

---

## STALNO PRISUSTVO OCA U NJEGOVOJ KOSI

---

DŽEJKOB EMERI

*S engleskog preveo Novica Petrović*

**N**aše polazište je, može biti, veoma daleko od briljantno mizantropskog romana Miroslava Krležea o propadanju hrvatske aristokratije *Povratak Filipa Latinovicza*; bilo kako bilo, Frejzer nam u *Žlatnoj grani* kaže da je jedan lovac iz plemena Adžumba u zapadnoj Africi, pošto je ubio ženku nilskog konja, ušao u ispražnjenu utrobu lešine i “oprao celo telo krvlju i izmetom ubijene životinje, moleći se duši ženke nilskog konja da mu ne uzme za zlo što ju je ubio i na taj način *pokopao njene nade da postane majka*” (606, moj kurziv).

Ova scena je relativno poznata svakome ko je pročitao neku od onih snishodljivo napisanih knjiga o američkim Indijancima ili je video neki od dokumentaraca u produkciji *Nešanel džiografik* (*National Geographic*). Divljak, dirljivo blizak svojoj životinjskoj sabrači, pokušava da umilostivi duh životinje koju je ubio; u svojoj zabludlosti i neobrazovanosti, lišen robe široke potrošnje, on nastoji da otupi instinktivnu želju duha za osvetom.

Ali, kakav je zapravo taj duh? Zašto bi on želeo da se sveti i kako bi to učinio? Strogo uzev, lovca uopšte nije briga za nilskog konja već za moguće *potomstvo* dotičnog nilskog konja. Moleći se duši nilskog konja, on se zapravo izvinjava njenom osujećenom potomstvu. Uistinu, ulazeći u utrobu ubijene životinje i kupajući se njenim telesnim tečnostima, on nudi sebe kao zamenu za dete; on postaje srodnik nilskog konja izvlačeći se iz otvorene utrobe ženke.

Nema tu nikakve posebne anomalije. U pravilu, tabui u vezi sa ubijanjem opasnih životinja opravdavaju se remetilačkim uticajem na porodičnu strukturu životinjskog društva (koje je zamišljeno kao odraz ljudskog društva u ogledalu), a ne strahom

od povratka ubijene zveri. Sibirski Korijaci uzdržavaju se od ubijanja kitova a pripadnici plemena Čeroki od ubijanja zvečarki, ne zato što se plaše sposobnosti duha da se fizički osveti već zato što se boje da će duh podstaći *rođake* te zveri da na nasilje odgovore nasiljem. Kada kit smrska ribarski brodić ili kada negativac dobije po njušci, ti činovi nasilja tumače se kao porodična osveta, kao spor među krvnim srođnicima; Šekspirovom kralju Klaudiju bilo bi pametnije da je o tome razmislio pre nego što je izručio otrov u uho Hamleta starijeg.<sup>1</sup>

Utvara, duh, dakle, nije toliko prisustvo koliko praznina u strukturi srodnosti koja tera potomke ubijenog da čine nasilje u njegovo ime. Živi postaju zamena za mrtve. Ovo i nije tako iznenađujuće ako imamo u vidu da, dugoročno gledano, temeljne kategorije društva teže budućim generacijama koje će ovekovečiti tu kulturu umesto predstavnika sadašnje generacije. Na primer, dva Hegelova preduslova za društvo – svojina i brak – doprinose nastajanju društvenih struktura upravo zato što sopstveni interes projektuju u budućnost: kategorija vlasništva je sredstvo uvođenja nasledstva, dok brak osigurava roditeljstvo i to da se očeva svojina prenese na odgovarajuće dete. Na taj način, obe ove institucije uključuju ne samo želju za samoočuvanjem već i želju da se to postigne potomstvom (uz nasleđivanje kapitala kojim se vremenom stabilizuje društvena hijerarhija).

