kulturni status modernog romana objavljenog na dvadeset svjetskih jezika: albanskom, bugarskom, češkom, danskom, engleskom, francuskom, holandskom, latvijskom, litavskom, mađarskom, makedonskom, norveškom, njemačkom, poljskom, rumunjskom, ruskom, slovačkom, slovenskom, švedskom i talijanskom. Radnja romana odvija se u dvadesetim godinama 20. stoljeća, kada se u Europi, a time i u zemljama koje su nastale raspadom Austro-Ugarske Monarhije i Ruskog Carstva, širio politički liberalizam te kapitalistička ekonomija. Kultura dvadesetih odobravalala je određene aspekte liberaliziranog društvenog okvira, što je naknadno potvrđeno frazom o *zlatnim dvadesetima*, no književni tekstovi i likovna djela obično se temelje na antimodernističkoj kritici kapitalističkog doba i građanstva koje dovodi do kaosa. Vidljivo je to u Krležinom, odnosno Filipovom negativnom stavu prema aristokraciji i buržoaziji te, naprotiv, njegovom simpatiziranju seljaka od kojih se, unatoč njihovoj kulturnoj i intelektualnoj zaostalosti, ne osjeća odvojen bilo kakvom društvenom razlikom. Unatoč tome što kritizira kulturnu zaostalost svoga naroda, Filip, za razliku od Liepacha, želi podići društveni i kulturni standard koštanjevečkih seljaka. Njegova zaokupljenost socijalnim problemima zaostaloga sela vizualno je predočena slikom zgažena mravinjaka:

„Postoji mravinjak sa svojim sivim nevidljivim snagama i micanjima, sa svojim višim redom i neshvatljivim stremljenjem, ali je nečiji ogromni papak zgazio to kretanje i sada se sve nalazi u stravi i

⁴⁷ Njegov pravi začetak predstavlja ulomak *Bobočka* objavljen u *Hrvatskoj reviji* 1930. godine, a prije same knjige tiskani su i pojedini odlomci romana u časopisima *Književni život* i *Danica* (prema: Nemeč, K. (1999) *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*, Zagreb: Znanje, str. 237).

u bezglavom neredu. Što da se radi s tim zgaženim seoskim mravinjakom i kako da mu čovjek pristupi? Na koji način? S koje strane?⁴⁸

Zgaženi mravinjak za Filipa predstavlja nesklad hrvatskog društva, a kao što je ranije spomenuto, Panonija u krležijanskom smislu predstavlja arhetip hrvatske stoljetne zaostalosti. Ta je zaostalost izražena u Filipovu animozitetu spram aristokracije koja je u Hrvatskoj još od 16. stoljeća uglavnom tuđinskog porijekla, što je vidljivo u jeziku i postupcima *presvijetlog* Silvija Liepacha plemenitog Kostanjevečkog: on vodi konverzaciju na njemačkom jeziku, bio je član promađarske Narodne stranke te naglašava društveni jaz između sebe i seljakinje Jage. Razočaran društvom *presvijetlog* gospodina velikog župana Liepacha-Kostanjevečkog, Filip razmišlja o licemjerstvu našeg društva i svoj grozoti naše kulture:

„Krug oko *presvijetlog* Silvija Liepacha plemenitog Kostanjevečkog postajao je sve enervantniji. Ti su ljudi dolazili ovamo pod ovaj kostanjevečki krov kao da je to njihovo vlasništvo i tu su se vladali kao pod svojim vlastitim krovom. [...] Filip je gledao te ljude kako žvaču porculanskim zubalima, kako govore o najnovijim homeopatskim metodama liječenja, o veronalu, o glazbi, o spiritizmu, o antropozofiji, i na momente bilo mu je kao da sanja. Da se između pedeset hiljada krovova on morao da namjeri na ovakav truli krov, i upravo taj truli krov mora da mu je takozvani *roditeljski dom!*“⁴⁹

Engelsfeld (1975) u svojoj interpretaciji Krležinog romana ističe hrvatsku političku, društvenu i gospodarsku stvarnost u dvadesetim i tridesetim godinama kao moguću pozadinu romana. Naime, od ulaska Hrvatske u Austro-Ugarsku Monarhiju do kraja Prvog svjetskog rata i diktature kralja Aleksandra Karađorđevića (1929 – 1934), hrvatski su intelektualci, razočarani novonastalom Kraljevinom Jugoslavijom (1929), rješenje hrvatskog nacionalnog identiteta i gospodarsko-društvenih problema tražili u komunizmu. Iako je Krleža već ranije isticao lenjinizam kao „politički plan logike i pameti po kome se globus dvadeset i četiri sata dnevno približava Kozmopolisu“⁵⁰, treba istaknuti da je njegov doživljaj svijeta antitetičan. Potvrđuje to ambivalentnost Latinoviczeva karaktera, a ako je vjerovati riječima britanskog pisca i kritičara Thomasa Stearnsa Eliota, da se stvaranje umjetničkog djela sastoji u procesu transformacije života autora, *Povratak Filipa Latinovicza* odražava Krležine ideale ranih tridesetih godina 20. stoljeća.

Povijesni kontekst nastanka romana utječe i na Filipovo (Krležino) shvaćanje slikarstva, a kojemu se korijenje, kako navodi Tonko Maroević (2007: 172), „širi u čitav splet društvenih i estetičkih odrednica vremena u kojem knjiga nastaje.“ Filip sve što vidi i čega se sjeća

⁴⁸ Krleža, 2004: 66.

⁴⁹ Ibid, str. 79.

⁵⁰ Engelsfeld, M. (1975) *Interpretacija Krležina romana „Povratak Filipa Latinovicza“*, Zagreb: Liber, str. 65.

pretvara u boju. Ako roman shvatimo kao slikarev povratak izgubljenom djetinjstvu, cjelokupni tekst možemo percipirati kao neprestanu izložbu slika. Tragajući za svojim identitetom glavni se junak želi potvrditi kao slikar. Filipov povratak motiviran je zavičajem i uspomenama iz djetinjstva, što je inicirano osjećajem otuđenosti u inozemstvu. Nesigurnost, nemir, osamljenost, ispraznost života u tuđini, sve je to utjecalo na Filipovu umjetničku rezignaciju i umjetničko klonuće. Nakon višegodišnjeg boravka u neidentificiranome gradu zapadne Europe, za kojega je stekao međunarodni ugled poznatog slikara, Filipova živčana slabost, rastrojenost, fizička i psihička nestabilnost rezultirali su time da više nije mogao slikati. Njegova je paleta počela blijedjeti, a doživljaji više nisu bili ispunjeni emocijama:

„Boje, na primjer, to živo vrelo njegovih najtoplijih emocija, počele su u njegovu oku sivjeti: dok bi se boje prije javljale Filipu snažno, kao mlazovi vodopada, ili kao udari pojedinih glazbala, sada, u posljednje vrijeme, ta je životna snaga pojedinih boja polagano venula i njemu je izgledalo, kao da boje ne oživljavaju predmete, kao da to nisu koprene kojima su omotane životne pojave, nego samo obrisi pojedinih oblika, obojadisani vrlo blijedo, pravilno, kao obrisi crteža ispunjeni vodenim bojama po dječjim crtankama, bez odnosa, bez pastozne instrumentacije, bez zanosa. Prazno.“⁵¹

Iako je Krleža i prije trenutka objavljivanja svog romana pisao o likovnim umjetnostima te objavio niz eseja o suvremenim likovnim strujanjima (primjerice, eseji o Georgu Groszu, o Dobroviću, nekoliko zapisa o Babiću), *Povratak Filipa Latinovicza* je „kruna njegova bavljenja slikarskom problematikom.“⁵² Naime, veliki dio romana zapremaju Filipove meditacije o slikarstvu te razgovori o umjetnosti i specifičnim likovnim problemima. Latinoviczev slikarski izazov i ideal je kako naslikati glasove i mirise, odnosno osjetila preko kojih doživljavamo svijet: „Slikati zvukove i mirise je nemoguće, a slike su nezamislive u svojoj savršenoj realizaciji bez zvukova i mirisa!“⁵³ On stvarnost doživljava kroz boje, mirise, zvukove i osnovna mu je želja da naslika množinu svojih osjeta, simultanizam životnih pojava:

„Ideja o tome (paklena i nezdrava ideja, nema sumnje), da pojave u životu zapravo nemaju nikakve unutarne logične ni razumne veze! Da životne pojave leže i da se odvijaju jedna pokraj druge istodobno: kao neka vrsta paklenog simultanizma na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Brueghela: jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu, u nemiru, koji traju od početka.“⁵⁴

Slike iz podsvijesti, doživljaji i sjećanja konstantno prodiru u Filipove misli o slikarstvu, a „njegovo tjeskobno raspoloženje s kojim je uvijek pristupao najsretnijim ostvarenjima svojih

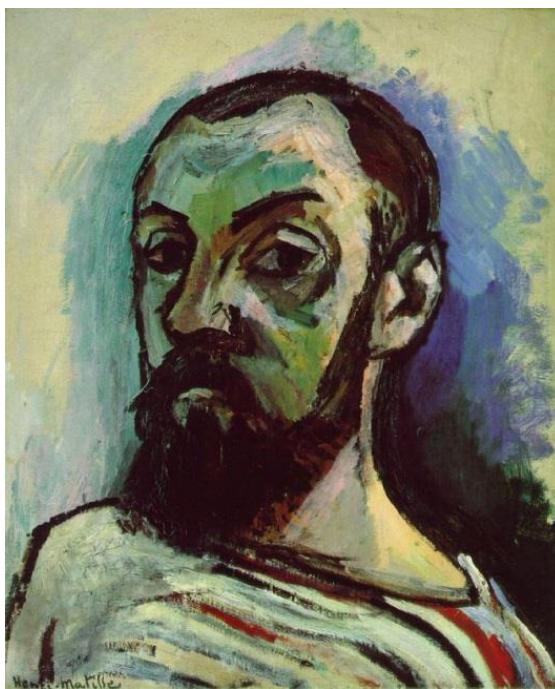
⁵¹ Krleža, 2004: 26.

⁵² Maroević, 2007: 172.

⁵³ Krleža, 2004: 48.

⁵⁴ Ibid, str. 56.

slikarskih zamisli⁵⁵ sastavni je dio uspješne slikarske realizacije. Imaginaciji čitatelja ostavljeno je da stilski prosuđuje djela Krležinog slikara, jer on sam „ne će da pripada ni jednom slikarskom smjeru, ni pravcu, ni školi.“⁵⁶ Filipova opsjednutost mislima kako izraziti svoju ekspresiju otvara put prema interpretaciji Krležina slikara kao ekspresionista. Ekspresionizam je po Krležinu mišljenju složena pojava na koju je utjecalo niz faktora, od filozofije, politike, glazbe i poezije, do ritma industrijaliziranog društva, a upravo je društvena pozadina ta koja je rezultirala Filipovom slikarskom rezignacijom. Krleža preko svog slikara izriče svoj stav, on ne naglašava vrijednost nekog pravca pod nazivom *ekspresionizam*, već snagu umjetničke ekspresije koja izvire iz umjetničkog djela. Ne treba isključiti ni utjecaj fovizma na Filipovo slikarstvo (Sl. 8). Kolorizam njegovih platna odražava njegova unutrašnja stanja i dokaz je njegova stava o umjetnosti: „[...] ono što je za njega kao umjetnika posebno opasno jest nestanak kolorističkih doživljaja, a to znači i nedostatak inspiracije za nova slikarska djela.“⁵⁷



Slika 8. Henri Matisse, *Autoportret*, 1906, ulje na platnu, 55 x 46 cm, Nacionalna galerija Danske, Kopenhagen

⁵⁵ Ibid, str. 51.

⁵⁶ Ibid, str. 51.

⁵⁷ Nemeč, K. (1999) *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*, Zagreb: Znanje, str. 240.

5. Slikarstvo Filipa Latinovicza

U nastavku rada analizirat ćemo slike Filipa Latinovicza koje se spominju u romanu, a koje Tonko Maroević (2007: 179) luči na nekoliko fenomenološki različitih razina: faktične slike, mentalne slike i virtualne slike koje su „prodrle u Filipovu nutrinu“ i koje je on „stvaralački preobrazio.“

5.1. Ženski akt

Filipovu promišljanju o ljudima i ambijentu kaptolskih i kostanjevečkih zgrada doprinosi niz faktičnih, odnosno stvarnih slika s različitim prizorima koji su na raspolaganju čitateljevoj imaginaciji tijekom čitanja romana. Našavši se u nekadašnjoj trafici svoje majke u Fratarskoj ulici na Kaptolu Filip se prisjetio „neshvatljivo divne, ebanovinom uokvirene slike ženskog akta“,⁵⁸ što je visila uz prozor Kraljevske male prodaje duhana. Filipu je ta slika „nepoznate gole žene“ tajanstvena, on nikada nije otkrio zašto ju je njegova majka „ljubomorno čuvala kao relikviju.“ Tonko Maroević (2007: 180) određuje taj akt kao „svojevrsni amblem Filipove mladosti,“ odnosno slika alegorički predstavlja Filipovu bludnu mladost vođenu strašću prema ženama. Također, akt može ukazivati i na majčin status biskupske i velikaške ljubavnice, što je povezano s pitanjem očinstva u romanu. Čitatelju je, uz određenje teme slike, opisana i njezina kromatska vrijednost te kvaliteta boje: „[...] zelenkastosivo osvjetljenje gologa tijela stalo je dobivati nadnaravnu boju prozirne pojave, koja je izgledala kao da nije stvorena ljudskom rukom.“ Sa spomenutim aktom povezana je i „jedna Filipu nepoznata uljena slika iz četrdesetih godina: mlada žena u bjelini, držeći u ruci svijetloplavu vrpču svog slamnatog šešira.“⁵⁹ Navedeno djelo nalazi su u majčinoj kuriji u Kostanjevcu i također simbolizira majčinu tajanstvenu prošlost, što utječe na Filipov duhovni nemir i stanje sumnjajućeg kolebanja. Slikanje ženskog akta oduvijek je bila kontroverzna praksa zbog čina skidanja žene pred očima javnosti, no upravo su najljepše ljubavnice izlagale svoju голу ljepotu, što bi izazvalo burne društvene reakcije. Reginin status biskupske i velikaške ljubavnice u mladosti izazvao je prijeporna pitanja i suprotstavljena stajališta u liku njezina sina, a kojega je mladost također obilježena nemoralnom razvratnošću.

⁵⁸ Krleža, 2004: 13

⁵⁹ Ibid, str. 69.



Slika 9. Paul Cézanne, *Kupačice*, 1900 - 1906, ulje na platnu, 201.5 x 250.8 cm, Philadelphijski muzej umjetnosti, Philadelphia

5.2. Animalizam iskonskog čovjekovog nagona

Prizori srna i zečeva na pokućstvu jedne bogate žene, kojoj se Filipova majka obraćala u nevolji, na Regininog su dječaka djelovali „neobično uznemirujuće.“⁶⁰ Iako takvi animalistički prizori u promatraču ne izazivaju nikakve osjećaje, Filipu je zasmetala surovost tog lažnog obilja i malograđanskog ukusa. Životinjski nagon i postupci za njega su osnovno obilježje ljudske ličnosti. Čovjekov položaj u svijetu izgleda mu apsurdnim i besmislenim, a „nepoznata i suvišna stvar“ u toj apsurdnoj suštini čovjekova položaja u svijetu je slikarstvo:

„Bijedu svoju nose sa sobom ta ljudožderska, gruba i žilava lica, a slikarstvo im nije nikakvo pitanje, nego njihova bijeda. [...] U svakom ljudskom oku ima tuge, s kakvom događaje promatraju životinje iz kaveza; kretnje su ljudske hijenske i ranjave, jer je sve rešetkama okovano i sve je u kavezu zaključano, a u kavezima je slikarstvo potpuno nepotrebno. Kako bi čovjek mogao da zaustavi ove ljudske bujice po ulicama i da im progovori o životu na slikarski način?“⁶¹

⁶⁰ Ibid, str. 16.

⁶¹ Ibid, str. 31.

5.3. Komercijalizam umjetnosti

Filip je shvatio da se njegovo slikarstvo raspada u toj „ništetnoj analizi detalja“, no takvo razlaganje stvari u najsitnije pojedinosti izviralo je iz njega sve ekspresivnije. Karakteristični primjer malograđanskog ukusa je slika u njegovoj sobi u Kostanjevcu koja pokazuje „sabor četrdesetosme s banom Jelačićem kao centralnim licem te predstave, sve uokvireno teškim zlatnim okvirom.“⁶² Slika je identificirana kao djelo Dragutina Weingärtnera *Hrvatski sabor 1848. godine* (Sl. 10), a koje je u bezbrojnim oleografijama bilo široko rasprostranjeno po rodoljubnim hrvatskim kućama.⁶³ Oleografije su po svome izgledu bile reprezentativniji zidni ukras od tradicionalnih štampanih slika te su ih, poput ostale robe na tržištu, nudile umjetničko-obrtne trgovine. Filipa je spomenuta oleografija posebno iritirala, ona je primjer merkantilizma i komercijalizma umjetničkih djela, atribut novog potrošačkog društva, trgovački amblem i potrošna slika, odnosno *zlorabljeno* slikarstvo. U tom prikazu konkretnog povijesnog sabora i personifikaciji rodoljublja osjeća se Krležina ironija spram političkih uvjerenja te državnih i kulturnih institucija: „Taj ban Jelačić, sa svojim saborom, kao nezgrapna slikarska deplasiranost, smetao je Filipa intenzivno, od prvog momenta [...]“⁶⁴ Autor je s oleografijom usporedio i sliku *A millenniumi Hólodat* Gyulea Benczúra (1844 – 1920) iz biblioteke starog Liepacha, a koja je u smislu nacionalne orijentacije suprotnost Weingärtnerovoj kompoziciji iz Latinoviczeve radne sobe. Opisavši detaljno Benczurovo djelo, kao alegorijski prikaz tisućugodišnjice mađarskog kraljevstva, Filipu je jedina impresija bila bezvrijednost Liepachova estetskog ukusa, što se nimalo ne razlikuje od ukusa nadcestara Hitreca, koji „ima u svojoj sobi pod tramom isto takvu zlatnouokvirenu sliku u trobojnom tisku, koja se zove *Aus meiner Dienstzeit*, na kojoj je prikazan „taj nadcestar u propnju na bijeloj kobili s izvučenom konjaničkom sabljom pod grbovima Carstva i zastavama carskim i mađarskim [...]“⁶⁵ Premda Liepach mentalno stvara razliku između sebe i Hitreca, zajedničko im je razmišljanje o slikarstvu koje je simbol umišljene veličine i značenja. Za Filipa je taj *stari siromah* na istoj razini kao i nadcestar Hitrec, što upozorava na autorovu svijest o socijalnoj nejednakosti. Povezano je to s historijskim slikarstvom koje je u 19. stoljeću crpilo teme i motive iz nacionalne povijesti s ciljem formiranja nacionalne svijesti. Krleža kroz lik Filipa Latinovicza izriče svoj negativan stav spram historijskom slikarstvu smatrajući ga grotesknim i svedenim na „nevine bidermajerske dekorativne legende“.⁶⁶ Podsjetimo se

⁶² Ibid, str. 69.

⁶³ prema: Maroević, 2007: 181.

⁶⁴ Krleža, 2004: 69.

⁶⁵ Ibid, str. 93 – 94.

⁶⁶ Flaker, A. (2012) *Hrvatska književna laž*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža,

njegova odnosa prema ilirizmu i članka *Hrvatska književna laž* (1919) u kojemu je negativno ocijenio hrvatsku književnu tradiciju hrvatskog preporoda nazivajući ju *legendarnom laži nad lažima* i ističući: „da to uopće nije bio preporod i da nije nikog preporodio“.⁶⁷ Glavna zamjerka ilircima je što su onemogućili razvoj kajkavske književnosti i što su socijalno odvojeni od naroda. Iako se o tome posebno očitovao u *Baladama Petrice Kerempuha* (1936), u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* likovi Jože Podravca i seljakinje Jage, koji pripadaju najdonjem sloju hrvatskog naroda, govore hrvatskim kajkavskim dijalektom. Upravo opisom Jože Podravca Krleža (Filip) započinje analizu hrvatskog društva kojom negira gornji sloj kostanjevečkog pučanstva, a zaokupljen je socijalnim problemima zaostalog sela kojemu bi želio pomoći. Raznoliko društvo oko presvijetlog Silvija Liepacha Kostanjevečkog Filipu je bilo povod da kritički promotri drugu stranu te panonske provincije i da „s distance promotri taj svijet provincijalne glembajevštine“.⁶⁸ Slika *Hrvatski sabor 1848*. Dragutina Weingärtnera autoru je poslužila da kroz glavni lik Filipa Latinovicza izrazi svoj stav o lažnosti preporodne umjetnosti koja zaboravlja najšire i najsiromašnije slojeve pučanstva, a da bi naglasila historijsko značenje nacionalnog pokreta. Međutim, da nacionalno pitanje ne rješava socijalne probleme Krleža je pokazao i esejom *O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva* (1926) u kojemu ističe:

„Hrvatstvo nije Jedno Jedinstveno Hrvatstvo kao Takvo, i to je osnovno kod ovoga razmatranja. Biskup grof Drasković, koji potpisuje smrtnu osudu Matiji Gupcu, hrvatski je feudalac, a Gubec hrvatski kmet. Nema hrvatstva, koje je u stanju da pomiri hrvatskoga kmeta sa hrvatskim grofom. Ja, dakle, hrvatstvo biskupa i grofa Draskovića ne priznajem za svoje hrvatstvo, i takvo feudalno hrvatstvo, stoljećima kulturno jalovo a politički parazitsko i renegatsko, ja izrazito poričem [...]“.⁶⁹

Društvena razlika, izražena u opisima kostanjevečkog pučanstva u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, za Krležu ne predstavlja jedinstvo nacionalnoga pokreta, stoga slika *Hrvatski sabor 1848*. Dragutina Weingärtnera simbolizira lažnost hrvatskog narodnog preporoda kao buđenja nacionalne svijesti.

<http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=51611> (stranica posjećena: 04. rujna 2016)

⁶⁷ Krleža, M. (2008) „Hrvatska književna laž“, u: I. Matičević (ur) *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 194 – 208.

⁶⁸ Nemeč, 1999: 241.

⁶⁹ Bakotin, J. (2012) „Naša stvarnost ili Krležin obračun s malograđanštinom“,

<http://lupiga.com/vijesti/nasa-stvarnost-ili-krlezin-obracun-s-malogradjanstinom> (stranica posjećena: 04. rujna 2016)



Slika 10. Dragutin Weingärtner, *Hrvatski sabor 1848. godine*, 1885, oleografija

5.4. Ironija malograđanskog ukusa

Jedna od *faktičnih* slika s kojima se Filip susreće u Kostanjevcu je i portret jednog Radaya iznad postelje u Bobočkinom stanu, prikazanog u svečanom biskupskom ruhu. U salonu nekadašnjeg stana gospođe Ksenije Bobočke Radajeve nalazio se i Makartov portret jedne bečke plesačice prikazane u žutoj svili. Hans Makart (1840 – 1884) bio je jedan od najpopularnijih slikara bečkog historicizma i sam spomen na njegove brojne portrete poznatih dama iz kruga habsburškog dvora u Filipu pobuđuje svijest o umišljenosti aristokracije i buržoazije. Upravo kroz likove gornjeg sloja kostanjevečkog pučanstva i njihove ambijente autor pokazuje svoj prijezir prema građanskom luksuzu. Ironičan je i prema slikama u nekadašnjem domu Vladimira Ballocsanszoga, kupovanih „po Vandinu ukusu, s motivima uznemirene i ustalasane olujne pučine, jedine bure u koju bi se ta mudra i oprezna gospođa znala zagledati poslije večernje svirke klavira.“⁷⁰ Likovni motiv olujnog nevremena u poglavlju o Vladimiru plemenitom Ballocsanszkom nagovješta razornu budućnost njegove obitelji, a Tonko Maroević (2007) ističe da „istovremeno obilježava tipično buržujsko praznovjerje i želju da se slikom kao predmetom-amuletom, 'pripitome' i udalje sve nevolje i nedaće, figurativno predstavljene razularenom prirodom.“⁷¹ Tragičan kraj simbolizira i serija slika *Carmenina smrt* u kostanjevečkoj krčmi u kojoj je Bobočka radila kao blagajnica. Neprijeporno je da su prizori strasti i krvi na

⁷⁰ Ibid, str. 134 – 135.

⁷¹ Maroević, 2007: 182.

„zlatnouokvirenim slikama“ u „pljesnivozelenoj sobi, s bidermajerskim prozorima pod dubokim svodovima“⁷² u svezi s njezinom tragičnom sudbinom.

Opisi, identifikacija i interpretacija sadržaja prikazanog na spomenutim *faktičnim* slikama u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* ujedno razjašnjavaju i sadržaj cjelokupnog teksta. Osim prizora krvi, strasti, oluja i bure, što nagovještaju tragični rasplet romana, te slika ženskog golog tijela u majčinoj trafici, što je povezano s Filipovim podrijetlom i pitanjem identiteta, prizori historijskog slikarstva u ambijentima kostanjevečkih zgrada otkrivaju autorov negativan stav prema plebsu, usiljenom imitiranju elite i svemu što je malograđanskog ukusa. Krleža kroz lik Filipa Latinovicza kritizira malograđanski pogled na svijet „koi iz dana u dan sve više gubi najminimalniji smisao za procjenu istinitih vrijednosti“.⁷³ Umjetnost je za Krležinog slikara viši smisao života, jedna od najvažnijih vrijednosti u životu i jedina mogućnost da se u građanskom društvu prevlada ono što čovjeka udaljava od njegove prirode. Lik Filipa Latinovicza protivi se konvencijama i tromosti kostanjevečkog kraja, negira kulturnu zaostalost i poput radikalnog modernista želi izazvati senzaciju, no ne poriče istinitost narodnog stanja. Na planu narativne tehnike dominira slobodni neupravni govor koji je, kao lingvistička kombinacija dvaju glasova, prepoznatljiva odlika Krležina stila: „Naime, pripovjedačev se glas u pravilu ne razlikuje od glasa glavnog lika pa dolazi do neobičnog udvajanja glasova i pripovjednih perspektiva“⁷⁴, i zbog toga u prikazivanju Latinoviczevih misli iščitavamo autorova stajališta o umjetnosti i umjetničkoj tendenciji u društvu.

5.5. Slika s motivom golog ženskog trbuha

Dosad smo se bavili *faktičnim slikama* s kojima Filip tijekom romana dolazi u dodir, a sada prelazimo na problematične motive Filipova slikarstva. Naime, riječ je o njegovim planiranim, ili samo priželjkivanim slikama, te djelima koja su nastala nakon povratka stvaralačke snage. Njegovi su slikarski motivi puni simbolike i težnje da izrazi svoja unutrašnja stanja i preokupacije. Nakon što je biškupečki fijaker Joža Podravec s gađenjem izgovorio riječ *fragle*, autor nam je proustovskom tehnikom pripovijedanja dočarao Filipovo

⁷² Krleža, 2004: 185.

⁷³ J. Bakotin (2012) „Naša stvarnost ili Krležin obračun s malograđanštinom“, <http://lupiga.com/vijesti/nasa-stvarnost-ili-krlezin-obracun-s-malogradjanstinom> (stranica posjećena: 04. rujna 2016)

⁷⁴ Nemeč, 1999: 244.

prvo bordelsko iskustvo, koje je sada, na Podravčevoj kočiji što se kretala prema Kostanjevcu, u Filipu pobudilo ideju o slici s motivom golog ženskog trbuha. I dok je Proustova junaka kušanje čaja i kolača *madelaine* vratilo u dječачke doživljaje, Krležinog je protagonista na povratak u djetinjstvo potaknulo traumatsko iskustvo iz prošlosti. Temu ženske golotinje autor kroz Filipove misli dočarava vrlo ozbiljno, bestidno, perverzno, s namjerom da fiksira bolnu stvarnost dječakove prošlosti:

„Kod onog davnog događaja bila je glavna rasvjeta onog nečeg gnjilog, prijesnog, naduvenog, ogromnog, onog tajanstvenog nečeg ženskog, što bi trebalo da se donese toulouselautrecovski, ali opet osvijetljeno jednim naročito nezdravim, nadnaravnim osvjetljenjem gnjile puti. [...] i to ne bi smjelo da se donese kao slika običnog, banalnog bordelskog prereza: taj trbuh treba da bude umoran, ogroman trbuh jedne stare izmučene roditelje, ozbiljne, žalosne, ispijene žene [...] Jedno bijelo golo tijelo trebalo bi naslikati, morbidno, suludo, perverzno, kao torzo zamočen u rasvjetu straha, nemira, groznice [...].“⁷⁵

5.6. Slika s motivom gluhonijeme djevojčice

Filipova težnja za slikom koja obuhvaća suradnju osjetila na slici s motivom golog ženskog trbuha ne uspijeva, jer „iz svog platna Filip pokušava odstraniti akustične i mirisne impresije“⁷⁶ preko kojih je taj bolan doživljaj ostao nenadvladan. Upravo ga je „promukli ženski alt“ sprječavao da realizira svoju sliku golog ženskog trbuha, sliku „što mu je ostala u pameti sasvim živo i neizbrisivo.“⁷⁷ Međutim, kada doživljaj stvarnosti za Filipa nije previše bolan, tada su zvukovi sastavni dio sretnog nadahnuća i savršene realizacije slike. Upravo u trenucima kada je osjećao „kako polagano svladava u sebi svoju nemoćnu potištenost i kako mu se vraća emotivna snaga“, Filip je naslikao gluhonijemu djevojčicu potaknut snažnim prizorom nerazgovjetnog vikanja djeteta na popodnevnom suncu:

„Glas toga gluhonijemog djeteta mumljao je nad njegovim platnom kao napuklo zvono, no upravo to prljavo, zgrčeno, kretensko tijelo obasjano suncem, taj stravični grč pred nečim tamnim i gluhonijemim u nama samima i oko nas, to treperenje crvenih glasiljki u grlu gluhonijemog djeteta, to je bacio na platno s takvom neposrednošću izražaja, da se poslije i sam prepao demonske snage svoga vlastitog poteza.“⁷⁸

⁷⁵ Ibid, str. 47 – 48.

⁷⁶ Engelsfeld, 1975: 29.

⁷⁷ Krleža, 2004: 47.

⁷⁸ Ibid, str. 99.

Kada pisac izriče svoje mišljenje o toj slici s motivom gluhoonijemog djeteta, kaže da je to bio „daumierovski motiv, ali mnogo teži od Daumiera!“⁷⁹ Bio je to demonski ekspresivni prikaz patnje gluhoonijemog djeteta, usporediv s dirljivim scenama patnji pučkih likova na litografijama Honoréa Daumiera (*Pošteni ljudi*, 1834). Na Filipa je ta akustična impresija djelovala neobično uzbuđljivo i stimulatívno, u njemu inspiraciju nije potaknula vlastita, već tuđa bol: „ (...) iz njegovih tuba još teku boje, u njegovim živcima još ima snage i u krvi zanosa! Živi i osjeća, kako je dobro biti živ.“⁸⁰

5. 7. Filipov portret majke Regine

Honoré Daumier, jedan od vodećih umjetnika francuskog realizma, u svojim je satiričnim tjednicima *La Charicature* i *Le Charivarim* desetljećima objavljivao karikature kojima je kritizirao društvenu stvarnost. Njegov umjetnički temperament zasigurno je poslužio Krleži kao primjer jedne tendencije u umjetnosti. Karikaturalno prenaplašavanje fizičkih osobina vidljivo je i u Filipovu portretiranju vlastite majke. Unatoč majčinoj želji da ju sin naslika ustaljeno, u crnoj svili, Filip je smatrao da bi na platno trebalo baciti „jednu psihoanalitičku karikaturu [...], to proždrljivo, pohotno lice s izbočenom gornjom čeljusti, tu sladostrasnu masku koja ga je rodila“,⁸¹ zamislio je „jednu parveniziranu bordelsku madame, koja sjedi pred njim raširenih nogu, prstiju punih prstenja, sa zlatnim lornjonom i zlatnim zubalom.“ Njegova želja da naslika majku u bijelom dio je kompleksa bijela trbuha koji nikada nije mogao baciti na platno. Reginina želja za portretom u crnoj svili simbolizira njezin sadašnji društveni status, no njezin sin, koji kao umjetnik kroz platna izražava svoje osjećaje, ne može iskoristiti crnu boju kao masku iza koje je sakrivena njezina ponižavajuća prošlost. Karikatura, koja izražava Filipovo mišljenje o majci, za našeg je umjetnika uspješna jedino ako prikazuje Reginu „s narančastim njenim suncobranom u bijeloj sirovoj svili, s panama-šeširom i zelenom vrpcom, u sjeni jabuke, u vrtu [...] U njenom nesretnom Louis-XV-salonu, u onom nemogućem interiúru, koji izgleda kao provincijalni izlog za pokušstvo.“⁸² Međutim, Reginino inzistiranje na portretu u crnoj svili podsjetilo je Filipa na davni događaj kada je kao dijete vidio majku u crnoj svili i kada je ta crnina prvi puta izvukla na površinu njezinu starost. Autor je na nekoliko stranica opisao kako Filipov kist „zalazi pod

⁷⁹ Ibid, str. 100.

⁸⁰ Ibid, str. 98.

⁸¹ Ibid, str. 76.

⁸² Ibid, str. 76

kožu“ i kako je njegova majka postajala sve nemirnijom što bi se slika približavala svome kraju:

„I koliko god to nije odgovaralo stvarnosti, ona njegova davna spoznaja da je njeno lice klaunsko, bijelo, kao brašnom namazano, sve je više dolazila do izražaja pod njegovim kistom, što je dublje ulazio u sliku. [...] Što je taj kist namočen u terpentini sve više skidao s toga lica sve lutkasto, načinjeno, bazarsko, pozersko, onu gustu naslagu šminke pod tim potkožnim tajnama, što se tu sve više, kao pod anatomskim nožem, razrezivalo i skalpiralo jedno potajno, skriveno lice, njena je zlovolja sve više rasla.“⁸³

Filip je svojim kistom skinuo s majke njezinu masku iza koje je ona sakrivala svoju starost i tajanstvenu prošlost. Svojim je slikarskim potezima razotkrio pravi identitet trafikantice Regine. Nakon što je majka zaplakala nad vlastitim portretom, Filip je pokušao opravdati svoje djelo subjektivnošću i osobnošću slikarskog procesa, što majka nije razumjela. Taj se portret može shvatiti kao kritika buržujске klase koju iščitavamo i iz karikatura njemačkog umjetnika Georga Grosza, a kojega se utjecaj na Krležu prepoznaje prije svega na ideološkoj razini i zalaganju za aktivnu ulogu umjetnosti u društvu. Autorovi dojmljivi i izražajni opisi portretiranja Filipove majke usporedivi su s Groszovim ekspresivnim potezima, odnosno opće srodnosti postoje i na formalnoj, oblikovnoj razini: naglašeni kontrast između motiva bijelog ženskog trbuha razgolićene dame i mračnog građanskog interijera te istaknute obrisne linije što opisuju karikaturu eskort dame povezuju Filipov portret vlastite majke s Groszovom kompozicijom *Daum se udaje za svog automatonu Georgea u svibnju 1920, John Heartfieldu je drago* (Sl. 11). Suprotno Filipovu zamišljenom portretu majke u bijelom, njegov ostvaren prikaz žene u crnom podsjeća i na kompoziciju *Viktorija* (Sl. 19) Vilka Gecana iz 1919. godine, što u cézanneističkoj maniri prikazuje ženu u crnom kombinezonu. Živa, nemirna linija i premoć hladnih boja otkrivaju slikarevu uznemirenost i tjeskobnu atmosferu unutar koje je stvarao. Napomenemo li i to da je Gecanov životni put popraćen višegodišnjim izbivanjem iz domovine, utjecajem zapadnoeuropskih metropola, razbojničkim ponašanjem u mladosti i grčevitom komunikacijom u društvu, utjecaj protagonista modernističkih, osobito ekspresionističkih strujanja u našoj sredini na Krležinog je slikara sve očitiji.

⁸³ Ibid, str. 77.



Slika 11. Georg Grosz, *Daum se udaje za svog automatonu Georgea u svibnju 1920*, John Heartfieldu je drago, 1920, akvarel i kolaž, 42 x 30.2 cm, Berlinska galerija, Berlin

5.8. Kostanjevečki *Escorial*

Motiv blijede žene u crnoj svili prisutan je i na posljednjoj velikoj Filipovoj kompoziciji o kojoj se govori u romanu, a predstavlja Bobočku, odnosno „idealizirani lik njegove majke.“⁸⁴ Zaljubljen u „uvijek u crno obučenu kasiricu“, Filip u njoj traži toplinu i suosjećanje koje mu majka nikad nije pružila. Uz Bobočku su naslikani i ostali likovi romana poput „bezbrojnih krabulja u polutmini, s gorućom vatrom pred obrazom, kao lica nad grobovima, na kojima se pale svjeće.“⁸⁵ Majka i stari Liepach ispali su „kao dvije smješne papige“, Karolinu je prikazao „sa svojom natečenom trbušinom i crvenim mesarskim rukama“ i postavio u centar kompozicije, gluhoj Miško i Baločanski izgledaju kao „dvije padavičave, demonske, nacerene maske“, a sebe je postavio pred taj krug kostanjevečkog društva što „sjedi kod čaja, u punom sjaju sunca u sjenici oko samovara.“⁸⁶ Ta je slika nastala u Filipovoj fazi povratka stvaralačke snage, kada je „ponovo poslije dugog potištenog i jalovog preživljanja opet počeo osjećati život kreativno: s gledanjem i stvaralačkim oživljavanjem viđenog u bujnoj slikovitosti.“⁸⁷ Opisujući način na koje je djelo naslikano Krleža izriče, ne samo Filipova, nego i vlastita promišljanja o idealnoj slikarskoj kompoziciji: „[...] sve masno od

⁸⁴ Maroević, 2007: 195.

⁸⁵ Krleža, 2004: 211.

⁸⁶ Ibid, str. 211.

⁸⁷ Ibid, str. 210.

pastoznog poteza kistom, prenamočeno i prenatopljeno bojom, lapidarno, teško [...] slikano u jednom zamahu, gotovo izliveno u jednom potezu.“⁸⁸ Takvo pastozno slikanje, što pratimo od Van Goghovih postimpresionističkih i protoekspresionističkih platna, a koje nameće boju kao osnovno sredstvo slikarstva, iskorišteno je i u kompozicijama njemačkih ekspresionista. Prikaze demonskih obrazina u polutamnom eksterijeru, kakve susrećemo na Filipovoj kompoziciji „kostanjevečkog Escoriala“⁸⁹, donosi i Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938) 1913. godine u svome ciklusu *Uličnih scena* (Sl. 12),⁹⁰ što oslikavaju berlinsku buržoaziju u suton Prvog svjetskog rata. Kirchnerova lapidarnost u slikarskom izrazu te njegova djela prožeta sarkazmom srodna su Filipovoj težnji slikanju osoba pod krabuljama u *jednom zamahu*.



Slika 12. Ernst Ludwig Kirchner, *Berlinska ulica*, 1913, ulje na drvu, 120.6 x 91.1 cm, Muzej moderne umjetnosti, New York

⁸⁸ Ibid, str. 211.

⁸⁹ Maroević, 2007: 195.

⁹⁰ Ciklus *Uličnih scena* njemačkog ekspresionističkog slikara i grafičara te jednog od predstavnika berlinske grupe *Most (Die Brücke)* Ernsta Ludwiga Kirchnera nastao je u razdoblju od 1913. do 1915. godine.

5.9. Slika s motivom Krista

U jednoj od središnjih epizoda romana, u kojoj se opisuje proštenje sv. Roka Kostanjevečkog, Filip izlaže Bobočki svoju dugogodišnju zamisao velike slike s motivom Krista. Tema te velike kompozicije zapravo je u vezi s njegovim doživljajem proštenja. Za njezin prikaz Filipa je nadahnula suprotnost religioznog i ovozemaljskog, odnosno oltarni kip Krista u kapeli sv. Roka i gomila proždrljivih, agresivnih i pohotnih ljudi oko iste te kapele. Filip bi na platnu toj „orkestraciji dijaboličnog, cotastog, razvratnog“ prikazanoj u „brueghelovski smeđoj“ boji suprotstavio Krista poput „michelangelovskog golog titana“. U Filipovoj zamisli Krist nije „nikakav rafaelizirani hermafrodit“ ili „ahcigarjare blond bidermajerski sanjar s plavim kovrčicama i bradom“, on želi naslikati „pravog Krista“ koji bi se svojom monumentalnošću suprotstavio „slikarskom kiču sajamskih oleografija“. O zamišljenoj slici govore glavni lik (u upravnom govoru) i pripovjedač, odnosno pripovjedačev se govor nadovezuje na sadržaje Filipove svijesti, pa Zoran Kravar (2005) zaključuje da „opis slike obilato krši uvjete psihološke i komunikacijske uvjerljivosti“ te da pojedine fraze „zvuče kao da potječu iz Krležine esejistike.“⁹¹ Taj *unisono* dvaju glasova potvrđuje autorovu težnju za tendencijom u umjetnosti, da se kroz lik Krista ta kostanjevečka „pijana gužva“ spasi od *panonskog blata* i smrada:

„Te ruke, te božanske, nadzemaljske pesnice treba da se uzdignu nad sve zemaljsko u nama, uzvitlane gnjevnim furiozom, kakav se javlja u mračnim oblačinama za ljetnih predvečerja, kad se čuje daleka grmljavina pred potopom, kad se trese pozitivno tlo pod nogama, i kad je to titansko, astralno, mramorno golo Kristovo tijelo jedini most, po kome se može spasiti čovjek iz blata i smrada.“⁹²

Zoran Kravar (2005: 103) u svome prikazu Krležinih svjetonazora dublji smisao Filipove najambicioznije kompozicije traži u kontekstu europske kulture prve polovice 20. stoljeća te ističe da „i ti konteksti, poput Filipove slike, obiluju sukobima.“ Filipove reakcije na prizore „sulude panonske svadbe“ potvrđuju Krležin svjetonazor o stoljetnoj panonskoj zaostalosti, ali i vjeri u povijesne promjene. Naime, Zoran Kravar (2005: 115) nadodaje da „po ulozi koju Krist igra u Filipovoj viziji, po načinu na koji se njegova pozitivna snaga suprotstavlja besciljnu dinamizmu proštenjara, razabire se da je zamišljen više kao ideološki znak i estetički predmet nego kao teološka tema“, odnosno kad je riječ o Filipovoj viziji Krista, ne govorimo o važnoj figuri u kontekstu

⁹¹ Kravar, Z. (2005) „Kameni gost na panonskom proštenju. Krležini svjetonazori i njihovi sudari“, u: Z. Kravar, *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranog 20. stoljeća*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, str. 102.