Ovde je reč o onome što Danilo Kiš naziva “taj sled živih i mrtvih, taj sveopšti mit o smeni generacija” (63).<sup>2</sup> Brojne kulture, a među poznatije primere spadaju, između ostalih, jevrejska, grčka i kineska, smatrale su produžavanje porodične loze svojevrsnim vidom besmrtnosti. Otac nastavlja da živi u sinu, homunku-

198

1 Jer, iako nam je svima poznato tradicionalno Frojdovo tumačenje po kome Hamlet okleva da ubije svoga strica zato što je Klaudije učinio ono o čemu je kraljević potajno maštao, strukture srodnosti imaju ulogu koja ima malo veze sa porodičnom romansom. Problem u ovom komadu nije problem danskog kraljevića: to je problem njegovog oca, pošto je otac taj koji je ubijen. Nevolja je u tome što, budući da je mrtav i stoga nije u stanju da iskoristi svoje pravo na osvetu, odsutni otac zapoveda sinu da zauzme njegovo mesto – da preuzme očevu osvetničku ulogu. Hamlet se opire ovom potpunom poistovećivanju sa ocem, izvesnosti u pogledu ličnosti krivca i apsolutnoj odgovornosti da izvrši osvetu u ime mrtvog oca (čije ime, naravno, i sâm nosi).

2 Kišova verzija, pravo govoreći, razlikuje se od Krležine; posebno se razlikuje u načinu na koji funkcioniše pojam naslednog, budući da je *Enciklopedija mrtvih* zasnovana na jevrejskoj tradiciji da se deci daje ime nekog preminulog pretka, pod pretpostavkom da imena odražavaju suštine i da na taj način isti identitet cirkuliše u okviru iste porodične linije. Detaljnija analiza, međutim, zahteva jedan poseban rad na tu temu, a ja nemam nameru da ga sabijem u jednu fusnotu.

lus se sazrevanjem pretvara u lik od koga je potekao. Tako se u jevrejskoj Bibliji Abraham umnožava i dobija besmrtnost posredstvom naroda koji čini njegovo potomstvo; umreti bez potomaka tako je užasna sudbina da brat preminulog mora postati njegov zamenik kako bi oplodio udovicu u ime preminulog brata. Kada u klasičnom mitu Terej siluje Filomelu, najveća kazna za njega je smrt njegovog sina a ne njegova sopstvena: kada na prevaru pojede nedužnog malog Itisa, njegov stomak postaje grobnica njegove sopstvene krvi i mesa; pošto je kriv za širenje svoga semena van zakonitih okvira porodice, njegov zakoniti sin vraća se u njegovo telo.

\* \* \*

Glavni lik u *Povratku Filipa Latinovicza*, koji je i sâm ispunjen međusobnim preplitanjem začeca i groba, takođe veruje u taj “univerzalni mit o lancu generacija”. Spazivši svoju majku kako sedi doktoru Lipahu u krilu, Filip Latinovicz oseća gađenje pri pomisli na seks uopšte, a naročito na seksualni odnos između njegove majke i doktora Lipaha, ali potom ismeva sebe samoga zbog toga što se toliko šokirao time:

199                    Glupo. I život staraca, kao i drugih organizama, nije drugo nego otvaranje tijela i tjelesnog. To je nagon u čovjeku, koji nas goni za produženjem života. Za trajanjem! Za produženjem trajanja! (104)

Na taj način, naš junak nalazi temelj seksualne želje u jednom univerzalnom životnom procesu koji je primenljiv na organizme svih vrsta (a ponavlja se čak i u strukturi navedenog paragrafa posredstvom upornog, opsesivnog ponavljanja reči *trajanje* i *produženje*). On još uvek ne shvata da je – barem sudeći prema testamentu njegove majke navedenom na samom kraju romana – doktor Lipah njegov otac: on sâm, lako je moguće, predstavlja proizvod upravo njihovog genitalnog spajanja, čime se doktor Lipah, koga on prezire, produžava u vremenu. Kada se ruke doktora Lipaha “hvataju za sâm život iz mračnog već predgrobja” (102), one pokušavaju da šcepaju Filipovo telo.

Tokom čitavog romana Filip Latinovicz nije siguran ko je njegov otac, premda je silno, neurotično svestan da mora imati oca. Vanbračni sin kurtizane, sa par potencijalnih očeva u knjizi koju ispunjava opsednutost porodičnom lozom – praćenjem porodičnih stabala plemenitog roda i živopisnih imena, starim porodičnim portretima i dokumentima koji potvrđuju nasledno plemstvo – Filip Latinovicz doživljava svoga oca isključivo kao *prazninu*. Ipak, poput Hamleta ili potomka ubijenog nilskog konja, on oseća tog nepoznatog, odsutnog oca kao neku delatnu silu.