⁹² Krleža, 2004: 164.

kršćanstva, već o „simboličkom zagovoru društvenih promjena“ i estetskom sadržaju Filipove slikarske realizacije.

Filipova vizija Krista kao „mramornog, michelangelovskog golog titana“ koji se „kao oluja“ nadvio nad „sve to đavolsko, nemansko, zmajevsko, prapočetno“ aludira na Michelangelov *Posljednji sud* (1535 – 1541)⁹³ u Sikstinskoj kapeli. Iako Filipovu veličanstvenu prizoru Krista nad poganskim čovječanstvom nedostaju likovi Bogorodice, apostola, proroka i mučenika, te simboli rajske i paklene onostranosti, michelangelovska monumentalnost iščitava se iz mnogobrojnih metafora što stvaraju predodžbu nadnaravnog bića koje se nadvilo nad „prljavo govno“ kostanjevečkog kraja: Krist je „pećina, koja se skotrljala sa zvjezdanih vrhunaca“, njegove su noge „bazalni stupovi“, a pesnice snažne poput „oluje uz zvižduk vjetra“, njegovo je tijelo „astralno, titansko, mramorno“, a njegovi su sukobi s grešnicima poput „granitnih sudara“.⁹⁴

Kompozicija s Kristom, odnosno slika proštenja sv. Roka, simbolizira čitavo Filipovo stvaralaštvo, znanje i iskustvo: motiv golog ženskog trbuha, što ga nikad nije uspio prenijeti na platno, kostanjevečki barbarizam kojemu je htio stati na kraj, dinamizam slikarskog platna ostvaren naglim potezima kistom što su vodili do konkretnijih slikarskih spoznaja te pitanje prijenosa različitih osjetila na platno, sve je to sažeto u zamisli monumentalne kompozicije s Kristom.



Slika 13. Krsto Hegedušić, *Poklade, Svatovski maškari*, 1935, ulje na platnu, 88.5 x 116 cm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka

⁹³ Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), *Posljednji sud*, 1535 – 1541, zidna slika, 1370 x 1220 cm, Sikstinska kapela, Vatikan

⁹⁴ Krleža, 2004: 164 – 165.

6. Filipov *alter ego*

Filipovu lirizmu i vjeri u smisao vlastitog slikarskog poziva suprotstavlja se objektivizam i racionalizam dugogodišnjeg Bobočinog prijatelja Sergija Kiriloviča Kyrialesa. Smatravši Kyrialesa ključnom figurom za razumijevanje Filipova lika Mladen Engelsfeld u svojoj *Interpretaciji Krležina romana „Povratak Filipa Latinovicza“* (1975: 83 – 105) Kyrialesa tumači kao „reinkarnaciju Đavla ili Nečastivog“, ali i kao „inkarnaciju Filipa Latinovicza, kao Filipovu sjenu i unutarnji luciferski glas Filipove svijesti.“ Kyrialesova ranija zlodjela, poput bacanja mladoga dječaka u kotao kipuće bronce, i opis njegove vanjštine, „mrk i hladnokrvan, crne masti, tamnomodre kovrčave bujne kose“, ostavljaju negativan dojam na čitatelja koji tog *mračnog* intelektualca s Kavkaza doživljava kao snagu zla. Međutim, ono što ga povezuje s protagonistom romana jest stanje bez identiteta, razorno osjećanje svijeta i svijest o besmislenosti slikarstva unutar suvremenog društva:

„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 [...] On vadi iz njega sistematskim redom sve: i njegova zapažanja, i odražaje, i ljepote, i osjećaj životne punoće, prikazujući mu život takvim, kakav život doista jest, i kakvim ga Filip i sam doista smatra!“⁹⁵

Do razgovora o slikarstvu između doktora Kyrialesa i Filipa došlo je nakon što je Krležin slikar spomenuo „kako ga već dugo muči da naslika ulicu u prolaženju.“⁹⁶ Kyriales je na to odgovorio uzvišeno, oštro, s prezirom, da su takve slike suvišne, kao i slikarstvo samo po sebi. Njegova je superiornost vidljiva u hladnom negiranju Filipa kao slikara i sposobnosti da o tuđoj profesiji govori samouvjerenom s neprekrivenim poznavanjem slikarske materije:

„Kyriales uopće nije vjerovao ni u kakvu naročitu ljudsku sposobnost i nadarenost, a o Filipu kao slikaru, mislio je porazno. Ne samo što je bio uvjeren da Filip nema nikakva talenta, da je obični brbljavac, koji se obmanjuje velikim riječima, i da ne će stvoriti nikada ništa [...] Riječ 'artist' zvučala je u ustima tog čudesnog Grka kao uvreda najteže intelektualne kategorije [...].“⁹⁷

U njegovim riječima prepoznamo Krležin kritički stav spram lažnosti slikarskih pravaca prve polovice 20. stoljeća:

„Cézanne, van Gogh da, ali cézanneizam, vangoghizam? Zar je to za vas slikarstvo? Biološka morfologija nas uči, da i u prirodi ima manira i pomodnog ponavljanja, ali nije važno, da li jedno platno

⁹⁵ Ibid, str. 176 – 177.

⁹⁶ Ibid, str. 176.

⁹⁷ Ibid, str. 173.

stoji između imena Hieronymusa Boscha i Toulouse-Lautreca, između Callota i Dufyja, nego ima li onaj, koji slika, svoje unutarnje lice?⁹⁸

U polemici između Latinovicza i Kyrialesa otkrivamo filozofski problem odnosa duha i tijela, sukob između estetskih emocija, talenta i dojma umjetničkog djela s jedne i tjelesne podloge umjetničkih najdubljih doživljaja s druge strane. Kyrialesova glavna funkcija u romanu je da bude Filipov suprotnik, iako „ta opozicija Filipu, što je Kyriales zastupa, u velikoj mjeri izlazi iz najdubljih slojeva Filipove nesvjesnosti“.⁹⁹ Latinovicz tako zastupa duhovno, a Kyriales materijalističko gledište. Filip smatra da bi slikarstvo trebalo poistovjetiti sa spoznajom te da je ono neovisno od materije, on vjeruje „u čistoću umjetničke spoznaje, kao u jedinu još čistoću, koja nam je preostala u ovom životinjstvu oko nas!“¹⁰⁰ Priznaje da na umjetnost gleda kao „zakašnjeli romantik“, no sa žalošću promatra Kyrialesa koji ni u životu ni u umjetnosti ne pronalazi neki viši smisao, već sve pojave objašnjava „otrcanim materijalističkim frazama“¹⁰¹ i nastoji dokazati kako umjetnost ima isključivo tjelesne razloge. Nadalje, u Filipovu razmišljanju otkrivamo Krležin odnos spram umjetnosti iskazan u *Predgovoru „Podravske motivima“ Krste Hegedušića*:

„Umjetnost je talent, a talent je ono što nenadareni mozgovi ne mogu da pojme. Talent je snaga, koja se ne da objasniti ničim tjelesnim, ali isto tako ničim duhovnim, i te funkcije talenta su clairvoyantne i stoje iznad običnih funkcija razuma i tijela nedohvatno!“¹⁰²

Kyriales zastupa racionalistički i materijalistički pogled na svijet socijalnih umjetnika koji smatraju da umjetnost ostavlja samo tjelesni učinak na ljude:

„Svi mi smo sanjali po zelenim sutonima i svima nama ostale su nezaboravne neke drage i tihe kretnje dragih i tihih žena. Vidjeti, dakle, takvu kretnju negdje zabilježenu, to je dragi doživljaj! To i treba da je tako! Kad ne bi bilo toga djelovanja, ne bi bilo doživljaja ljepote uopće. Ne bi bilo vaših lirizama, pak u posljednjoj konzekvenciji ni poezije, ni slikarstva! Ali odlučno tvrdim, da u kompleksu toga djelovanja nema ničeg netjelesnog, a pogotovu ničeg natprirodnog!“¹⁰³

Također, marksistički niječe potrebu postojanja umjetnika u društvu, a slikarstvo smatra besmislenim i zaostalim:

„To da umjetnost još uvijek – nažalost – postoji kao nekakav metafizički faktor, to je samo znak zaostalosti! [...] Pjesme i slike mogu se uživati uopće smo u jednoj strašnoj kulturnoj zaostalosti, a kad

⁹⁸ Ibid, str. 175.

⁹⁹ Engelsfeld, 1975: 97.

¹⁰⁰ Krleža, 2004: 196 – 197.

¹⁰¹ Ibid, str. 195.

¹⁰² Ibid, str. 197.

¹⁰³ Ibid, str. 192.

je već netko tako zaostao, da još uvijek uživa u takvim primitivnim hijeroglifima, to bi bilo teško odrediti, što na njega – lično – umjetnički djeluje (ako uopće djeluje), ali da to nije ništa 'netjelesno i natprirodno' to je sigurno!¹⁰⁴

Svojim materijalističkim zastupanjem tjelesnog kao generatora čovjekovih postupaka Kyriales je u Filipu pobudio sumnju u samoga sebe i u svoje slikarske sposobnosti:

„Pardon, molim vas: mislite li vi pod jednim 'pravim umjetničkim djelom' iz koga izbijaju nekakve za naš razum – po vama – neshvatljive sugestivne snage 'nadnaravnog porijekla' i svoje umjetničke produkte? [...] Mislite li vi, da su vaše slike dokaz, da iz umjetničkih produkata izbijaju natprirodne snage? Smatrate li vi sebe adeptom, koji stoji s višim svjetovima u kontaktu, dok to nama, najsvakodnevnijim materijalistima i običnim smrtnicima, nije dano?“¹⁰⁵

Kyrialesovo racionalističko vjerovanje u primarnost tjelesnog opravdava njegov položaj dermatologa i doktora filozofije, i njegova je pozicija da potvrdi Filipove sumnje u inspiracijsku snagu koja je tjelesne naravi i pokoleba njegovo mišljenje o slikarstvu kao najvišem izrazu vlastite duhovnosti. Polemiku s Kyrialesom možemo shvatiti kao alegoriju Filipove pozicije u čitavom romanu: on ne može verbalno izraziti svoje misli i osjećaje, već kroz platna najbolje izražava ono što jest. Kyriales je dio njegove psihe, njegov unutarnji glas kojemu se ne može suprotstaviti svom jačinom svoje ličnosti. Međutim, Filip je nadvladao Kyrialesov *vulgarni* materijalizam i u rasplet ulazi uvjeren „u svoje pravo i dužnost da se slikarstvom suprotstavi besmislu.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ibid, str. 191.

¹⁰⁵ Ibid, str. 188.

¹⁰⁶ Maroević, 2007: 190.

7. Filip Latinovicz i hrvatski slikari *druge moderne*

Iako roman *Povratak Filipa Latinovicza* nije strukturiran prema biografiji kakva umjetnika, vidjeli smo da naslovni lik ima nekih zajedničkih osobina s umjetničkim individuama u Europi prve polovice 20. stoljeća. Premda se u radu Krležin slikar primarno dovodi u vezu s Georgom Groszom i Vilkom Gecanom, potrebno je istaknuti i usporedbu sa slikarima *Minhenskog kruga*, posebno s rano preminulim Josipom Račićem (1885 – 1908) Miroslavom Kraljevićem (1885 – 1913). Račićev *Portret gospođe u crnom* (Sl. 14) iz 1907. godine govori o njegovoj osobnoj slikarskoj poetici koja, poput Filipove, ističe težnju za slikanjem produbljenih psiholoških portreta kojima gotovo uvijek dominiraju crna, siva i bijela boja. U gradnji slike neutralnih tonova te izrazitih kontrasta kojima stvara visok stupanj ekspresije Račić je ostvario i socijalni karakter svojih platna o čemu je pisao i sâm Krleža u tekstu „O smrti slikara Josipa Račića“, koji je prvi puta objavljen u časopisu *Književnik* 1928. godine. U Kraljevića pak je vidljiva „izrazita panonska podloga, duboko nagnuće prema erotskim motivima, pa čak i sklonost prema dinamici“¹⁰⁷, što je dio Filipovog slikarskog identiteta.



Slika 14. Josip Račić, *Portret gospođe u crnom*, 1907.

¹⁰⁷ Maroević, 2007: 198.

Usprkos tome što Filip ne će da pripada nijednom slikarskom pravcu, izričito je zapisano da je „fauvist i kolorist“, a jedan od naših najizrazitijih kolorista je Leo Junek (1899 – 1993). Budući da je većinu svog života proveo u Francuskoj, gdje je poznat kao Lorriss Junec, njegovo slikarstvo kretalo se od impresionizma do nadrealizma. Moguće je povući njegovu trajno izdvojenu poziciju s Filipovim negiranjem bilo kakve slikarske grupacije, a njegovo navodno podrijetlo od oca svećenika Huga Mihalovića možebitna je osnova stvaranja Krležinog lika umjetnika u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*.¹⁰⁸ Međutim, Junekovo odmicanje od zavičajnog kulturnog naslijeđa udaljuje ga od Filipova povratka u svoj zavičaj i preispitivanja vlastitog stava prema tom zavičaju. Sadržaju slikarstva kakvim je Filip ushićen svakako je najbliži Krsto Hegedušić.



Slika 15. Leo Junek, *Autoportret pred zidom*, 1928.

Krleža u svom *Predgovoru „Podravske motivima“ Krste Hegedušića* kaže „da mi do Hegedušića još nismo imali crtača ni slikara, koji bi bio gledao našu sredinu s takvim jakim osjećajem za stvarnost kao on.“¹⁰⁹ Ono što Hegedušića čini Filipovim najbližim srodnikom je njegovo „sugestivno infernalno prljavo priviđenje naše blatne i paklene stvarnosti“,¹¹⁰ zatim „prezir naše nesuvremene,

¹⁰⁸ prema: Vujanović, B. (2007) „Utočište u samoći“, *Vijenac*, vol. 346, <http://www.matica.hr/vijenac/346/Uto%C4%8Di%C5%A1te%20u%20samo%C4%87i/> (stranica posjećena 25. lipnja 2016)

¹⁰⁹ Miroslav Krleža, *Predgovor „Podravske motivima“ Krste Hegedušića*, u: „Hrvatska književna kritika VI. Miroslav Krleža“, Zagreb: Matica hrvatska, 1953, str. 34.

¹¹⁰ Ibid, str. 36.

glupe, predrasudama zamračene, sredovječne zaostalosti“, ali i „smiona težnja za izlazom, za izliječenjem i za likvidacijom tih motiva.“¹¹¹ Iz Hegedušićevih platna izvire žalost i onda kad su na njima naslikani veseli motivi, njegove „nezgrapne, tvrde, pijane, grube, okorjele, elementarne seljake“ možemo usporediti s Filipovom „uznemirenom gomilom upaljenog mesa“ na zamišljenoj kompoziciji s Kristom (Sl. 13), i to njihovo zajedničko izvrgavanje ruglu primitivnog, sramotnog i zaostalog, odnosno verizam njihovih djela, postignut naglašenom grubošću poteza, shvaćamo kao socijalnu tendenciju u našem slikarstvu. Detaljizam kojim grade svoje kompozicije, odnosno neznatne svakodnevne sitnice koje zaustavljaju na svojim platnima u funkciji su slikarskog potvrđivanja naše stvarnosti.

Krleža je zasigurno na pameti imao i Ljubu Babića kad je pisao svoj roman o Filipu Latinoviczu. Iako je Babićev program u mnogočemu suprotan Hegedušićevom, tipološke sličnosti s Filipom lako je pronaći: on piše o slikarstvu, europski je eklektik te izraziti intelektualac. Ono što obojicu određuje je slikarstvo: „Slikam, dakle jesam!“ govorio je Babić „da bi dokazao sebi i svima oko sebe da doista slika i da prema tome doista postoji“,¹¹² a slično je govorio i Filip:

„Slikanje nije i ne bi trebalo da bude ništa drugo, nego vidovito otvaranje prostora pred nama, jer ako to nije, nema zapravo smisla. To je inače lijepljenje i priljepljivanje poznatih već i naslikanih slika: kvantitativno umnožavanje već viđenog!“¹¹³

Prema Krleži Babićevo je slikanje „autoanalitičko i ispovjedno“, iz njegova poteza „izbija volja k dinamici“, na njegovim platnima osjeća se „iskrena i doživljena patnja“, on je „čovjek trenutačnog zanosa, koji daje prvim i najneposrednijim ni na što povezanim potezom maksimum pokreta, slikar zamaha grčevitoga“, njegove su inspiracije intimnog porijekla, „on vuče za sobom svu očajnu i tešku tragiku okoline“. ¹¹⁴ Sve su to značajke kojima se odlikuje i Filip Latinovicz.

Iz Babićevih portreta Miroslava Krleže izvire slična ekspresivnost i estetika kakvu osjećamo u Krležinim opisima slikara Latinovicza. Njegov lirizam, koji naziremo na dvama Babićevim portretima Miroslava Krleže (Sl. 16), kao i temeljite pokušaje da spozna smisao i svrhu života otkriva njegov zamišljen pogled u prazno. Snažni kontrast između tamne pozadine i osvjetljenog mu lica ističe veličinu Krležinog lika. Vidljiv je i Krležin slikarski afinitet koji je izrekao kroz lik Filipa Latinovicza: osjećamo ekspresionističke učestale crno-bijele kontraste i produbljenu psihološku analizu portretiranog.

¹¹¹ Ibid, str. 37.

¹¹² Krleža, 1988: 365.

¹¹³ Krleža, 2004: 51.

¹¹⁴ Krleža, 1926: 52 – 54.



Slika 16. Ljubo Babić, *Portret Miroslava Krleže*, ulje na platnu

8. Likovi umjetnika u Krležinim književnim djelima

U Krležinim beletrističkim radovima slikarstvo je uglavnom vezano za likove koji se nisu mogli uklopiti u suvremeno kapitalističko društvo koje njeguje ukus srednjeg i višeg sloja građanstva. Prvenstveno je riječ o liku slikara Leonea Glembaya, koji je po mnogo čemu blizak Filipu Latinovcuzi. Intelektualni razgovori o slikarstvu koje je Leone vodio s Angelikom i ostalim likovima u drami *Gospoda Glembajevi* (1928) otkrivaju umjetnikov negativan stav prema kiču portreta vlastitih predaka, težnju za dematerijalizacijom umjetnosti, ali i za osjetilnim, strastvenim i amoralnim.

Prva rečenica koju Leone izgovara, kada promatra zajedno s Angelikom portrete Glembajevih, odnosi se na njegovu sumnjičavu narav prema samomu sebi i prema svima drugima: „Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno.“¹¹⁵ I njegova naprasitost dolazi odmah do izražaja u raspravi oko Angelikina portreta koji je naslikao *illustrissimus* Fabriczy prije devet godina. Suprotno riječima doktora Silberbrandta, koje odobravaju Fabriczyjevu *englesku Ansichtskartu*, Leone ističe ništavnost spomenutog portreta kojega je posljedica da „Beatrix samu sebe ne prepoznaje: takav je to portret!“¹¹⁶ Na Leoneovu bi portretu Angelika bila poput „feudalne dame iz Trecenta.“¹¹⁷ On uzvisuje njezine plave oči koje su poput „irealnog akvamarina“ i zapaža njezine „netjelesne, vrhunaravske ruke“, na njegovom bi zamišljenom portretu Angelikino lice imalo „holbeinski ovalni obris“, što bi zaređenoj udovici Leoneova starijeg brata Ivana omogućilo da svakodnevno uživa u slici svoje mladosti. U Leoneovu opisu Angelikina portreta prepoznajemo platonski oblik ljepote i uzvišenost srednjovjekovnih madona na platnima gotičkih majstora, osjećamo lazuran namaz boje – suprotno Filipovu impastu - i glatku fakturu zamišljenog portreta, a u potezima nježnost, lakoću, svježinu, ali i ženstvenost, privlačnost i ugodnost. Leoneovi komentari na galeriju glembajevskih obiteljskih portreta vrlo su uvredljivi i negativni, on se protivi lažnosti tih krinki na platnima glembajevskog salona i, poput Filipa koji kistom razotkriva sramotnu prošlost vlastite majke, on progovara o *mutnim* događajima koji su se zbili u obitelji Glembay.

Iako se o Leoneovu slikarskom uspjehu u inozemstvu govori u više navrata, od svih njegovih *faktičnih* slika spominje se jedino prizor *Haron prenosi žrtve preko Lete* izložen u Münchenu. Leoneov interes za danteovski motiv povezan je s njegovom vlastitom sklonosti

¹¹⁵ Krleža, M. (1995) *Gospoda Glembajevi*, Zagreb: Zagrebačka stvarnost, str. 57.

¹¹⁶ Ibid, str. 64.

¹¹⁷ Ibid, str. 61.

prema nagonском, tjelesnom, životinjskom – glembajevskom. Povezano je to i s njegovim pokušajem da skicira očev posmrtni portret: „Pošao je ponovno do mrtvaca u alkoven i tamo ga gleda stručno slikarski sa nekoliko točaka.“¹¹⁸ Njegov osnovni slikarski problem je kako da „dematerijalizira taj crni salonrok na bijelom platnu“, kako da „arhitektonski poveže“ gornji dio lica, to „tvrdo glembajevsko, markantno“ čelo s opuštenom čeljusti. Leoneov slikarski problem identičan je Filipovu nastojanju da slikarstvo bude neovisno od materije.

Dva najrazrađenija lika intelektualca – umjetnika, u Krležinim djelima reflektiraju autorova,¹¹⁹ često kontradiktorna, razmišljanja o umjetnosti u kontekstu suvremenog građanskog društva. I Filip i Leone prototip su modernog čovjeka, kozmopolita, europejca, koji neprilagođen vlastitom kraju i obiteljskom ambijentu kritizira lažnost i zaostalost društvene sredine. Obojica su uspješni slikari koji su svoju slavu postigli u inozemstvu, a koji se nakon dugogodišnjeg boravka u tuđini vraćaju ne bi li povratili stvaralačku snagu. Međutim, njihova određenost osjećajima i snažnim traumama iz djetinjstva unaprijed je odredila njihovu nemoć u umjetničkom izražavanju, koju su kasnije potencirali likovi materijalistički usmjerenih intelektualaca. Poput Kyrialesa, koji se suprotstavlja dematerijalizaciji Filipova slikarstva, Leoneov antipod je njegov otac Ignjat Glembay, racionalan bankar koji uživa komfor građanskog statusa i odbacuje Leoneovo slikarstvo smatrajući ga besmislenim. Razdražljivost i opterećenost kompleksima iz djetinjstva dvojice Krležinih slikara rezultirat će sukobima sa sredinom koja im je oduvijek nepoznata, kao i vlastitim sukobima između tjelesnog i duhovnog, odnosno sumnjama u vlastite umjetničke sposobnosti.

¹¹⁸ Ibid, str. 151.

¹¹⁹ Prisjetimo se prepoznatljive odlike Krležina stila, a to je slobodni neupravni govor kao jedna od pripovjednih tehnika prikaza svijesti lika, bliska unutarnjem monologu. Pripovjedač izravno prikazuje misli lika, iako o njemu cijelo vrijeme govori u trećem licu. Pri slobodnom neupravnom govoru glas pripovjedača stapa se s glasom lika pa se otvara pitanje odgovornosti za ono što je iskazano.

9. Metodički dio

9.1. Interdisciplinarnost u nastavi likovne umjetnosti

Prema Klaićevu *Rječniku* interdisciplinarnost podrazumijeva „proučavanje koje se tiče nekoliko različitih znanstvenih disciplina.“¹²⁰ Međutim, pojam interdisciplinarnosti nemoguće je jednoznačno odrediti. *Hrvatski jezični portal* definira interdisciplinarnost kao „projekt istraživanja, znanstvenog rada ili djelovanja koji se zasnivaju na suradnji više disciplina.“¹²¹ Svrha interdisciplinarnosti je omogućiti prelaženje granica određenih disciplina i sagledati postavljen problem s različitih strana. Pojava interdisciplinarnosti u nastavi veže se uz pojavu moderne nastave u obrazovnom sustavu 20. stoljeća. S time se javlja i tendencija da se princip stjecanja znanja unutar pojedinih školskih predmeta zamijeni mogućnošću povezivanja različitih predmeta u integrirane tematske cjeline. Ipak, *tradicionalni* pristup i dalje ostaje temeljem obrazovnog sustava, dok uporaba interdisciplinarnosti ovisi o više čimbenika, primjerice, o satnici predmeta, osobnoj jednadžbi nastavnika, nastavnoj temi itd.

U nastavi srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost trebalo bi češće koristiti potencijal interdisciplinarnog pristupa i tako stvarati veze s drugim predmetima, uključujući književnost, povijest, geografiju, glazbenu umjetnost, filozofiju, fiziku, matematiku itd. Takvo međupredmetno povezivanje učenicima bi omogućilo cjelovito upoznavanje i razumijevanje vizualne kulture i umjetnosti te bi istaknulo važnost nastave likovne umjetnosti u obrazovnom sustavu. Povezanost verbalnog i vizualnog znaka važna je u čitavoj povijesti naše kulture, stoga se gradivo likovne umjetnosti može povezati s nastavnim sadržajem iz književnosti preko kulturno-povijesnog konteksta stilskih razdoblja ili preko konkretnih umjetničkih djela. Tako je, primjerice, neizbježno poznavanje mita o Laokontu u kontekstu Vergilijeve *Eneide* kada se analizira poznata helenistička skulptura ili razumijevanje Danteovih stihova kada promatramo Michelangelovu kompoziciju *Posljednjeg* suda u Sikstinskoj kapeli. Razdoblje romantizma pak obiluje stihovima i slikarskim kompozicijama koje se mogu usporediti kroz prizmu „subjektno centrirane stilske formacije.“¹²² Modernizam, koji je zahvatio sve aspekte kulture na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, obiluje umjetničkim djelima

¹²⁰ Klaić, B. (1978) *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

¹²¹ Mrežna stranica Hrvatski jezični portal (HJP), <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (posjećena: 11. srpnja 2016)

¹²² usp. Živa Benčić Primc, Ž. (2008) *Romantizam i Pitanja modernog subjekta*, ur. Josip Užarević, Zagreb: Disput

koja povezuju verbalne i vizualne znakove, stoga su ona idealna za razumijevanje stilsko-umjetničkih formacija i za njihovo sagledavanje s različitih aspekata.

9.2. Projektna nastava

S obzirom da je interdisciplinarnost jedno od obilježja projektne nastave, u tom smislu neizbježno je istaknuti važnost metode projektne nastave u kontekstu suvremenog obrazovnog sustava. O projektnoj nastavi počelo se razmišljati još u 17. stoljeću kada se shvatilo da će učenici aktivnim učenjem spoznati vlastite komunikativne i organizacijske sposobnosti, naučiti kritički misliti i donositi odluke, razvijati djelotvornost i preuzimati odgovornost uključivanjem u pažljivo konstruirane aktivnosti.¹²³ Projektna nastava podrazumijeva aktivno istraživačko učenje, što od učenika zahtijeva samostalno pronalaženje informacija. Također, u kontekstu projektne nastave učenici su izloženi socijalnom učenju te razvijaju toleranciju i svijest o međusobnoj ravnopravnosti u sklopu istraživačkog zadatka. Meyer (2003) definira projekt kao:

„zajednički pokušaj nastavnika i učenika da život, učenje i rad povežu tako da se društveno značajan i s interesima sudionika povezan problem zajednički obradi (= proces) i dovede do rezultata (= produkt) koji za sudionike ima uporabnu vrijednost.“¹²⁴

Dakle, nastavnik više nije usredotočen na spoznajni objekt iliti na udžbeno gradivo, već na spoznajni subjekt, odnosno na učenika. On je su-učenik, mentor i suradnik koji pomaže učenicima u traženju alternativnih odgovora, potiče ih da postavljaju pitanja i probleme, a može poslužiti i kao jedan od izvora znanja. Takav partnerski odnos učenika i nastavnika podrazumijeva uzajamno poštovanje i prihvaćanje mišljenja. Nastavnik je taj „koji osmišljenim aktivnostima, komunikacijom svih sudionika odgojno-obrazovnog procesa, interaktivnom metodom učenja (interpersonalnom: učenik – učenik, učenik – učitelj) i interakcijom s umjetničkim djelima i služenjem prethodno stečenim kompetencijama usmjerava poučavanje na stjecanje novih znanja i vještina koja se nadovezuju na prethodna.“¹²⁵

¹²³ prema: Pomahač, S. (2010) *Projektna nastava*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, str. 7.

¹²⁴ Ibid, str. 23.

¹²⁵ *Prijedlog Nacionalnoga kurikulumu nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016) Cjelovita kurikularna reforma, str. 87, <http://www.kurikulum.hr/predmetni-kurikulumi/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)

Dakle, projektna nastava zahtijeva i veću angažiranost nastavnika (vrijeme, materijal, kreativnost), odnosno dobru pripremu, stoga „čak i pristaše projektne nastave savjetuju da projektna nastava ne bi trebala zauzimati cijeli kurikulum, nego da se radije koristi kao dopuna formalnom dijelu nastave.“¹²⁶

Također, uloga nastavnika likovne umjetnosti je i da „ukazuje na to da su likovno / vizualno oblikovanje sastavni dio života zajednice, važan element u određivanju njezina identiteta i u mnogim se aspektima odražavaju na život svakog pojedinca.“¹²⁷ Za razliku od klasične nastave, koja je ograničena nastavnim planom i programom, projektna nastava učenicima i nastavnicima pruža priliku da samostalno pronalaze informacije koje smatraju relevantnima za određenu temu. Rezultat takvog samostalnog učenja je razvijanje samopoštovanja i samopouzdanja učenika u vlastite sposobnosti učenja. Znanja koja će učenici usvojiti su dugotrajna, a vještine i navike primjenjive u svakodnevnom životu.

9.3. Prijedlog projektne nastave

Budući da je određenu temu poželjno sagledati kroz više predmeta, pobudilo je to ideju o proučavanju hrvatskog slikarstva prve polovice 20. stoljeća kroz misli i djela najpoznatijeg slikara u hrvatskoj međuratnoj književnosti, kroz lik Filipa Latinovicza. Sljedeće stranice donose prijedlog projektne nastave „Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća.“ Navedeni je prijedlog zamišljen u kontekstu teme „Umjetnost i stvaralački proces“ u četvrtim razredima srednjih škola prema *Prijedlogu Nacionalnoga kurikulumu nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost*.¹²⁸ Cilj zamišljene projektne nastave je povezati Latinoviczevo promišljanje o slikarstvu i njegove slikarske kompozicije s najznačajnijim događajima koji su obilježili hrvatsko slikarstvo početka 20. stoljeća. Ono što se želi postići je da kroz čitanje romana *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krležu, koji je jedan od najznačajnijih književnih djela napisanih o umjetniku, učenici istraže i samostalno objasne pojave koje su se događale na hrvatskoj likovnoj sceni prve polovice 20. stoljeća. Također, cilj je da učenici osvijeste važnost interdisciplinarnog istraživanja i povezivanja slikarstva i književnosti te da kritički vrednuju slikarstvo

¹²⁶ Ibid, str. 20.

¹²⁷ Ibid, str. 87.

¹²⁸ *Prijedlog Nacionalnoga kurikulumu nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016) Cjelovita kurikularna reforma, <http://www.kurikulum.hr/predmetni-kurikulumi/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)

Minhenskog kruga, *Proljetnog salona*, *Grupe trojica* i grupe *Zemlja*, ali i imaginarne slikarske kompozicije lika Filipa Latinovicza. Ostvarivanje ciljeva predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost označava „razvijanje kreativnosti i kritičkog mišljenja kao metakompetencija koje su primjenjive u svim životnim aspektima.“¹²⁹

9.4. Odgojno-obrazovni ishodi projektne nastave

Pošto su sadržaji ishoda i aktivnosti učenika u sklopu teme „Umjetnost i stvaralački proces“ usmjereni na „istraživanje prirode stvaralačkog umjetničkog procesa“¹³⁰, učenici će nakon izvedbe zamišljenog projekta moći objasniti individualizam u umjetnosti ranog 20. stoljeća, kao i povijesnu, znanstvenu, filozofsku i tehnološku uvjetovanost različitih pristupa umjetničkom procesu.¹³¹ Također, učenici će moći opisati neke od osnovnih značajki slikarstva Minhenskoga kruga (tamnu paletu boja, široke poteze kistom i realizam) te će moći objasniti utjecaj impresionizma, fovizma, ekspresionizma i kritičkog realizma na slikarstvo međuratnog razdoblja u Hrvatskoj.¹³² Učenici će moći objasniti povezanost između imaginarnih slikarskih kompozicija Krležina lika Filipa Latinovicza i slika Miroslava Kraljevića, Vilka Gecana, Krste Hegedušića i Ljube Babića. Uz nastavnikovu pomoć ili samostalno učenici će analizirati slikarska djela Filipa Latinovicza u svrhu izražavanja kritičkog stava o umjetničkim djelima. Naime, cilj analize likovnog djela je i razvoj kritičkog mišljenja kroz istraživačko gledanje. Također, ne smijemo zaboraviti da govorimo o književnom liku, a ne o stvarnoj osobi, stoga će učenici slikarska djela Filipa Latinovicza razumjeti u kontekstu Krležine poetike. Zaključno, učenici će moći raspravljati o tome kako je Krležin roman o umjetniku utjecao na hrvatsko slikarstvo nakon njegova objavljivanja 1932. godine.

¹²⁹ Ibid, str. 86.

¹³⁰ Ibid, str. 77.

¹³¹ Ibid, str. 77.

¹³² *Ispitni katalog za državnu maturu iz likovne umjetnosti u školskoj godini 2015/2016* (2015) Nacionalni centar za vanjsko vrednovanje obrazovanja, <https://www.ncvvo.hr/ispitni-katalozi-za-drzavnu-maturu-2015-2016/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)

9.5. Izvođenje projektne nastave

Prijedlog projektne nastave „Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća“ usmjeren je na korelaciju sadržaja nastave likovne umjetnosti i hrvatskog jezika, stoga je zamišljen kao petotjedni projekt u sklopu kojeg će učenici proučiti roman u kontekstu nastave likovne umjetnosti, nakon što će ga interpretirati na nastavi hrvatskoga jezika, te prezentirati vlastita istraživanja izradom plakata i prezentacije u programu PowerPoint. Projekt zahtijeva angažiranost i dobru pripremljenost nastavnika likovne umjetnosti koji će učenicima biti izvorom znanja i koji će stalnim otvaranjem novih problema motivirati učenike na samostalna istraživanja. Budući da je riječ o interdisciplinarnome, odnosno korelacijskome modelu projekta, nastavnik bi u suradnji s nastavnikom književnosti trebao osmisliti i razraditi plan projekta prije iznošenja ideje učenicima. Projekt zahtijeva i odobrenje određenih financijskih sredstava (kupnja papira za plakat, ispis materijala, fotokopija literature, odlazak u zagrebačku Modernu galeriju i sl), stoga, uklopljen u godišnji plan i program, projekt se na početku školske godine predaje ravnatelju škole. Projekt se provodi u sklopu obvezatnoga nastavnog predmeta pa ga je potrebno detaljno razraditi i u mjesečnome izvedbenom planu.

Projektna nastava „Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća“ podijeljena je u nekoliko etapa rada:

- a. Pripremna faza (razgovor o temi, izbor problema proučavanja, određivanje zadaća i podjela uloga, izrada plana);
- b. Ostvarivanje plana rada i programa projektne nastave;
- c. Završna faza (prikaz i vrednovanje rezultata rada).

9.5.1. Pripremna faza

Projektna nastava „Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća“ u sklopu predmeta Likovna umjetnost izvodit će se nakon analize i interpretacije Krležina romana na satu književnosti. Od učenika se očekuje da će razumjeti značajke stvaralaštva Miroslava Krleže i književnopovijesna obilježja romana *Povratak Filipa Latinovicza*. Uz pitanje identiteta i pripadnosti društvu jedno od temeljnih motiva romana je umjetnost koja za Filipa

predstavlja viši smisao života, i upravo je to razlog zašto bismo analizi i interpretaciji umjetnosti Filipa Latinovicza trebali posvetiti više vremena. Nastavnik likovne umjetnosti ne zaustavlja se na pukoj tezi da je Filip ekspresionistički slikar na kojega je utjecao francuski fovizam, već je njegov cilj usporediti slikarstvo Filipa Latinovicza s događajima koji su obilježili hrvatsku likovnu scenu ranog 20. stoljeća. U pripreмноj fazi, koja će trajati tjedan dana, učenicima će se predstaviti projekt i objasniti navedeni cilj. Tijekom razgovora o temi projekta učenici će se prisjetiti interpretacije romana *Povratak Filipa Latinovicza* na satovima književnosti te će iznijeti vlastite stavove o protagonistu Krležina romana. Od učenika će se tražiti da smjeste lik Filipa Latinovicza u kontekst europske likovne umjetnosti te da njegova promišljanja o slikarstvu povežu s djelima vodećih europskih modernističkih slikara (Van Gogh, Cézanne, Grosz).

Nakon razgovora o temi projekta učenike će se podijeliti u tri radne skupine te će im se dodijeliti zadaci, uputit će ih se na dostupnu literaturu i upozoriti na međusobnu komunikaciju unutar radne skupine u svrhu uspješnog ostvarenja zadatka. Skupine će biti podijeljene prema trima najvažnijim slikarskim kompozicijama koje su opisane u romanu: slika s motivom golog ženskog trbuha, portret Filipove majke i slika s motivom Krista. Pretpostavljajući da razred u kojemu se projekt izvodi ima trideset učenika, svaka će skupina imati deset članova koji će analizirati te interpretirati jednu od kompozicija prema zadanim smjernicama (interpretacija ulomka iz romana, spontani doživljaj i skica pročitanog, odnosno naslikanog, analiza formalnih obilježja umjetničkog djela i prikazanog sadržaja, kontekstualizacija slikarske kompozicije, izražavanje kritičkog stava o fiktivnim Filipovim kompozicijama, povezanost i usporedba zadane slikarske kompozicije s hrvatskim slikarstvom ranog 20. stoljeća). Nakon što će učenici napraviti analizu Filipova slikarstva prema ulomcima iz Krležina romana o umjetniku, sljedeći će korak biti istražiti pojave u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća samostalno ili uz nastavnikovu pomoć koji će učenike uputiti na referentnu literaturu.¹³³

¹³³ 1. Prelog P. (2010) „Slikarstvo Minhenskog kruga“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 606 – 613;

2. Prelog, P. (2010) „Proljetni salon“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str.614 – 621;

3. Reberski, I. (2010) „Kritički realizam i grupa *Zemlja*“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 632 – 637;

4. Reberski, I. (2010) „Grupa trojice i naš likovni izraz“, u: Milan Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 638 – 640;

5. Reberski, I. (1994) *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo, katalog izložbe*, Zagreb: Umjetnički paviljon, str. 31 – 51.

9.5.2. Ostvarivanje plana rada i programa projektne nastave

Nakon što će se u prvome tjednu projektne nastave odrediti problemi proučavanja i podijeliti uloge u izvršavanju određenih zadataka, sljedeća dva tjedna učenici će pristupiti ostvarenju plana rada i programa projektne nastave čitanjem literature te posjetom zagrebačkoj Modernoj galeriji. Cilj projektne nastave je i motivirati učenike na samostalno istraživanje dostupne literature te ih potaknuti na redovito posjećivanje galerijskih i muzejskih prostora, jer su:

„djela likovne umjetnosti i vizualna okolina pokretač aktivnosti učenja i poučavanja predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost. Ona su polazište za emocionalni, asocijativni i intelektualni doživljaj, za upoznavanje likovnog jezika, oblikovanje kritičkoga mišljenja, postavljanje pitanja o temama koje su bliske učenicima te su poticaj za izražavanje i komunikaciju.“¹³⁴

Istraživanje stvaralačkog procesa Filipa Latinovicza i likovnih umjetnika prve polovice 20. stoljeća potaknut će učenike na kreativno mišljenje i izražavanje ideja, na aktivno promatranje i raspravljanje o likovnim djelima te će doprinijeti razumijevanju njihova značenja unutar odgovarajućeg konteksta. Središnja faza izvršenja programa projektne nastave doprinosi razvoju temeljnih odgojno-obrazovnih kategorija i poticanju triju osnovnih područja ljudske osobnosti i aktivnosti – psihomotoričke (djelatne), afektivne (osjećajne) i kognitivne (spoznajne). Komunikacija među učenicima te između učenika i nastavnika odvijat će se elektroničkom poštom ili uslugom *Google groups*¹³⁵ gdje će učenici razmjenjivati radne materijale, postavljati pitanja i kritički se osvrnuti na dostupnu građu u svrhu uspješnijeg izvršenja projekta.