Ovde se radi o pitanju identiteta. Ako začeti sina – kao što Filip tvrdi – znači ovekovečiti oca, onda se sinovljev identitet može ustanoviti samo u odnosu na identitet onoga koji ga je začeo. Tako princ iz bajke koga su, ne znajući za njegovo pravo stečeno rođenjem, odgajili pastiri uvek i sâm postaje kralj: otac se vraća u liku sina koji preuzima njegovu svojinu i društvenu ulogu. “Kralj je mrtav, živio kralj”, paradoksalni je poklič kojim se oplakuje smrt jednog pojedinca dok se istovremeno slavi njegovo reinkarniranje u liku njegovog sina: dva pojedinca stapaju se u jednoj jedinoj identifikujućoj ulozi – ulozi kralja. Tako i siročić iz sentimentalne književnosti koje “želi da zna ko je” misli da će doći do svoga imena ako otkrije ime svoga oca. “Mučno pitanje očinstva što ga Filip postavlja”, kao što zapaža Mladen Engelsfeld, “tko mu je zapravo otac – zapravo je pitanje njegova identiteta: tko sam ja?” (13). Uistinu, kada Filip Latinovicz, rođen Sigismund, odluči da uzme i ime i prezime svoga zakonitog oca, taj čin najdoslovnije u romanu predstavlja “povratak Filipa Latinovicza”.

Očinstvo je po tradiciji upisano u nasledno ime – što uz Krležino ismevanje dekadentnog, anahronog plemstva rezultira smešnim hibridnim titulama poput “grof Uexhull-Cuillenband-Cranensteege” (radi se, uzgred budi rečeno, o duhu), “grofica Maria de la Fontaine et D’Harmoncourt-Uverzagt” ili “grof François de Paul Maria Zaharia Anton Wenzel Deym”. To što i Filip Latinovicz preteruje u tome (uzimajući kako ime tako i prezimena muža svoje majke) znak je njegove nesigurnosti, želje da svoj identitet veže za identitet svoga pretka. Naravno, promena imena nije dovoljna da odagna Filipove sumnje; on i dalje nije siguran u to ko mu je otac, čak i kada oseća tu neznanu glavu porodice na delu u sopstvenom telu:

200

Mrtvaci, nepoznati i hipotetični mrtvaci u Filipu, ti su bili sastavljeni od beskrajnih kompleksa najnevjerovatnijih pretpostavaka i fiksidea: biskupi, sluge, stare žene sa gavranovima u mračnim sobama, lica iz baršunastog albuma, poljski činovnici u krznom opšivenim bundama, svi su ti vikali u njemu i kretali se oko njegove dječje postelje kao živi! On je i poslije već kao odrastao osjećao, kako njegovi nokti rastu sami dalje, sami od sebe, kao nokti na mrtvim rukama u zatvorenim grobovima, a to su nokti tih nepoznatih mrtvacu u njemu i njihova kosa! Čovjek i nije drugo nego posuda puna tuđih ukusa i užitaka! Bilo je takvih gledanja u Filipovu životu, kad je bio uvjeren, da on lično subjektivno sigurno nije vidio ono što je vidio; to netko dalek nepoznat u njemu gleda svoje stvari na svoj način. Slušajući zvonjave, kako zamiru nad krajinom u plosnatim krugovima, kao kad se rasplinjuju kružnice kolobara nad vodenim ogledalima od dodira ptičjeg, Filip je često mislio o nepozna-

tom i stranom voštanom mrtvom uhu, koje kroz njegovo vlastito uho sada sluša tu zvonjavu. Dolazile su na njega iznenada, bez ikakva razloga, bolne i neizrecive tuge: to netko ostavljen u njemu tuguje za nekim. Njega (Filipa) nije nitko ostavio, ali on tuguje... (171-72)