9.5.3. Završna faza (prikaz i vrednovanje rezultata rada)

U posljednja dva tjedna projektne nastave postupno će se izložiti i vrednovati rezultati projekta. Učenici će rezultate istraživanja prikazati izradom plakata i PowerPoint prezentacije. Od njih se očekuje da će tijekom izlaganja najprije pročitati i interpretirati ulomak iz Krležina

¹³⁴ *Prijedlog Nacionalnoga kurikulumu nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016) Cjelovita kurikulumna reforma, str. 4, <http://www.kurikulum.hr/predmetni-kurikulumi/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)

¹³⁵ *Google groups* je usluga na *Google*-u koja pruža mogućnost sudjelovanja u raspravama o određenoj temi, organizaciju sastanaka, konferencija ili društvenih događaja za članove grupe.

romana koji se odnosi na zadanu temu. Odgovarajući ulomak bit će ispisan na plakatu uz koji će učenici ilustrirati svojim crtežima / slikama zamišljenu kompoziciju. Nakon iznošenja spontanog doživljaja pročitano, odnosno naslikano, od učenika se očekuje da kontekstualiziraju slikarske kompozicije lika Filipa Latinovicza, odnosno da objasne kako su na njih utjecale društvene pojave te filozofske i psihološke teorije spomenute u romanu. Pritom će osvijestiti važnost likovne umjetnosti za društvo i njezinu ulogu kao društvenog komentatora te će razviti kritički stav prema okolini.

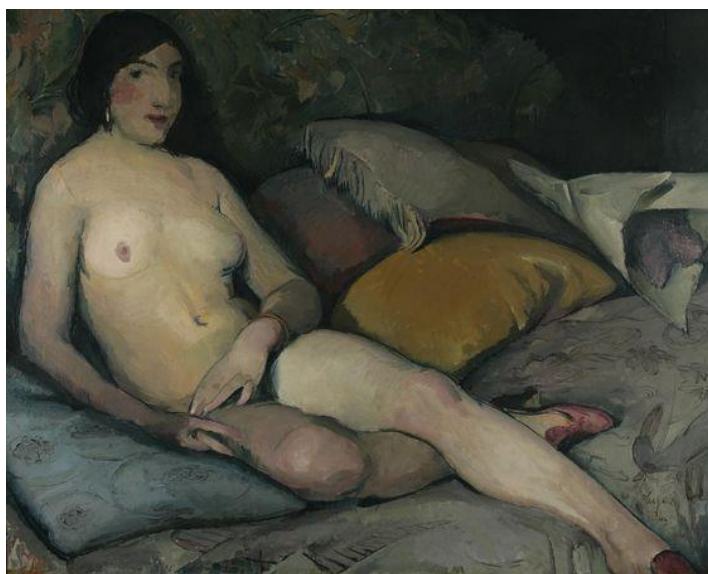
Od prve radne skupine očekuje se da će sliku s motivom golog ženskog trbuha shvatiti kao povratak Filipa u traumatsku prošlost, kada je kao dijete doživio prvo bordelsko iskustvo. Naime, žensko tijelo je motiv koji je od samih početaka povijesti umjetnosti izrazito prisutan u slikarstvu i skulpturi, i uglavnom simbolizira plodnost, no s razvojem znanosti i izumom fotografije konvencionalne idealizirane aktove počele su zamjenjivati realistične slike nagog ženskog tijela predstavljajući ljudsko tijelo u svojoj seksualnosti, a u Filipovu slučaju ono predstavlja i neugodnost. Razgovor o Filipovoj zamišljenoj slici s motivom golog ženskog trbuha, koji na platno nije mogao prenijeti, jer je za njega taj doživljaj stvarnosti suviše bolan, učenike će potaknuti na razmišljanje o temi ljudskog tijela u umjetnosti u svrhu izražavanja kritičkog stava o zadanome problemu.¹³⁶ Zatim se od učenika očekuje da u programu PowerPoint za izradu prezentacija prikažu nekoliko reprodukcija ženskih aktova nastalih u kontekstu hrvatskog modernog slikarstva (na primjer, *Akt pred ogledalom* Vladimira Becića iz 1906. godine, *Olympia* Miroslava Kraljevića iz 1912. godine, *Akt s leđa* Ljube Babića iz 1924. godine, *Seljanka* Vladimira Becića iz 1926. godine itd).¹³⁷ Najznačajnija među njima svakako je slika Miroslava Kraljevića (1885 – 1913), najutjecajnijeg među četvoricom slikara koji su oko 1905. godine počeli studirati na Akademiji u Münchenu. Cilj analize Kraljevićeve *Olympie* je da učenici osvijeste težnju za autonomijom modernog slikarskog izraza te da prepoznaju utjecaj francuskog impresionizma (Édouard Manet, *Olympia*, 1863). Iako je početak 20. stoljeća ključno razdoblje za genezu umjetničkih avangardi, važno je uočiti kako je „Manetovo slikarstvo postalo čvrsto polazište na temelju kojega su hrvatski slikari usvajali postulate moderne umjetnosti“.¹³⁸ Prisjetimo se Krležina negiranja avangardnih pravaca i njegova isticanja značaja umjetničkog individualizma, što izražava kroz lik slikara Filipa Latinovicza. Uspoređujući umjetnost imaginarnog slikara iz Krležina

¹³⁶ Tema ljudskog tijela u umjetnosti spominje se i u *Prijedlogu Nacionalnoga kurikuluma nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost*, str. 60 – 64.

¹³⁷ Literaturu učenici istražuju samostalno ili im ju preporuča nastavnik likovne umjetnosti.

¹³⁸ Prelog, P. (2010) „Slikarstvo Minhenskog kruga“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 606.

romana i zbiljska platna Miroslava Kraljevića učenici će moći objasniti otpor mladog umjetnika prema tradicionalizmu te će Kraljevića zapamtiti kao začetnika „specifične inačice ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti.“¹³⁹ Naime, za Kraljevićeva boravka u Parizu 1911. i 1912. godine nastala su njegova najvažnija djela koja pokazuju tendenciju prema osobnom ekspresionizmu (*Veliki ženski akt – Olympia* (Sl. 17), *Bonvivant – Portret Arsena Masovčića* (1912), *Golgota* (1912), nekoliko prikaza Luksemburškog parka (1912), nekoliko autoportreta). Na primjeru Kraljevićeva *Autoportreta s paletom* (Sl. 18) iz 1912. godine, s kojim će se učenici upoznati u zagrebačkoj Modernoj galeriji, prva skupina učenika objasniti će umjetnikovu slobodu stvaranja u odnosu na prethodni naraštaj slikara.¹⁴⁰ Tijekom analize autoportreta učenici će istaknuti brz i ekspresivan slikarski postupak obilježen slobodom kistovnog poteza, što svjedoči o Kraljevićevu osobnom obliku ekspresionizma kakav pronalazimo i u Krležinim opisima Filipova slikarstva.



Slika 17. Miroslav Kraljević, *Olympia*, 1912, Moderna galerija, Zagreb

¹³⁹ Ibid, str. 613.

¹⁴⁰ Slikarstvo u Hrvatskoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće obilježila je takozvana „zagrebačka šarena škola“, odnosno umjetnička radionica koju je otvorio Vlaho Bukovac stvorivši temelje hrvatskoj modernu. U toj su školi slikarstvo učili danas poznati umjetnici Bela Čikoš – Sesija, Oton Iveković, Ivan Tišov i mnogi drugi. Suprotno Kraljevićevoj tamnoj paleti boja, širokim potezima kistom te izmjeni impasta i lazurnih namaza, „zagrebačku šarenu školu“ obilježila je široka paleta boja, svjetliji kolorizam te razlaganje forme na mrljice (vidi: Vlaho Bukovac, *Portret djevojčice Berger*, 1897, Moderna galerija u Zagrebu). prema: *Ispitni katalog za državnu maturu iz likovne umjetnosti u školskoj godini 2015/2016* (2015) Nacionalni centar za vanjsko vrednovanje obrazovanja, str. 69. <https://www.ncvvo.hr/ispitni-katalozi-za-drzavnu-maturu-2015-2016/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)

Zadatak prve skupine učenika je i da samostalno ili uz nastavnikovu pomoć imenuju te objasne slikarstvo ostalih pripadnika takozvane *hrvatske škole (Die Kroatische Schule)* na Akademiji u Münchenu, kojoj su, osim Miroslava Kraljevića, pripadali i Vladimir Becić, Oskar Hermann te Josip Račić. Važno je istaknuti njihovu poziciju u kontekstu ondašnje europske suvremene umjetnosti naspram *nacionalne linije* pripadnika Društva *Medulić* i usporediti ju s Filipovom koji je na glasu istaknutog umjetnika zapadne Europe. Slikarstvo četvorice slikara Minhenskog kruga, koje je u središte pozornosti postavilo individualnost i autonomnost umjetničkih vrijednosti, snažno je utjecalo, ne samo na događanja na hrvatskoj likovnoj sceni, već i na druge oblike umjetnosti u godinama koje su slijedile.



Slika 18. Miroslav Kraljević, *Autoportret s paletom*, 1912, Moderna galerija, Zagreb

Afirmaciju umjetnika mlade generacije, tzv. *drugu modernu* u hrvatskoj umjetnosti omogućila je izložbena manifestacija *Proljetni salon*. Na dvadeset i šest održanih izložaba – od 1916. do 1919. pod imenom *Hrvatski proljetni salon*, a potom, do 1928, kao *Proljetni salon* – predstavio se velik broj umjetnika otvorenih različitim idejama, no do izražaja je došlo njihovo oslanjanje na slikarstvo Minhenskoga kruga. Tema *Proljetnog salona* i ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti bit će u središtu istraživanja druge radne skupine

učenika, a kojoj će kao uvod prethoditi analiza Filipova portreta vlastite majke. Od učenika se očekuje da Filipov portret majke Regine povežu sa slikom *Viktorija* (Sl. 19) Vilka Gecana (1894 – 1973) iz 1919. godine. Učenici će na temelju odlomka iz romana *Povratak Filipa Latinovicza*, koji se odnosi na opis Filipova portretiranja vlastite majke, izvesti metodičku vježbu skiciranja Filipova portreta (vidi Prilozi 11.2.2), a zatim će vlastita vizualna rješenja usporediti s formalnim karakteristikama slike *Viktorija* Vilka Gecana. *Cézanneov* utjecaj na mladog je Gecana izrazito uočljiv, stoga će druga radna skupina, analizirajući Gecanovu kompoziciju, u njegovim slobodnim, nemirnim i uskovitlanim potezima, hladnim bojama i snažnim kontrastima prepoznati ekspresionističko usmjerenje koje otkriva slikarevu uznemirenost i tjeskobnu atmosferu kakvu osjećamo u Krležinim opisima Filipova portretiranja vlastite majke.



Slika 19. Vilko Gecan, *Viktorija*, 1919, Moderna galerija, Zagreb

Slikarski opus Vilka Gecana najbolje reprezentira slika *Cinik* (Sl. 20) iz 1921. godine koja se također nalazi u zagrebačkoj Modernoj galeriji. Kroz projekt će učenici istražiti

najznačajnije podatke vezane uz *Cinika*¹⁴¹ te će objasniti ekspresionizam na sadržajnoj i oblikovnoj razini:

„Od sadržajnih elemenata najuočljiviji je naziv novina koje lik čita: to je *Der Sturm*, ključni berlinski ekspresionistički časopis. Deformacija i grč na licu, kao i na desnoj šaci, položenoj na tiskovinu, nastoje uputiti na raspoloženje prikazanog lika. Kompozicija je, zahvaljujući postavi određujućih elemenata, nestabilna: plohe koje omeđuju scenu su izlomljene, očista višestruka, a psihološki učinak *nesigurnosti* snažno je naglašen.“¹⁴²

Vilko Gecan jedan je od pripadnika takozvane *Praške četvorice* koji su dominirali najvažnijim razdobljem *Proljetnog salona* između 1919. i 1921. godine, a koje je obilježio „paralelizam sezanizma i ekspresionizma kao prepoznatljivih stilskih odrednica.“¹⁴³ Učenici će stoga imenovati ostale praške đake (Marijan Trepše, Milivoj Uzelac, Vladimir Varlaj) te će na temelju njihovih najznačajnijih slikarskih kompozicija objasniti usvajanje temelja Cézanneova slikarstva i asimilaciju ekspresionističkog ozračja.



Slika 20. Vilko Gecan, *Cinik*, 1921, Moderna galerija, Zagreb

¹⁴¹ Nastavnik će preporučiti učenicima referentnu literaturu: Prelog, P. (2010) „Proljetni salon“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Školska knjiga, str. 614 – 621.

¹⁴² Prelog, P. (2010) „Proljetni salon“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 619.

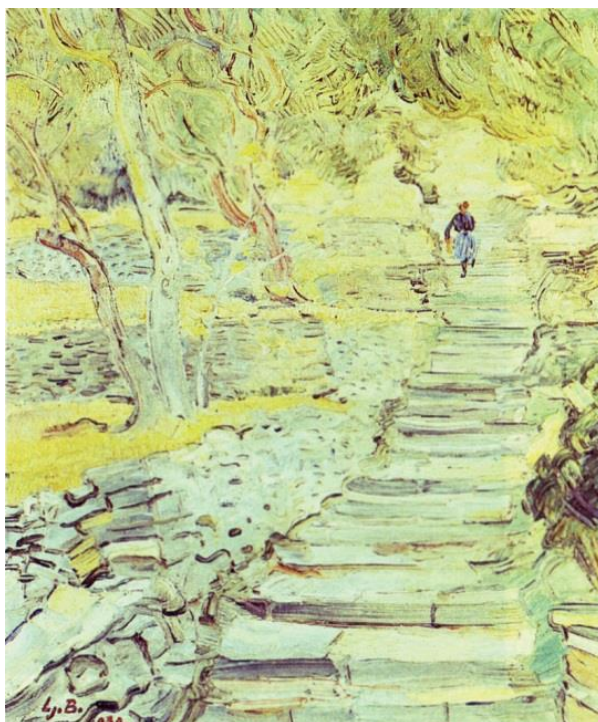
¹⁴³ Ibid, str. 616.

Ekspressionističke tendencije najavile su već prve izložbe *Proljetnog salona* održane između 1916. i 1919. godine. Tada se posebno ističu radovi Ljube Babića koji je u tom ratnom razdoblju slikao upravo izrazito ekspressionistički (*Crna zastava*, 1916; *Golgota*, 1916). Međutim, u godinama prije gašenja *Proljetnog salona* 1928. godine hrvatsku likovnu scenu obilježio je *povratak redu*, odnosno usporednost s europskim strujanjima i različitim inačicama realizama. Tada je hrvatsko slikarstvo usvojilo utjecaj Picassova povratka figuraciji, Derainova neoklasicizma, Lhoteova kubizma te njemačke *Nove stvarnosti*. Također, nakon prestanka djelovanja *Proljetnog salona* većina naših slikara „prepustila se subjektivnom osjećanju i intimističkom doživljaju svijeta, vraćajući slikarstvu njegovu temeljnu izražajnost – boju.“¹⁴⁴ Prisjetimo se lika Filipa Latinovicza za kojega su boje *vrelo njegovih najtoplijih emocija*, stoga bismo kolorit izražen na fiktivnim slikama Krležina umjetnika mogli povezati s platnima Ljube Babića koja su slikarstvu vratila boju u svrhu izraza *subjektivnog realizma*. Likovni izraz *Grupe trojice*, koju čine Ljubo Babić, Vladimir Becić i Jerolim Miše, pokazuje zanimanje za „poštivanje individualnog umjetničkog čina“¹⁴⁵, stoga će učenici biti upoznati s nastojanjima slikara koji su se 1929. godine, „bez programatskih nakana u strogom poštivanju osobnih izričaja“¹⁴⁶ udružili radi zajedničkog izlaganja. Učenici će, na temelju poznavanja života i rada svestranog umjetnika i odgojitelja generacija slikara Ljube Babića, komentirati kako je Babićevo prijateljstvo s Krležom utjecalo na nastanak romana *Povratak Filipa Latinovicza*, odnosno pronaći će crtu koja spaja Babićevo slikarstvo s Filipovim, a to je psihološka i simbolička snaga kolorita te intimistički doživljaj svijeta.

¹⁴⁴ Reberski, I. (2010) „Grupa trojice i naš likovni izraz“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 638.

¹⁴⁵ Ibid, str. 638.

¹⁴⁶ Ibid, str. 638.



Slika 21. Ljubo Babić, *Smokvice kod Vignja*, 1930.

Tema slike s motivom Krista u vezi je s Filipovim doživljajem proštenja, stoga se od treće skupine učenika očekuje da objasne društvenu pozadinu romana, odnosno društvenu zbilju socijalnog raslojavanja i probleme vlastite *zemlje*. Seoski primitivizam u suprotnosti je s pozitivnom snagom Krista koja zagovara društvene promjene. Učenici će razmotriti i prosuditi utjecaj društveno-povijesnog konteksta na oblikovanje umjetničkog djela te će ciljano provesti interpretaciju zadanog ulomka iz romana u svrhu izražavanja kritičkog stava o pojavama u društvu i umjetnosti u međuratnom razdoblju.¹⁴⁷ Usredotočit će se na raspad Austro-Ugarske Monarhije i ulazak Hrvatske u novu državotvornu zajednicu Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca - Jugoslaviju, na ubojstvo Stjepana Radića u beogradskoj Skupštini 1928. godine, na uvođenje diktature 1929. godine i na probleme novoga društva o kojima je pisao Miroslav Krleža u svome časopisu *Književna Republika*, a kojim je utjecao na stvaralaštvo mladog slikara Krste Hegedušića. Europsko slikarstvo dvadesetih godina obilježio je pluralizam avangardnih stilova, no s druge strane i povratak realizmu i tradicionalnim vrijednostima, stoga će učenici u konačnici shvatiti neorealizam kao umjetnost koja „više tematikom i sadržajima negoli modernitetom likovne forme izražava duboke društvene i duhovne promjene

¹⁴⁷ Učenici se mogu poslužiti udžbenicima iz povijesti te internetskom stranicom Hrvatski povijesni portal (<http://povijest.net/>).

novoga doba.“¹⁴⁸ Stvaralaštvo Miroslava Krleža tada već postaje oblik protesta, ideološki koncept, izraz njegove opredijeljenosti i svjetonazora. On je u neorealističkom slikarstvu Georga Grosza, Ota Dixea, Maxa Beckmanna i drugih predstavnika pokreta *Neue Sachlichkeit* (*Nova objektivnost*) vidio subjektivno reagiranje umjetnika na socijalnu i moralnu bijedu i tendenciju povratka iz kaotičnog svijeta u harmonijski red stvari i oblika. Kroz opis Filipove imaginarnu kompoziciju s veličanstvenim Kristom nad poganskim čovječanstvom Krleža ironizira sliku dehumaniziranog društva te naturalističkom ikonografijom osuđuje anomalije kostanjevečkog stanovništva. Takav protestni stav proizašao je iz angažiranog pokreta grupe *Zemlja* koja je 1929. godine oformljena s ciljem reakcije na političko i društveno stanje u zemlji. Učenici će imenovati članove i objasniti stavove grupe *Zemlja* koja je svojom umjetnošću bila bliska njemačkom pokretu *Neue Sachlichkeit*.

Treća radna skupina povezat će zamišljenu Filipovu sliku s motivom Krista i Hegedušićevu kompoziciju *Proštenje u mom selu* (Sl. 22) iz 1927. godine. Istodobno će naglasiti buduća uvjerenja angažiranog likovnog pokreta grupe *Zemlja*. Slika *Proštenje u mom selu*, koju će učenici također imati prilike vidjeti u Modernoj galeriji u Zagrebu, prvi je puta izložena na pariškom *Salon d'Automne* i njome su definirane „likovno stilske odrednice zemljaškoga likovnog idioma.“¹⁴⁹ Cilj analize formalnih elemenata kompozicije, tijekom koje će učenici primijetiti „plošnu stilizaciju, jednostavan sažeti crtež, naturalnu zemljanu paletu i živahni kolorit narodnih rukotvorina“¹⁵⁰, jest razumijevanje *zemljaške* likovne paradigme kao umjetnosti koja se „u traženju autohtonog likovnog izraza oslanja na pučko slikarstvo izniklo na tradicijskoj baštini vlastite *zemlje*“¹⁵¹ i koja svoje motive crpi u zavičajnom ambijentu. U već spomenutom predgovoru Hegedušićevoj knjizi crteža *Podravski motivi* Krleža je istaknuo slikarevu nadarenost u interpretaciji socijalne tematike, stoga je navedena zbirka crteža, objavljena u Zagrebu 1933. godine, važna za razumijevanje djelatnosti Udruženja umjetnika *Zemlja*, ali i zbog ideološke pozadine. Budući da je, prema riječima Stanka Lasića (1982), Krležin predgovor *Podravskim motivima* Krste Hegedušića „osnovni tekst čitava sukoba na ljevici“, sami crteži imaju značenjsku težinu u svjetlu zalaganja za društveno angažiranu, ali i neovisnu umjetnost.¹⁵² Poznavanje konteksta Hegedušićeve zbirke crteža doprinosi boljem razumijevanju paradigme socijalno

¹⁴⁸ Reberski, I. (1994) *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo, katalog izložbe*, Zagreb: Umjetnički paviljon, str. 33.