201 Ta “neizreciva” tuga zapravo nije izražena u ovom odlomku, u kome se brižljivo izbegava pominjanje nepoznatog očinstva. Ipak, dijagnoza je očigledna da očiglednija ne može biti: reč je o opsesiji njegovim mogućim očevima kojom je obuzet još od detinjstva, ali sve što može je da nagađa o tome; svi ti likovi u nizu – biskup, sluga, album sa fotografijama koji je Filip listao u nadi da će prepoznati sliku svoga oca – jesu likovi potencijalnih očeva.<sup>3</sup> Njihovi glasovi odjekuju u njemu. Kada mu rastu kosa i nokti, rastu sa sablasnom silom života koji istrajava i van granica sopstvenog tela. Dete postaje grob u kome je pokopan očev identitet, a kosa koja raste posle smrti je plastičan i često ponavljan simbol prošlog očinstva koje se aktivno nastavlja u sinu; jedna jedina vlas kose uvek se može identifikovati kao ista vlas, premda postaje sve duža i duža, čime se ikonički predstavlja *trajanje*, neprekinuti rast jednog lanca očinstava. Iskustva tog drugog stanara tela nisu *kod Filipa* već su fizički unutar njega, *u Filipu*: on je ljuštura koja sadrži još jedno ‘ja’, i čak i iskustva njegovog tela pripadaju tom drugom biću. To je mrtvo uho koje osluškuje kroz njegovo sopstveno uho. Bol zaboravljenog bića – bića koje je uklonjeno iz strukture porodice isto tako delotvorno kao da ga je probolo koplje lovca iz plemena Adžumba ili kao da je to učinjeno pomoću “soka proklete hebone iz bočice” (*Hamlet*, I, 62) – nastavlja se u Filipovom fizičkom telu.

Ko je onda Filip ako su njegova iskustva zapravo vezana više za to strano ‘ja’ u njemu nego za njegovo ‘sopstveno’ ja? Pokušaj da se utvrdi njegov identitet utapa se u praznini koju predstavlja ova bezimena utvara:

Razmišljajući o sebi i o svome trajanju, o svojim počecima i o međama svoje ličnosti, Filip se gubio u mutnim slikama, te nikako nije mogao da se snađe.

Doista, izgledalo je tako, kao da kroz naše ruke kulja tuđi život... sve to ne može biti ništa drugo nego odgovaranje na stara i davno pročitana pisma, odjekivanje na zaboravljene riječi, sjećanja na stare krivnje i mučenja na tuđim bezizlaznostima. (172-73)

---

3 Žena sa gavranom potiče iz traumatične noći kada je mladi Filip shvatio da mu je majka bila prostitutka; poljski državni službenici su, kako izgleda, stariji preci sa majčine strane. Kao što ćemo videti, njihova iskustva i dalje utiču na Filipovo ponašanje na različite načine.

Filipovo sopstveno trajanje u vremenu (istom reči opisuje se želja doktora Lipaha da svoje bitisanje produži na sledeću generaciju), poreklo njegovog 'ja' (začeće u najdoslovnijem smislu), i granice njegove ličnosti (koja već kao da je pomešana sa ličnošću duha koji živi u njemu), sve to nestaje u praznini nepoznatog oca. Međutim, ako nije u stanju da imenuje toga oca, njegovi zaključci moraju biti isto tako mutni kao i slike u albumu sa fotografijama: "povorke mrtvih slugu, biskupa, kanonika, pokojnih kamerdinera, nepoznatih prolaznika iz trafike" (171), od kojih bi svako mogao biti *onaj pravi* otac koga oseća u svome telu.

Kada taj otac deluje nekom emotivnom silom – fobijom ili željom – uvek je očit imperativ nasleđa. Na primer, Filip doživljava seksualne privlačnosti, taj nagon za *trajanjem*, oseća kao stranu silu u sebi samome: "pred raznim ženama uvijek netko drugi u njemu čeka" (173). Na jednom nivou, to se čita kao neurastenično distanciranje ega od sopstvenog tela, a taj je fenomen isti tako svodiv na parazitskog pretka koji se bori da poživi još jednu generaciju<sup>4</sup> ili, pak, obrnuto, na homunkulusa koji čeka da bude položen u utrobu (ako je niz generacija neokrtnjen, možda između to dvoje i nema nikakve stvarne razlike).

Filipa takođe muči jedna bizarna konstelacija strahova, naizgled nepovezane osobe i stvari koje, iako on zna "da su isključivo prikaze i fantomi" (187), groteskno utiču na njega. Jedan predmet koji se često pojavljuje u vezi s tim jeste cilindar koji izaziva užas: "šešira svoga profesora matematike, na primjer, bojao se on mnogo više nego same matematike, ili onog starog, sivog bedaka s virdžinkama u džepu" (188).