¹⁴⁹ Reberski, I. (2010) „Kritički realizam i grupa *Zemlja*“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 633.

¹⁵⁰ Ibid, str. 633.

¹⁵¹ Ibid, str. 634.

¹⁵² *Hegedušić, Krsto* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1579> (stranica posjećena: 17. lipnja 2016)

angažirane tendencije realizma prve polovice tridesetih godina, stoga je zadatak nastavnika likovne umjetnosti da u suradnji s nastavnikom književnosti tijekom ostvarivanja plana rada i programa projektne nastave učenicima razjasni zamršenu situaciju sukoba na ljevici kojoj je u središtu sâm Miroslav Krleža.



Slika 22. Krsto Hegedušić, *Proštenje u mom selu*, 1927, ulje na platnu, 50 x 61 cm, Moderna galerija, Zagreb

Ideju o formiranju likovne grupe *Zemlja* razvili su Krsto Hegedušić i Leo Junek boraveći u Parizu. Već spomenuta teza da je Junekovo navodno podrijetlo od oca svećenika Huga Mihalovića može biti osnovna stvaranja Krležinog lika umjetnika u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, zahtjevat će od nastavnika likovne umjetnosti da ukratko izloži likovno stvaralaštvo tog hrvatskog slikara s francuskom adresom. Učenici će biti upoznati sa serijom Junekovih autoportreta koje će moći uspoređivati s likom Filipa Latinovicza. U toj seriji slika kojima umjetnik prikazuje svoj lik nije samo riječ o „iznimnosti novog stilskog rukopisa lapidarnog plošnog slikanja i istančanog crteža“, već i o „tumačenju tjeskobe ljudskog zbiljanja, o izgubljenosti ljudske jedinice u nehumanom urbaniziranom životu u industrijskim ambijentima neprimjerenim ljudskoj mjeri.“¹⁵³

¹⁵³ Reberski, I. (1994) *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo, katalog izložbe*, Zagreb: Umjetnički paviljon, str. 49.

Poput Filipa, Junek je opterećen problemom *našeg izraza* u slikarstvu, „zasnovanog više na razlikovnom negoli na zajedničkom,“¹⁵⁴ i kada govorimo općenito o hrvatskoj umjetnosti međuratnog razdoblja, imajmo na umu da je riječ o uključivanju našeg slikarstva u opće europske stilske tokove.

9.6. Umjetnička orijentacija Filipa Latinovicza

Ivanka Reberski u svome radu *Koloristički intimizam, ekspresionizam boje, nadrealizam* (2010: 643) ističe kako je „hrvatsko slikarstvo međuratnog razdoblja protjecalo u mirnoj koegzistenciji i pluralističkoj bujnosti raznosmjernih pravaca“, od ekspresionizma *Proljetnog salona* zasnovanog na utjecaju Cézannea i domaćih slikara Minhenskoga kruga do kolorističkog realizma kakvo uočavamo na platnima *zemljaša* i *Grupe trojica*. Krleža, kao strastveni ljubitelj i veliki poznavatelj likovnih umjetnosti, u svome se književnom stvaralaštvu često referirao, posredno ili neposredno, na različita zbivanja u cjelokupnoj povijesti umjetnosti. Projektna nastava „Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća“ zamišljena je s ciljem da se učenicima roman *Povratak Filipa Latinovicza* predstavi kao svojevrsni amalgam zbivanja na hrvatskoj likovnoj sceni do trenutka njegova objavljivanja 1932. godine. Potvrđuju to izdvojene Filipove slikarske kompozicije – slika s motivom golog ženskog trbuha, portret majke Regine, slika s motivom Krista – koje se navedenim redom spominju u romanu i tako označavaju tijek zbivanja u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća. Projekt će učenicima pomoći da na temelju Filipovih najznačajnijih umjetničkih ostvarenja u romanu što bolje razumiju i objasne slikarstvo Minhenskoga kruga, *Proljetnog salona*, *Grupe trojica* i Udruženja umjetnika *Zemlja*. Opovrgnut ćemo tako ustaljenu tezu koja se tijekom analize i interpretacije romana u nastavi književnosti redovito ističe, a to je da je Filip Latinovicz isključivo ekspresionist i fovist, te ćemo ga predstaviti kao slikara osobnoga izričaja na kojega je utjecao tijek pojava u umjetnosti prve polovice prošloga stoljeća. Lik Filipa Latinovicza možemo shvatiti kao Krležinog *idealiziranog* umjetnika, koji se otuđuje od novog urbaniziranog načina života i koji u vlastitom kraju, unatoč primitivnosti i licemjernosti njegova stanovništva, pronalazi utočište u razmišljanju o umjetnosti kao „još jedine čistoće koja je preostala u životinjstvu oko nas.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ibid, str. 51.

¹⁵⁵ Krleža, 2004: 196 – 197.

9.7. Metode i oblici rada

Iz navedenog prikaza projektne nastave „Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća“ zaključujemo da su metode i oblici rada kojima će se koristiti tijekom izvođenja projekta različiti: možemo ih podijeliti prema misaonim djelatnostima, prema komunikaciji i prema odnosu među učenikovim i nastavnim djelatnostima.¹⁵⁶ Učenici će se tijekom istraživanja problemskog zadatka služiti različitim misaonim djelatnostima u svrhu postizanja što boljeg rezultata: analizirat će slike Filipa Latinovicza na temelju teksta u romanu, uspoređivat će fiktivne opise romaneskih slika s realnim slikarskim kompozicijama hrvatskih slikara prve polovice 20. stoljeća te će induktivno spoznati da su na umjetnost Filipa Latinovicza utjecala pariška likovna strujanja koja su odustala od avangardnih tendencija prepustivši se intimizmu i užitku stvaranja slikarskih djela. Učenici će uz verbalnu komunikaciju biti izloženi i vizualnoj kojoj će usvojiti i razumjeti likovni jezik te razviti likovnu pismenost, a istovremeno će sudjelovati u umjetničkim događanjima kulturno-znanstvene ustanove, kao što je Moderna galerija u Zagrebu.¹⁵⁷ Zaključno, nastavne metode prema odnosu među učenikovim i nastavnim djelatnostima, a koje će se iskoristiti tijekom projekta, jesu razgovor između učenika i nastavnika te samostalni rad učenika. Nastavnikovo izlaganje imat će značenje prilikom uvođenja učenika u projekt i tijekom ostvarenja plana rada i programa projektne nastave, kada će nastavnik eventualno nadopuniti učenička izlaganja sadržajima koja smatra potrebnima. Uz osnovne metode usmenog izlaganja i razgovora (monološke i dijaloške metode), čitanja i pokazivanja (tekstovne i demonstracijske metode), učenici će upotrijebiti i likovnu metodu slobodnog crtanja kojom će izraziti vlastite doživljaje Filipova slikarstva i pritom razvijati maštu i kreativnost.

9.8. Vrednovanje rezultata

Tijekom izvođenja projekta promatrat će se aktivnosti i napredak učenika koji će završno biti vrednovani prema ostvarenim rezultatima projekta. Iako je izvođenje projekta zamišljeno kao rad u skupinama, članovi iste radne skupine bit će individualno vrednovani,

¹⁵⁶ usp. Težak, S. (1996) *Teorija i praksa nastave hrvatskog jezika 1*, Zagreb: Školska knjiga

¹⁵⁷ prema: *Prijedlog Nacionalnoga kurikuluma nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016) Cjelovita kurikularna reforma, str. 5, <http://www.kurikulum.hr/predmetni-kurikulumi/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)

stoga je potrebno prethodno pripremiti i dogovoriti ulogu svakog učenika u skupini kako bi se svi aktivno uključili i potaknuli na učenje. U tu svrhu izrađena je tablica s razinama usvojenosti ishoda koja nastavniku može pomoći u praćenju i vrednovanju učenika tijekom projektne nastave. Tablica je rađena prema *Prijedlogu Nacionalnoga kurikuluma nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* te prema *Ispitnom katalogu za državnu maturu iz likovne umjetnosti u školskoj godini 2015/2016* (vidi prilog 11.1) Vrednovanje odgojno-obrazovnih ishoda projektne nastave temelji se na kontinuiranom praćenju aktivnosti učenika tijekom izvođenja projektne nastave i na ostvarenim rezultatima istraživačkog rada. Zaključna ocjena istraživačkog rada svake skupine stoga će, osim razine usvojenosti, uključivati i „nastavnikovo praćenje i bilježenje prolaska učenika kroz etape stvaralačkog procesa, bilježenje refleksije tijekom učenikova stvaralačkog procesa te rasprave tijekom stvaralačkog procesa.“¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Prijedlog Nacionalnoga kurikuluma nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016) Cjelovita kurikularna reforma, str. 90, <http://www.kurikulum.hr/predmetni-kurikulumi/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)

10. Zaključak

U ovom smo radu pokušali na temelju romana *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže definirati odgojno-obrazovne ishode projektne nastave kojom bi učenici, integrirajući znanje iz književnosti i likovne umjetnosti, bolje upoznali kulturu prve polovice 20. stoljeća. Također, istaknuli smo činjenicu da se lik slikara Filipa Latinovicza nedovoljno jasno interpretira u nastavi književnosti i da bi ga trebalo proučiti kroz prizmu likovnih događaja na hrvatskoj umjetničkoj sceni nakon 1900. godine. Budući da glavni lik Krležina romana o umjetniku traga za svojim identitetom, njegov je povratak motiviran, ne samo osjećajem otuđenosti i živčane rastrojenosti, već i umjetničkim klonućem i nedostatkom inspiracije za nova slikarska djela. Uspostavivši ponovni kontakt sa zavičajnom podlogom, Latinovicz, kao nekadašnji fovistički slikar zapadne Europe, kroz oživljena sjećanja na vlastito djetinjstvo razotkriva svoje poglede na umjetnost. Nastojanje da paletom boja zaustavi svoje uspomene, „da pokuša naslikati sve životne senzacije i umjetnički izraziti simultanost raznorodnih sadržaja svijesti“¹⁵⁹ rezultira Latinoviczevim stalnim umjetničkim izazovom da bojom izrazi problem osjetilnog zajedništva. Iako je boja glavno izražajno sredstvo Filipova slikarstva, i zbog toga ga mnogi uspoređuju s Matisseovim platnima, njegova slikarska djela više shvaćamo kao ekspresivni nego intelektualni medij. Iz Krležinih opisa Filipovih zamišljenih kompozicija osjećamo ekspresionista koji napušta dekorativnost i okreće se ljudskoj unutrašnjosti, njegove boje, za razliku od fovističkih, imaju simboličku ulogu, iz njih izbija unutrašnja energija. Međutim, ni interpretacija Filipa Latinovicza kao ekspresionističkog slikara nije dovoljna. Njegov likovni projekt raspetog Krista koji se suprotstavlja *panonskom blatu* kritički upozorava na zaostalost domaće sredine, čime njegova umjetnost postaje izrazom svjetonazora. U tom smislu lik Filipa Latinovicza doživljavamo kao amalgam Krležinih radova kojima autor naglašava umjetničku individualnost i subjektivizam, nastojanje čovjeka da ostvaruje vlastite težnje i pritom ne gleda na interese drugih članova zajednice. Iz takvog bismo načela djelovanja mogli izvući i odgojnu namjeru koju bismo ostvarili odgojno-obrazovnim projektom „Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća.“

¹⁵⁹ Nemeč, 1999: 240.

11. Prilozi

11.1. Razina usvojenosti

Tablica 1. Filipova slika s motivom golog ženskog trbuha i slikarstvo Minhenskoga kruga

PRVA RADNA SKUPINA				
ODGOJNO-OBRAZOVNI ISHOD	RAZINA USVOJENOSTI			
	ZADOVOLJAVAJUĆA	DOBRA	VRLO DOBRA	IZNIMNA
Prva radna skupina izložit će rezultate proučavanja fiktivne slike s motivom golog ženskog trbuha iz Krležina romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> te će ju usporediti s aktom <i>Olympia</i> Miroslava Kraljevića. Učenici prve radne skupine analizirat će i kritički prosuditi slikarstvo <i>Minhenskoga kruga</i> na temelju neposrednog kontakta s umjetničkim djelima u zagrebačkoj Modernoj galeriji i na temelju proučavanja dostupne literature. Također, imenovat će pripadnike Minhenskoga kruga te odrediti i objasniti karakteristike njihova slikarstva.	Učenici čitaju odlomak iz Krležina romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> koji se odnosi na opis slike s motivom golog ženskog trbuha (vidi prilog 11.3.1.) i na temelju izvedene metodičke vježbe uočavaju sličnosti književnoga opisa fiktivne Filipove slike ženskog akta sa stilskim karakteristikama slikarstva Minhenskoga kruga: realizam, tonsko slikanje, tamna paleta boja, <i>chiaro-scuro</i> , široki potezi kista, izmjena impasta i lazurnih namaza itd (vidi prilog 11.2.1.). Također, učenici imenuju ostale pripadnike Minhenskoga kruga (Josip Račić, Vladimir Becić, Oskar Herman).	Uz učiteljevu pomoć učenici spomenutu kompoziciju uspoređuju sa slikom <i>Olympia (Veliki ženski akt)</i> Miroslava Kraljevića iz 1912. godine te analiziraju formalne značajke djela (tamna paleta boja, široki potezi kista, tonsko slikanje, voluminoznost, mimetičke boje, realizam itd).	Uz učiteljevu pomoć učenici objašnjavaju umjetnikovu težnju za autonomijom modernog slikarskog izraza te prepoznaju utjecaj francuskog impresionizma (Édouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863). Uz učiteljevu pomoć učenici analiziraju Kraljevićev <i>Autoportret s paletom</i> iz 1912. godine te određuju Kraljevića začetnikom specifične inačice ekspresionizma u modernoj hrvatskoj umjetnosti.	Učenici shvaćaju sliku s motivom golog ženskog trbuha kao Filipov povratak u traumatsku prošlost te ju interpretiraju u kontekstu romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> . Također, preispituju ulogu ženskog tijela u umjetnosti prve polovice 20. stoljeća. Učenici kritički vrednuju slikarstvo <i>Minhenskoga kruga</i> te izražavaju vlastite zaključke i stavove o odabranom problemu istraživanja.

Tablica 2. Filipov portret vlastite majke i ekspresionizam u hrvatskoj umjetnosti

DRUGA RADNA SKUPINA				
ODGOJNO-OBRAZOVNI ISHOD	RAZINA USVOJENOSTI			
	ZADOVOLJAVAJUĆA	DOBRA	VRLO DOBRA	IZNIMNA
<p>Druga radna skupina izložit će rezultate proučavanja Filipova portreta vlastite majke te ga usporediti s Gecanovom slikarskom kompozicijom <i>Viktorija</i> iz 1919. godine. Također, imenovat će ostale pripadnike takozvane <i>Praške četvorice</i> te će objasniti pojavu ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti u kontekstu izložbene manifestacije <i>Proljetni salon</i> koja se održavala od 1916. do 1928. godine.</p>	<p>Učenici čitaju odlomak iz Krležina romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> koji se odnosi na opis Filipova portretiranja vlastite majke (vidi prilog 11.3.2.) i na temelju izvedene metodičke vježbe uočavaju sličnosti književnoga opisa fiktivnoga portreta Filipove majke s istovremenim ekspresionističkim tendencijama u tadašnjem hrvatskom slikarstvu (vidi prilog 11.2.2.). Učenici imenuju ostale pripadnike takozvane <i>Praške četvorice</i> (Milivoj Uzelac, Marijan Trepše, Vladimir Varlaj) te objašnjavaju karakteristike njihova slikarstva u kontekstu <i>Proljetnoga salona</i>.</p>	<p>Uz učiteljevu pomoć učenici objašnjavaju afirmaciju ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti uspoređujući Filipov portret vlastite majke sa slikom <i>Viktorija</i> Vilka Gecana iz 1919. godine. Također, učenici analiziraju formalne značajke slike <i>Viktorija</i> Vilka Gecana (slobodni, nemirni potezi kistom, hladne boje, snažni kontrasti itd).</p>	<p>Uz učiteljevu pomoć učenici analiziraju Gecanov <i>Portret cinika</i> iz 1921. godine ističući sadržajne i oblikovne elemente ekspresionizma na spomenutoj kompoziciji (lik čita berlinski ekspresionistički časopis „Der Sturm“, nestabilna kompozicija i naglašen psihološki učinak nesigurnosti).</p>	<p>Uz učiteljevu pomoć učenici uspoređuju simboličku i psihološku snagu kolorita Filipova portreta vlastite majke sa slikarskim nastojanjima Ljube Babića da boja odražava intimizam i subjektivni realizam. Učenici kritički vrednuju ekspresionizam u hrvatskom slikarstvu te izražavaju vlastite zaključke i stavove o odabranom problemu istraživanja.</p>

Tablica 3. Filipova zamišljena slika s motivom Krista i neorealizam u hrvatskoj umjetnosti

TREĆA RADNA SKUPINA				
ODGOJNO- OBRAZOVNI ISHOD	RAZINA USVOJENOSTI			
	ZADOVOLJAVAJUĆA	DOBRA	VRLO DOBRA	IZNIMNA
<p>Treća radna skupina izložit će rezultate proučavanja Filipove zamišljene slike s motivom Krista te će ju usporediti s Hegedušićevom kompozicijom <i>Proštenje u mom selu</i> iz 1927. godine. Također, imenovat će ostale pripadnike grupe <i>Zemlja</i> te će objasniti pojavu neorealizma u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća.</p>	<p>Učenici na temelju odlomka iz Krležina romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> koji se odnosi na opis slike s motivom Krista (vidi prilog 11.3.3.) i na temelju izvedene metodičke vježbe analiziraju Filipovu zamišljenu sliku s motivom Krista te ju interpretiraju u kontekstu navedenog romana (vidi prilog 11.2.3.).</p>	<p>Uz učiteljevu pomoć učenici spomenutu kompoziciju uspoređuju sa slikom <i>Proštenje u mom selu</i> Krste Hegedušića iz 1927. godine te analiziraju formalne značajke (plošna stilizacija, jednostavnost crteža, zemljana paleta boja itd).</p>	<p>Uz učiteljevu pomoć učenici osvješćuju afirmaciju neorealizma u hrvatskoj umjetnosti te prepoznaju utjecaj njemačke <i>Nove stvarnosti</i>. Na temelju odabranih likovnih primjera članova grupe <i>Zemlja</i> učenici definiraju njihove stavove te ističu njihovo oslanjanje na pučko slikarstvo i zalaganje za oporbu visokoj estetici. Uz učiteljevu pomoć učenici uspoređuju seriju Junekovih <i>Autoportreta</i> s vlastitim doživljajima lika Filipa Latinovicza te izražavaju stavove o problemu izražavanja tjeskobe umjetnika kroz slikarstvo.</p>	<p>Učenici objašnjavaju društveno-povijesni kontekst romana Miroslava Krleže i slikarstva Krste Hegedušića. Također, objašnjavaju povezanost slikarstva i književnosti u kontekstu Krležina predgovora <i>Podravskega motivima</i> Krste Hegedušića. Učenici kritički vrednuju slikarstvo grupe <i>Zemlja</i> te izražavaju vlastite zaključke i stavove o odabranom problemu istraživanja.</p>

11.2. Slijed nastavnog sata kroz prezentaciju

Tablica 1. Filipova slika s motivom golog ženskog trbuha i slikarstvo Minhenskoga kruga

Prezentacija:	Naziv djela:	Tijek sata:
<p style="text-align: center;">Filip Latinovicz i hrvatsko slikarstvo ranog 20. stoljeća</p> <p style="text-align: center;">Projektna nastava iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost</p> <p>Zadatak 1. Čitajući odlomak o <u>Filipovoj zamišljenoj slici s motivom golog ženskog trbuha</u> iz romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže, kakvu paletu boja zamišljate, kakvi su potezi? Potkrijepite citatima iz teksta!</p> <ul style="list-style-type: none"> • „ (...) ali opet osvjetljeno jednim naročito nezdravim, nadnaravnim osvjetljenjem gnjile puti (...) rasvjeta straha (...) tmine (...)” 		<p>U završnoj fazi projektne nastave učitelj, postavljajući pitanja kroz različite oblike metodičkih vježbi, nadopunjuje učeničke rezultate istraživanja. Prije početka prikazivanja rezultata istraživanja učenicima se postavlja nekoliko pitanja o romanu: kada je djelo objavljeno (1932), vrijeme radnje (1920-e godine, proljeće, ljeto, jesen), mjesto radnje (Kostanjevec), osnovna pitanja vezana uz glavni lik (pitanje identiteta, pitanje pripadnosti društvu, pitanje umjetnosti), što je umjetnost za Filipa (viši smisao života), njegova umjetnička orijentacija (fovist?), tko je njegov <i>alter ego</i> (Kyriales) i u čemu se razlikuju njihova mišljenja po pitanju umjetnosti (Filip osuđuje Kyrialesov materijalistički pogled na umjetnost).</p> <p>Nakon što prva radna skupina pročita odlomak o Filipovu opisivanju zamišljene slike s motivom golog ženskog trbuha, slijedi interpretacija odlomka u kontekstu romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže (autor proustovskom metodom pripovijedanja / metodom asocijacije pripovijeda o Filipovu prvom bordelskom iskustvu, a prisjećajući se tog davnog traumatskog događaja, Filip razmišlja kako bi trebalo naslikati motiv golog ženskog trbuha). Od učenika se traži da tijekom čitanja odlomka razmišljaju o paleti boja i Filipovu načinu</p>



Miroslav Kraljević, *Olympia (Veliki ženski akt)*, 1912, Moderna galerija, Zagreb

Zadatak 2. Uz svaku od prikazanih reprodukcija pridružite odgovarajuće pojmove!

Široka paleta boja, utjecaj impresionizma, tamna paleta boja, *chiaro-scuro*, razlaganje forme na mrljice boja, čvrsto modeliran i zatvoren oblik, snažni kontrast



Vlaho Bukovac, *Portret djevojčice Berger*, 1897, Moderna galerija, Zagreb



Miroslav Kraljević, *Olympia (Veliki ženski akt)*, 1912, Moderna galerija, Zagreb

Minhenski krug

- Široka paleta boja
- Utjecaj impresionizma
- Razlaganje forme na mrljice boja

- Tamna paleta boja
- *Chiaro-scuro*
- Čvrsto modeliran i zatvoren oblik
- Snažni kontrast



Vlaho Bukovac, *Portret djevojčice Berger*, 1897, Moderna galerija, Zagreb



Miroslav Kraljević, *Olympia (Veliki ženski akt)*, 1912, Moderna galerija, Zagreb

Miroslav Kraljević, *Olympia (Veliki ženski akt)*, 1912, Moderna galerija, Zagreb

Vlaho Bukovac, *Portret djevojčice Berger*, 1897, Moderna galerija, Zagreb (dolje lijevo);

Miroslav Kraljević, *Olympia (Veliki ženski akt)*, 1912, Moderna galerija, Zagreb (dolje desno)

Vlaho Bukovac, *Portret djevojčice Berger*, 1897, Moderna galerija, Zagreb (dolje lijevo);

Miroslav Kraljević, *Olympia (Veliki ženski akt)*, 1912, Moderna galerija, Zagreb (dolje desno)

slikanja te da svoja razmišljanja potkrijepe citatima iz teksta (tamna paleta boja, snažni kontrast između bijelog trbuha i tamne pozadine i slično).

Učenici zatim uspoređuju Filipovu zamišljenu sliku s motivom golog ženskog trbuha sa slikom *Olympia (Veliki ženski akt)* Miroslava Kraljevića (tamna pozadina, tamna paleta boja, snažno osvijetljenje golog ženskog tijela, naglašene linije, utjecaj francuskog impresionizma).

Slijedi usporedba slikarstva Miroslava Kraljevića s prethodnim naraštajem slikara, odnosno sa slikarstvom Vlahe Bukovca i takozvane „zagrebačke šarene škole.“ Učenici imaju zadatak uz svaku od prikazanih reprodukcija pridružiti odgovarajuće pojmove, odnosno karakteristike slikarstva Vlahe Bukovca i Miroslava Kraljevića.

Slijedi prikaz rješenja: za slikarstvo Vlahe Bukovca i njegovu „zagrebačku fazu“ karakteristični su: široka paleta boja, utjecaj impresionizma i razlaganje forme na mrljice boja. *Olympiu* Miroslava Kraljevića karakteriziraju: tamna paleta boja, *chiaro-scuro*, čvrsto modeliran i zatvoren oblik, snažni kontrast, ali i utjecaj impresionizma (Édouard Manet, *Olympia*, 1863). Također, učenici će raspravljati o ulozi ženskog tijela u umjetnosti početka 20. stoljeća te će iznijeti vlastita mišljenja o postavljenom problemu.

Minhenski krug



Vladimir Becić, *Akt pred ogledalom*, 1906.



Josip Račić, *Majka i dijete*, 1908.



Oskar Herman, *San*, 1911.

Zadatak 3. Skicirajte kako zamišljate Latinoviczev autoportret!



Miroslav Kraljević, *Autoportret s paletom*, 1912, Moderna galerija, Zagreb

Vladimir Becić, *Akt pred ogledalom*, 1906.
(lijevo);
Josip Račić, *Majka i dijete*, 1908 (sredina);
Oskar Herman, *San*, 1911 (desno)

Miroslav Kraljević,
Autoportret s paletom,
1912, Moderna galerija,
Zagreb

Učenici prve radne skupine opisat će zatim stilske karakteristike slikarstva Minhenskog kruga (realizam, tonsko slikanje, tamna paleta boja, *chiaro-scuro*, široki potezi kista, izmjena impasta i lazurnih namaza itd) te imenovati ostale članove (Josip Račić, Vladimir Becić, Oskar Herman).

Nakon metodičke vježbe skiciranja Latinoviczeva autoportreta učenicima će se prikazati Kraljevićev *Autoportret s paletom* iz 1912. godine te objasniti sličnosti između Latinoviczeva i Kraljevićeva lika (važnost simbolizma boje – crna simbolizira svijest o Kraljevićevoj skoroj smrti, osnovni obris, rastakanje oblika, kontrast, sloboda kistovnog poteza). Važno je istaknuti da se Kraljević smatra začetnikom osobnog, specifičnog oblika ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti.

Tablica 2. Filipov portret vlastite majke i ekspresionizam u hrvatskoj umjetnosti

Prezentacija:	Naziv djela:	Tijek sata:
<p>Zadatak 1. Pročitajte odlomak o <u>Filipovu portretiranju vlastite majke</u> iz romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže te pokušajte skicirati Filipovu majku prema autorovu opisu portretiranja majke Regine!</p>  <p>Vilko Gecan, <i>Viktorija</i>, 1919, Moderna galerija, Zagreb</p>	<p>Vilko Gecan, <i>Viktorija</i>, 1919, Moderna galerija, Zagreb</p>	<p>Nakon što druga radna skupina pročita odlomak o Filipovu portretiranju vlastite majke iz romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže slijedi interpretacija odlomka (Filipova majka zaželjela je da ju sin portretira konvencionalno u crnoj svili, no njegov subjektivizam ju je razočarao). Učenici zatim izvode metodičku vježbu skiciranja Filipova portreta majke Regine te svoja vizualna rješenja potkrijepljuju citatima iz teksta. Zatim slijedi usporedba sa slikom <i>Viktorija</i> Vilka Gecana iz 1919. godine (kontrast između crne svile i svijetle pozadine, bijelo lice, <i>kao brašnom namazano</i>, mutni obrisi, nervozni, grubi potezi kistom).</p>
<p>Zadatak 2. Izdvojite iz odlomka o Filipovu portretiranju vlastite majke odgovarajuće citate za prikazani <i>Portret cinika</i> Vilka Gecana (1921)!</p>  <p>Vilko Gecan, <i>Portret cinika</i>, 1919, Moderna galerija, Zagreb</p> <ul style="list-style-type: none"> - „jedna psihoanalitička karikatura“ - „lice klaunsko, bijelo, kao brašnom namazano“ - „protuprirodan, izvještačen smijeh“ - „zarezi oko usana neobično strastveni“ - „nenaravno, neprirodno, lažno lice (...) nervozne fiziognomije“ 	<p>Vilko Gecan, <i>Portret cinika</i>, 1919, Moderna galerija, Zagreb</p>	<p>Sljedeći zadatak je da učenici iz polaznog teksta o Filipovu portretiranju vlastite majke izdvoje odgovarajuće citate za prikazani <i>Portret cinika</i> Vilka Gecana iz 1921. godine (na primjer, „jedna psihoanalitička karikatura“, „lice klaunsko, bijelo“, „protuprirodan, izvještačen smijeh“, „lice nervozne fiziognomije“). Slijedi interpretacija navedenog portreta kojim Gecan progovara o ekspresionizmu. Naime, Gecan iskazuje ekspresionizam na sadržajnoj (lik čita novine <i>Der Sturm</i>, ključni berlinski ekspresionistički časopis) i oblikovnoj razini (deformacija i grč na licu i na desnoj šaci, nestabilna kompozicija).</p>

***Proljetni salon* (1916 – 1928); 26 izložbi**

- 2. razdoblje: 1919 – 1921. prodor novih strujanja
- **EKSPRESIONIZAM**
- istraživanje i izražavanje osjećaja i duševnih stanja, deformiranje stvarnosti, slobodan i dramatičan rukopis, naglašene linije, plošnost, utjecaj izvaneuropske umjetnosti, povezivanje umjetnika u grupe;
- „praški đaci“: Vilko Gecan, Milivoj Uzelac, Marijan Trepše, Vladimir Varlaj



Milivoj Uzelac, Plakat za izložbu Proljetnog salona, 1919.



Marijan Trepše, Golgota, 1920, Moderna galerija, Zagreb

***Proljetni salon* (1916 – 1928); 26 izložbi**

1. razdoblje: 1916 – 1918. *Hrvatski proljetni salon* (Ljubo Babić, Tomislav Krizman, Zlatko Šulentić)
2. razdoblje: 1919 – 1921. prodor novih strujanja: **EKSPRESIONIZMA** (istraživanje i izražavanje osjećaja i duševnih stanja, deformiranje stvarnosti, slobodan i dramatičan rukopis, naglašene linije, plošnost, utjecaj izvaneuropske umjetnosti, povezivanje umjetnika u grupe); „praški đaci“: Vilko Gecan, Milivoj Uzelac, Marijan Trepše, Vladimir Varlaj
3. razdoblje: 1921 – 1928: „povratak redu“ (Vladimir Becić, Jerolim Miše, Vladimir Varlaj)



Ljubo Babić, Smokvice kod Vignja, 1930.

Slijedi kontekstualizacija slikarstva Vilka Gecana i pravca ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća (*Proljetni salon*).

Učenici na prikazanim umjetničkim djelima Milivoja Uzelca i Marijana Trepšea objašnjavaju stilske odrednice ekspresionizma (deformiranje stvarnosti, izražavanje osjećaja, slobodan i dramatičan rukopis itd).


Nakon što su učenicima istaknute značajke drugoga razdoblja *Proljetnoga salona* (1919 – 1921), slijedi kratka interpretacija navedene izložbene manifestacije koja je trajala od 1916. do 1928. godine.

Uz učiteljevu pomoć učenici uspoređuju simboličku i psihološku snagu kolorita Filipova portreta vlastite majke sa slikarskim nastojanjima Ljube Babića da boja odražava intimizam i subjektivni realizam.

Milivoj Uzelac, Plakat za izložbu Proljetnog salona, 1919 (lijevo);
Marijan Trepše, *Golgota*, 1920, Moderna galerija, Zagreb

Ljubo Babić, *Smokvice kod Vignja*, 1930.

Tablica 3. Filipova zamišljena slika s motivom Krista i neorealizam u hrvatskoj umjetnosti

Prezentacija:	Naziv djela:	Tijek sata:
<p>Zadatak 1. Pročitajte odlomak iz romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže o <u>Filipovoj zamišljenoj kompoziciji s Kristom</u> koju ćete zatim skicirati prema njegovim opisima zamišljene slike!</p> <div data-bbox="304 629 576 853" style="border: 1px solid black; height: 100px; width: 170px; margin: 10px auto;"></div> <p>Zadatak 2. Izdvojite iz odlomka o kompoziciji s Kristom odgovarajuće citate za prikazanu sliku <i>Proštenje u mom selu</i> Krste Hegedušića (1927)!</p> <div data-bbox="221 1272 488 1464" style="text-align: center;">  </div> <div data-bbox="236 1480 472 1514" style="font-size: small;"> <p>Krsto Hegedušić, <i>Proštenje u mom selu</i>, 1927, Moderna galerija, Zagreb</p> </div> <ul style="list-style-type: none"> - „razval mesa i histerično brujanje glasova“ - „suluda panonska svadba“ - „masa svjetala, masa boja, kao na sikstinskoj stijeni“ - „brueghelovski smeđa“ 	<p style="text-align: center;">Krsto Hegedušić, <i>Proštenje u mom selu</i>, 1927, Moderna galerija, Zagreb</p>	<p>Nakon što treća radna skupina pročita odlomak o Filipovoj zamišljenoj kompoziciji s Kristom iz romana <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže slijedi interpretacija (tijekom proslave Dana svetoga Roka Filip priča Bobočki o svojoj zamišljenoj kompoziciji s Kristom na kojoj bi suprotstavio monumentalnog Krista poganskom, panonskom stanovništvu). Učenici zatim izvode metodičku vježbu skiciranja zamišljene kompozicije s Kristom te svoja rješenja potkrijepljuju citatima iz teksta.</p> <p>Sljedeći zadatak učenicima je da iz navedenog odlomka izdvoje odgovarajuće citate za prikazanu sliku <i>Proštenje u mom selu</i> Krste Hegedušića iz 1927. godine (na primjer, „razval mesa i histerično brujanje glasova“, „suluda panonska svadba“, „masa svjetala, masa boja, kao na sikstinskoj stijeni“, „brueghelovski smeđa“).</p>

Udruženje umjetnika *Zemlja* (1929 – 1935)



Krsto Hegedušić, *Proštenje u mom selu*, 1927, Moderna galerija, Zagreb

- Plošna stilizacija
- Jednostavan sažeti crtež
- Naturalna zemljana paleta
- Oslanjanje na pučku domaću tradiciju po formi i sadržaju
- Kritička i socijalna tematska usmjerenost (utjecaj njemačkog pokreta *Neue Sachlichkeit*)



Oton Postružnik, *Klek*, 1929, Moderna galerija, Zagreb

Krsto Hegedušić,
Proštenje u mom selu,
1927, Moderna galerija,
Zagreb

Oton Postružnik, *Klek*,
1929, Moderna galerija,
Zagreb

Slijedi opis formalnih karakteristika Hegedušićeva djela: plošna stilizacija, jednostavan sažeti crtež, zemljana paleta, oslanjanje na pučku domaću tradiciju po formi i sadržaju, kritička i socijalna tematska usmjerenost. Krstu Hegedušića i Lea Juneka određuje se zatim osnivačima Udruženja umjetnika *Zemlja* (1929 – 1935), prvog angažiranog likovnog pokreta koji reagira na političku i društvenu situaciju.

Uz Juneka i Hegedušića kao idejni tvorac našao se i Oton Postružnik, koji se nakon boravka u Parizu vratio u Zagreb, gdje je najavio socijalni angažman (*Klek*, 1929) djelovanjem u grupi *Zemlja*.

11.3. Odlomci iz romana *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleža

11.3.1. Krleža, 2004: 46 – 48.

„U vlažnom kiselkastom slapu mirisa, poslije punog sunčanog ljetnog sjaja kao oslijepljen, tapajući u potpunoj tmini, Filip je pri škurom osvjetljenju otvorenih vrata vidio samo lavore, naslone stolice s prebačenim ženskim haljinama, pelargonije na prozorskoj dasci i razglednice po stijenama, a iz neprozirne tmine pozvao ga je nečiji glas da pristupi bliže k postelji. Tu, obasjana snopom svjetlosti, što je padala kroz maleni kolut na prozorskoj ploči, ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel kao svježi hljeb, kada leži na pekarskoj lopati. Samo to, da je taj trbuh ogroman, nauven, mekan i nagnjio kao kvasac pod prstom, da ima pupak, kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati, to je bila jedina slika, što mu je ostala u pameti sasvim živo i neizbrisivo.

„Frajle! Gdje je ono davno vrijeme čudnih frajlinskih tajna i tog bijelog prijesnog trbušastog ženinog hljeba s pupkom?“

Klima se Filip na federzicu Jože Podravca i gubi se u mislima, da nađe konkretnu mogućnost, kako bi se dao taj motiv zapravo slikarski riješiti?

„Crno – bijelo?“

„Preslabo. Prejednostrano. Kod onog davnog događaja bila je glavna rasvjeta onog nečeg gnjilog, prijesnog, naduvenog, ogromnog, onog ajanstvenog nečeg ženskog, što bi trebalo da se donese toulouselautrecovski, ali opet osvjetljeno jednim naročito nezdravim, nadnaravnim osvjetljenjem gnjile puti. Taj trbuh trebalo bi da se prelije preko platna u sasvim gnjilom, žitkom stanju, kao prezreo camembert, i to ne bi smjelo da se donese kao slika običnog, banalnog bordelskog prereza: taj trbuh treba da bude umoran, ogroman trbuh jedne stare izmučene roditelje, ozbiljne, žalosne, ispijene žene, koja je prestala biti kaptolskom frajlom, već je simbol, formula stanja, u kojem živi suvremena žena, sakrivena kao dječaćki sanktuarij, a popljuvana kao pljuvačnica, koja se gradi i jednom Joži Podravcu. Oko toga kreveta trebalo bi omotati sve one nevidljive koprene potajne goruće pohote, stravu nevinog straha i očekivanja nečeg neobjavljivo nadnaravnog, a kad tamo, to je hladan sumrak, u kome sve vonja kiselkasto po octu! Trbuh ženski bila bi tema, ali tema potpuno otvorena, opasna: tema ženske golotinje, što bi je jedanput trebalo fiksirati bestidno istinito, s najčulnijim zanosima, s naročitim neprikrivenim potcrtavanjem tjelesnog. Jedno bijelo golo tijelo trebalo

bi naslikati, morbidno, suludo, perverzno, kao torzo zamočen u rasvjetu straha, nemira, groznice, malodobne strave, tmine, smrada, bordelskog vonja kiselih perina, šnelzidera i prljavih šalica, na kojima se razmočila žemlja, a jedna zelena neugodna muha zuji u tmini i bije krilima u ogledalo.“

11.3.2. Krleža, 2004: 75 – 78.

„A zatim je počelo dosađivanje s njenim portretom.

Da je presvijetli Liepach nčitao jednu Filipovu knjigu o slikarstvu (i njoj je donio, ali ona nije dospjela dalje od treće strane), da je ona svima najavila, kada se njezin sin vrati iz inostranstva, kako će naslikati njen portret, akko je to prirodno da sin slika svoju rođenu majku (» ako već ne iz umjetničkih, a ono bar iz obiteljskih razloga – sebi na uspomenu »), da on njoj to ne smije odbiti, i tako je konačno razapeo svoje platno i otvorio paletu. Mučenje je počelo.

„Da naslika tu papigu s njenim ulošcima i mandarinskom perikom, s njenim umjetnoupletenim bujnim letenicama, s njenim svijetlim srebrnim ukosnicama, to proždrljivo, pohotno lice s izbočenom gornjom čeljusti, tu sladostrasnu masku, koja ga je rodila, a da ni danas ne zna s kim, on bi trebao da naslika jednu parveniziranu bordelsku madame, koja sjedi pred njim raširenih nogu, prstiju punih prstenja, sa zlatnim lornjonom i zlatnim zubalom, sa svim njenim harnadlama i mastima i grijačima, jednu psihoanalitičku karikaturu trebao bi da baci na platno, a ne portret slikan za ahcigerjare – ukus velikog župana, presvijetlog gospodina Liepach – Kostanjevečkog! A zatim: gdje da je slika?“

„U prirodi?“

„S narančastim njenim suncobranom u bijeloj sirovoj svili, s panama – šeširom i zelenom vrpcom, u sjeni jabuke, u vrtu? Kod čaja, s modro – bijelim stolnjakom u sjenci uz samovar? U njenom nesretnom Louis-XV-salonu, u onom nemogućem interiéuru, koji izgleda kao provincijalni izlog za pokućstvo?“

Počelo je tako njegovo tipično seljenje, ono sitničavo razmišljanje oko same stvari, nemoćno, dekadentno, šengajsterajsko strahovanje pred neposrednim zahvatom u slikarsku materiju. On je o njoj imao intenzivnu ličnu predodžbu, ali ona je bila sve prije nego konvencionalna: kada već ne može da je karikira, njemu je boja njenog mesa (kontrast između njene crne nafarbane kose i tjelesne masi) najbolje odgovarala u bijelom: on bi bio najvolio da je slika pred toaletnim ogledalom u bijelom staromodnom šlafreklu, ali ona o tome, naravn, nije htjela ni da čuje. Ona lično inzistirala je na slici u crnoj svili!

U crnoj svili je tu ženu jedanput davno, prije mnogo godina, neobično intenzivno doživio u onoj čudnoj zlatnoj kavani, kad je čekao na nju čitav dan. Onda je tu ženu prvi put ugledao umornu i staru, a danas, trideset i četiri godine poslije onoga događaja, on je mnogo

umorniji i stariji od nje. I koliko god to nije odgovaralo stvarnosti, ona njegova davna spoznaja da je njeno lice klaunsko, bijelo, kao brašnom namazano, sve je više dolazila do izražaja pod njegovim kistom, što je dublje ulazio u sliku. Njeno mačkasto kreveljenje, prenavljanje, njena namještena ljubaznost, protuprirodan, izvještačen smijeh, njena lažljiva pretvorljivost i namještena, katolička, trećoredaška skromnost, sve su to bile duhovne naslage u koje je prodirao snimajući masku te žene u crnoj svili pred sobom, kao da je posmrtna. Pod osnovnim potezom njegove ruke ostala je ta blijeda maska kao podloga blijedog clownskog obraza u crnoj svili sa starinskim brošem. Zarezi oko usana neobično strastveni, oči žive, velike, upale, goruće, a pod tim tamnim očima umorni podočnjaci, kao sjenke poroka. A iza toga jedno umorno lice, nenaravno, neprirodno, lažno, lice zapravo majmunsko, neobične, zgužvane, nervozne fiziognomije. Prva dva dana, dok je to lice bilo još pod koprenom nabačenosti, u flotezzi prvoga poteza, pod masom neizdiferencirane boje, dok su se samo nazirali mutni obrisi, a sve je još izgledalo na konvencionalnu distansu, stara je bila zadovoljna i odobravalala je frazama, koje su graničile sa zanosom. Ali poslije, kada je taj kist pod rukom njenog sina počeo sve življe da zalazi pod kožu, kada se je pod tim ostrim dlakama rastvarala epiderma kao pod britvom, kada su se rastapale boje pod prodinom snagom pogleda, ona je pred tim obrazom u crnoj svili na platnu, što je tamo nastajao pod rukom slikarskom, postajala sve nemirnijom. Što je taj kist kao namočen u terpentinu sve više skidao s toga lica sve lutkasto, načinjeno, bazarsko, pozersko, onu gustu naslagu šminke pod tim potkožnim tajnama, što se tu sve više, kao pod anatomskim nožem, razrezivalo i skalpiralo jedno potajno skriveno lice, njena je zlovolja sve više rasla. Ona je postajala nervoznom, nju su počele mučiti njene poslijepodnevene glavobolje, ona je izostajala zbog raznih smetnja, a konačno jednog jutra, prije posla, kada je Filip pušeći svoju prvu cigaretu i sav zadubljen u svoje platno (koje je već počelo da ga privlači) i zaboravio da ga mati čeka, ona je htjela nešto da mu kaže, ali nije dospjela dalje od prvih riječi. Iz nje je provalio plač, grčevito i iskreno.“

11.3.3. Krleža, 2004: 163 – 165.

„Vračajući se kući već u gustom sumraku kroz šumu, Filip je Bobočki govorio o svojoj kompoziciji, kako se on već dugo sprema da naslika Krista, i kako tu sliku Kristovu nosi u sebi već godinama. U glasnom kolopletu puti, usijanih tijela i smrdljive svinjetine, u masnim oblacima pečenjarskog dima i tamjana, Filip se, stojeći u znojnoj stisci pod svodovima crkve među štirkanim podsuknjama i podrigivanjem sitih crijeva, oplodio grozničavim priviđenjem: još nikada mu se nije nijedna njegova slikarska spoznaja javila tako jasno i tako neodoljivo nametljivo, i još nikada nije govorio ni o jednoj svojoj slikarskoj zamisli s takvim zanosom kao tog sumraka, idući s Bobočkom ispod ruke kroz šumu, u kojoj je iz koraka u korak postajalo sve mračnije.

U njegovim riječima rastvarale su se magle, kao da netko razastire koprene, i njemu je postajalo sve jasnije, kako bi trebalo konkretno riješiti tu slikarsku temu, da se pod kistom osjeti prvo konkretno tlo spoznaje, a u perspektivama da se nad stvarima otvore nedogledne vertikale!

- Smrad onih pijanih govedara i dlakave masne stražnjice njihovih debelih kobila, oni potoci gverca i piva, razval mesa i histerično brujanje glasova, ono kosmato talasanje guzova i listova i butina, debelih, masnih ženskih nogu, gležnjeva, zglobova, sukanja, rzanje konja, pohotno micanje pupaka i crijeva i mesa u mesu, to bi trebalo da bude furiozna orkestracija te sulude panonske svadbe, koja pijana urla na brdu oko jednog ranjenog rimskog čudotvorca. Masa Truba, masa svjetala, masa boja, kao na sikstinskoj stijeni, u rasapu preobilja golih trbuha, blatnih gnjatova, zgaženih sisa, pjanih vještica! Ta orkestracija dijaboličnog, cotastog, razvratnog, barbantskog nečeg našeg u nama i oko nas treba da bude brueghelovski smeđa, ogromna, trogloditska poplava, što teče pod temom kao olujna pratnja ispod svirke glavne teme; sve to đavolsko, nemansko, zmajevsko, prapočetno, diluvijalno od ovog mutnog blata pod našim nogama, to je samo glavna osnova tkivu te slike, što bi je trebalo rastvoriti kao ogromnu, monumentalnu, goblensku zavjesu! [...] Krist koji bi doista stupio u ovu našu panonsku graju, u ovaj smrdljivi metež naših sajмова, taj treba da se osjeti nad stvarima kao metafizički sudar sa svojim tjelesnim, pohotnim, mesnatim, poganskim u nama! Taj Krist treba da bude u kretnji pećina, koja se skotrljala sa zvjezdanih vrhunaca, slikan diletantskom tempera – tehnikom!

Stojeći u onoj pijanoj gužvi večeras, Fili je osjetio Krista nad oltarom kao oklopljenog, mramornog, michelangelovskog golog titana, s nogama kao ogromnim tamnim bazaltnim

stupovima, a zamah Kritovih pesnica zaurloao je nad tim prljavim govnom kao gola oluja uz zvižduk vjetra oštrog kao britva!

- Te ruke, te božanske, nadzemaljske pesnice treba da se uzdignu nad sve zemaljsko u nama, uzvitlane gnjevnim furiozom, kakav se javlja u mračnim oblačinama za ljetnih predvečerja, kad se čuje daleka grmljavina pred potopom, kad se trese pozitivno tlo pod nogama, i kad je to titansko, astralno, mramorno golo Kristovo tijelo jedini most, po kome se može spasiti čovjek iz blata i smrada. Jedan dan gnjeva u blistavim fanfarama, kao borbeni signal truba pred bitku, kada se vijore zastave na fijuku tanadi, gibanje gudala po čelima i zvonjava harfa, mnogo sive boje, mnogo tmaste tinte, da bi se istaklo ono bijelo mramorno tijelo njegove nadnaravne pojave, a ne štajerski drajfarbendruk za molitvenik glupih sluškinja! Krist nije i ne smije da bude nikakav ahcigerjare blond bidermajerski sanjar s plavim kovrčicama i bradom – à la Alfred de Musse, Krist nije bio nikakav rafaelizirani hermafrodit, o kome sanjaju stare djevice po crkvenim klupama, i trebalo bi donijeti već na jednom platnu pravog Krista samo zato, da se već jedanput razbije lažljivost svakog takvog pseudoreligioznog igranja slikarskim kičem i pretvaranja velikih slikarskih zamisli u sajamske oleografije! Baš aj sudar našeg poganskog, panonskog stanja s tim blijedim Čovjekom [...] – to bi već jednom trebalo naslikati!“

12. Popis priloga

Slika 1. Agesander, Polidor i Atenodor s Roda, *Laokoontova skupina*, oko 25. god. pr. Kr, mramor, Vatikanski muzeji, Rim, izvor: mrežna stranica https://hr.wikipedia.org/wiki/Laokontova_skupina#/media/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 2. Constantin Guys, *Susret na Promenadi*, 1889, olovka i tinta, gvaš i akvarel, 24.5 x 23 cm, izvor: mrežna stranica https://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Guys#/media/File:Constantin-Guys-rencontre-la-promenade.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 3. James McNeill Whistler, *Whistlerova majka*, 1871, ulje na platnu, 144.3 x 162.4 cm, Muzej d'Orsay, Pariz, izvor: mrežna stranica https://en.wikipedia.org/wiki/Whistler%27s_Mother#/media/File:Whistlers_Mother_high_res.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 4. Petar Dobrović, *Portret Miroslava Krleže*, 1930, ulje na platnu, Muzej grada Zagreba, Zagreb, izvor: mrežna stranica <http://www.buro247.hr/kultura/umjetnost/sva-lica-miroslava-krle-e.html> (posjećena 16. kolovoza 2016)

Slika 5. Ljubo Babić, *Udovice*, 1912, tempera, Moderna galerija, Zagreb, izvor: mrežna stranica https://hr.wikipedia.org/wiki/Ljubo_Babi%C4%87#/media/File:Udovice,_Ljubo_Babi%C4%8D,_1912.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 6. Georg Grosz, *Berlin Friedrichstrasse*, 1925, litografija, 56.7 x 39 cm, Muzej umjetnosti, Bremen, izvor: mrežna stranica <https://www.pinterest.com/pin/58335757643252017/> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 7. Krsto Hegedušić, *Rekvizicija*, 1929, ulje na platnu, 75 x 104.5 cm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, izvor: mrežna stranica <http://www.republika.co.rs/550-551/10.html> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 8. Henri Matisse, *Autoportret*, 1906, ulje na platnu, 55 x 46 cm, Nacionalna galerija Danske, Kopenhagen, izvor: mrežna stranica <https://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.abcgallery.com/M/matisse/matisse31.JPG>

[G&imgrefurl=http://www.abcgallery.com/M/matisse/matisse31.html&h=731&w=588&tbnid=7nY5hYF8UUUGyM:&tbnh=160&tbnw=128&docid=RJ1HKYuGdUr8eM&itg=1&usg=__M-nGW0dX44BrxwCFK11k_wto2vU](http://www.abcgallery.com/M/matisse/matisse31.html&h=731&w=588&tbnid=7nY5hYF8UUUGyM:&tbnh=160&tbnw=128&docid=RJ1HKYuGdUr8eM&itg=1&usg=__M-nGW0dX44BrxwCFK11k_wto2vU) (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 9. Paul Cézanne, *Kupačice*, 1900 - 1906, ulje na platnu, 201.5 x 250.8 cm, Philadelphijski muzej umjetnosti, Philadelphia, izvor: mrežna stranica https://hr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_048.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 10. Dragutin Weingärtner, *Hrvatski sabor 1848. godine*, 1885, oleografija, izvor: mrežna stranica https://hr.wikipedia.org/wiki/Hrvatski_sabor_1848.#/media/File:Dragutin_Weing%C3%A4rtner,_Hrvatski_sabor_1848._god.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 11. Georg Grosz, *Daum se udaje za svog automatonu Georgea u svibnju 1920, John Heartfieldu je drago*, 1920, akvarel i kolaž, 42 x 30.2 cm, Berlinska galerija, Berlin, izvor: mrežna stranica <http://www.berlinischegalerie.de/en/collection/prints-and-drawings/highlights/george-grosz/> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 12. Ernst Ludwig Kirchner, *Berlinska ulica*, 1913, ulje na drvu, 120.6 x 91.1 cm, Muzej moderne umjetnosti, New York, izvor: mrežna stranica https://hr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner#/media/File:Kirchner_1913_Street,_Berlin.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 13. Krsto Hegedušić, *Poklade, Svatovski maškari*, 1935, ulje na platnu, 88.5 x 116 cm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, izvor: mrežna stranica <http://www.mmsu.hr/lgs.axd?t=16&id=1388> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 14. Josip Račić, *Portret gospođe u crnom*, 1907, izvor: mrežna stranica <https://antoncebalo.wordpress.com/2015/12/09/josip-racic-1885-1908/> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 15. Leo Junek, *Autoportret pred zidom*, 1928, izvor: mrežna stranica <http://deobogdo.tumblr.com/post/120978444772/10vro-leo-junek-autoportret-pred-zidom> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 16. Ljubo Babić, *Portret Miroslava Krleže*, ulje na platnu, izvor: mrežna stranica <http://www.buro247.hr/kultura/umjetnost/sva-lica-miroslava-krle-e.html> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 17. Miroslav Kraljević, *Olympia*, 1912, Moderna galerija, Zagreb, izvor: mrežna stranica https://upload.wikimedia.org/wikipedia/hr/5/50/Miroslav_Kraljevi%C4%87%2C_Veliki_%C5%BEenski_akt_%28Olympia%29%2C_1912..jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 18. Miroslav Kraljević, *Autoportret s paletom*, 1912, Moderna galerija, Zagreb izvor: mrežna stranica <http://www.ffzg.unizg.hr/kspuff/miroslav-kraljevic-retrospektiva-moderna-galerija-zagreb-19-12-2013-6-4-2014-2/> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 19. Vilko Gecan, *Viktorija*, 1919, Moderna galerija, Zagreb, izvor: mrežna stranica <http://www.moderna-galerija.hr/vasilije-jordan/> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 20. Vilko Gecan, *Cinik*, 1921, Moderna galerija, Zagreb, izvor: mrežna stranica https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Cinik,_Vilko_Gecan,_1921.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 21. Ljubo Babić, *Smokvice kod Vignja*, 1930, izvor: mrežna stranica https://hr.wikipedia.org/wiki/Ljubo_Babi%C4%87#/media/File:HR-Babi%C4%87Ljubo-SmokviceKodVignja.jpg (posjećena: 16. kolovoza 2016)

Slika 22. Krsto Hegedušić, *Proštenje u mom selu*, 1927, ulje na platnu, 50 x 61 cm, Moderna galerija, Zagreb, izvor: mrežna stranica <http://www.matica.hr/hr/362/Retrospektiva%20Krste%20Hegedu%C5%A1i%C4%87a%20u%20Galeriji%20Adris%20u%20Rovinju/> (posjećena: 16. kolovoza 2016)

13. Popis literature

1. Aristotel (2005) *O pjesničkom umijeću*, Zagreb: Školska knjiga
2. Baudelaire, C. (1995), „Svjetionici“, u: C. Baudelaire, *Cvjetovi zla*, prev. D. Robić, T. Ujević, Zagreb: Konzor, str. 24-25.
3. Čengić, E. (1982) *Krleža*, Zagreb: Mladost
4. Engelsfeld, M. (1975) *Interpretacija Krležina romana „Povratak Filipa Latinovicza“*, Zagreb: Liber
5. Kravar, Z. (2005) „Kameni gost na panonskom proštenju. Krležini svjetonazori i njihovi sudari“, u: Z. Kravar, *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranog 20. stoljeća*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, str. 99 – 136.
6. Krleža, M. (2004) *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Večernji list
7. Krleža, M. (1995) *Gospoda Glembajevi*, Zagreb: Zagrebačka stvarnost
8. Krleža, M. (1953) „Predgovor *Podravskim motivima* Krste Hegedušića“ u: M. Krleža, *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 5 - 40.
9. Krleža, M. (1953) „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: M. Krleža, *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 41 – 74.
10. Krleža, M. (1953) „O Marcelu Proustu“, u: M. Krleža, *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 109 – 142.
11. Krleža, M. (1953) „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu“, u: M. Krleža, *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 249 – 260.
12. Krleža, M. (1953) „O tendenciji u umjetnosti“, u: M. Krleža, *Hrvatska književna kritika*, Svezak VI, Zagreb: Matica hrvatska, str. 399 – 444.
13. Krleža, M. (1953) „Predgovor katalogu retrospektive Ljube Babića, u: M. Krleža (ur) *Gdje smo i kako smo i suvremene političke teme*, Srajevo: Oslobođenje, str. 364 – 368.
14. Krleža, M. (1979) „Ekspresionizam“, u: M. Krleža (ur) *Reiner Maria Rilke. Eseji i članci I*, Sarajevo: Oslobođenje, str. 147 – 153.

15. Krleža, M. (1926) „Križa u slikarstvu“, u: M. Krleža, *Izlet u Rusiju*, Zagreb: Narodna knjižnica, str. 49 – 54.
16. Lasić, S. (1982) *Krleža: kronologija života i rada*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
17. Maković, Z. (2007) „Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti“, u: Z. Maković, *Lica*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, str. 89 – 94.
18. Maković, Z. (2007) „Avangardne tendencije u Hrvatskoj: od slike do koncepta“, u: Z. Maković, *Lica*, Zagreb: Izdanja Atibarbarus, str. 95 – 118.
19. Maroević, T. (2007) *Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
20. Nemeć, K. (1999) *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*, Zagreb: Znanje
21. Pomahać, S. (2010) *Projektna nastava*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb
22. Prelog, P. (2010) „Slikarstvo Minhenskog kruga“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 606 - 613.
23. Prelog, P. (2010) „Proljetni salon“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str.614-621.
24. Reberski, I. (2010) „Kritički realizam i grupa *Zemlja*“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 632 - 637.
25. Reberski, I. (2010) „Grupa trojice i naš likovni izraz“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 638 - 640.
26. Reberski, I. (2010) „Koloristički intimizam, ekspresionizam boje, nadrealizam“, u: M. Pelc (ur), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, str. 641 - 645.

27. Reberski I. (1994) *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo, katalog izložbe*, Zagreb: Umjetnički paviljon, str. 31 - 51.
28. Tarade, Lj. (1996) *Miroslav Krleža: umjetnost i tendencija*, diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb
29. *Avangarda* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1260> (stranica posjećena: 1. lipnja 2016)
31. *Babić, Ljubo* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1262> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)
32. Bakotin, J. (2012) „Naša stvarnost ili Krležin obračun s malograđanštinom“, <http://lupiga.com/vijesti/nasa-stvarnost-ili-krlezin-obracun-s-malogradjanstinom> (stranica posjećena: 04. rujna 2016)
33. Flaker, A. (2012) *Hrvatska književna laž*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=51611> (stranica posjećena: 04. rujna 2016)
34. *Grosz, George* (2012), Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1565> (stranica posjećena: 20. lipnja 2016)
35. *Hegedušić, Krsto* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1579> (stranica posjećena: 17. lipnja 2016)
36. *Ispitni katalog za državnu maturu iz likovne umjetnosti u školskoj godini 2015/2016* (2015) Nacionalni centar za vanjsko vrednovanje obrazovanja, <https://www.ncvvo.hr/ispitni-katalozi-za-drzavnu-maturu-2015-2016/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)
37. *Izlet u Rusiju* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=434> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)
38. *Kriza u slikarstvu* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=519> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)
39. *Likovna umjetnost* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1800> (stranica posjećena: 1. lipnja 2016)

40. *Nacionalni kurikulum nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost: prijedlog* (2016) Cjelovita kurikularna reforma, str. 87, <http://www.kurikulum.hr/predmetni-kurikulumi/> (dokument preuzet: 29. lipnja 2016)
41. O'Donoghue, S. (2005) *Ut Pictura Poesis and the Relationship Between Poetry and Painting During the Renaissance*, University of Central Florida. <https://www.urj.ucf.edu/vol1issue1/odonoghue/page1.php> (stranica posjećena: 9. kolovoza 2016)
42. *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=713> (stranica posjećena: 20. lipnja 2016)
43. Pavličić, P. (2004) „Krležin esej o Proustu“, *Hrčak Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske*, vol. 30, str. 13-28. <http://hrcak.srce.hr/73643> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016.)
44. *Povratak Filipa Latinovicza* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=842> (stranica posjećena: 28. svibnja 2016)
45. *Predgovor „Podravske motivima“ Krste Hegedušića* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=857> (stranica posjećena: 17. lipnja 2016)
46. *Putopisi* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1223> (stranica posjećena: 25. lipnja 2016)
47. *Sukob na ljevici* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773> (stranica posjećena: 26. lipnja 2016)
48. Visković, V. (2001) *Sukob na ljevici*, http://newpolis.org/files/sukob_na_ljevici_v._viskovic.pdf (stranica posjećena: 26. lipnja 2016)
49. Vujanović, B. (2007) „Utočište u samoći“, *Vijenac*, vol. 346, <http://www.matica.hr/vijenac/346/Uto%C4%8Di%C5%A1te%20u%20samo%C4%87i/> (stranica posjećena 25. lipnja 2016)
50. *Zemlja* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2303> (stranica posjećena: 17. lipnja 2016)

51. *Životopis Miroslava Krleže* (2012) Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1747> (stranica posjećena: 28. svibnja 2016)