202

Ovi strahovi, međutim, nisu naprosto iracionalni; radi se jednostavno o tome da oni potiču od iskustava drugih ljudi:

Strah pred sjajnim crnim cilindrima, taj je jedamput slučajno odgonetnuo u sebi: pričala mu je mati kako je Valentijevima u Poljskoj sve došlo na bubanj, a ovrhovoditelji, koje je njen otac kao dijete gledao, kako bubnjaju nad njegovim roditeljskim domom, imali su visoke dlakave crne cilindre! (173)

Ovde se Filipova tvrdnja "da u nama stanuju drugi kao u starim grobovima i svi mi da smo samo kuće pune nepoznatih, mrtvih stanara" (170) – koja isprva kao da samo nagoveštava Frojdovsku mantru da smo, kako to jednom reče H.D., "svi mi kuće duhova" nastanjene neurotičnim nasleđem naših domova iz detinjstva – razrađuje korak dalje, da bi uključila i reprekusije koje to ima u okviru šire strukture

---

4 Hvala dragom Bogu za kontrolu rađanja.

srodništva a ne samo na oblikovanje ličnog iskustva: fobija od šešira vodi poreklo od nekakvog naslednog sećanja. Ovaj strah, ukorenjen u detinjem doživljaju dede po majci koga nikada nije upoznao, na neki način utiče na njega čak i pre nego što je čuo tu priču. Začudo, Filip, kao i knjiga u kojoj se vraća, prihvata ovo objašnjenje fobije kao savršeno racionalno. Kako izgleda, iskustva se, zajedno sa pratećim neurozama, mogu prenositi kao i sve drugo što se nasleđuje. A neobična “dlakavost” onih šešira čak predstavlja odjek Krležinog najplastičnijeg tropa o mrtvom životu koji izrasta iz drugog, živog tela.<sup>5</sup>

Zapravo, postoji jedan psihoanalitički model koji pokušava da objasni ovakve fenomene.<sup>6</sup> Prvi put je izložen u jednom eseju Nikolasa Ejbrahama 1975 godine; ideja o utvari nastoji da formuliše kako se neizražene neuroze jedne generacije ponavljaju druge, kod nekog člana porodice koji sa tim nema veze i nikada ni-

---

5 U romanu *Na rubu pameti* Krleža razvija teoriju o *Homo cilindricus*, čiji je cilindar simbol buržoaskog idiotluka. Takođe, možda vredi prisetiti se na ovom mestu da je na jednoj neobjašnjennoj fotografiji u albumu jedan muškarac koji na sebi ima cilindar, čega se Filip seća “neobično živo” (79). Poslednje za šta se Filip raspituje pre nego što uništi album jeste: “Kakav je... ovaj nepoznati gospodin tu s cilindrom, tko je od tih tipova tu u toj proklesoj knjizi moj otac” (265). Primamljivo deluje pomisao da je nepoznati gospodin Filipov pravi otac, da Regina očinstvo pripisuje doktoru Lipahu samo da bi opravdala njihov predstojeći brak, a da se Filip, dok posmatra te šešire, neposredno suočava sa utvarom, sa ocem koji nikada nije bio spomenut. Međutim, ne mogu da pronađem nikakve apsolutno čvrste dokaze za to da je ovaj ili bilo koji drugi muškarac Filipov pravi otac – u čemu je, valjda, i problema.

Ovaj cilindar na neobičan način se javlja u jednom odlomku [iz knjige *Pokojni otac*] Donalda Bartelmija: “Smrt očeva: Kada otac umre, njegovu očinstvo se vraća Sveocu... Prenosi moći ove vrste obeležavaju se odgo-varajućim ceremonijama: spaljuju se cilindri” (178).

6 Kao što biva sa većinom psihoanalitičkih paradigmi, njena je istinsna vrednost diskutabilna, ali je njena metaforička vrednost potencijalno značajna: njeni pojmovi korespondiraju sa Krležinim u zapanjujućem stepenu (što, u svakom slučaju, može biti i najznačajnije u akademskim radovima). Poistovećivanje oca sa sinom, razume se, ide dobro utabanim stazama psihoanalize, ali ja bih se ovde uzdržao od olakog primenjivanja jednog čvrstog modela, uz podsećanje na to da su frejdotske šeme sekundarna ili tercijarna pomeranja porodične strukture, konkretnije ukorenjena u fenomene kao što su podela rada unutar porodice i nasleđivanje društvenog položaja posredstvom prenetih imena, kapitala i društvene uloge.

je bio svestan njihovih uzroka. “Namenjena objektiviziranju... praznine koju u nama stvara skrivanje nekog dela života objekta ljubavi” (171), utvara

prelazi – na način koji tek treba da bude utvrđen – iz podsvesti roditelja u podsvest deteta... Periodično i kompulsivno vraćanje utvare izvan je domašaja formiranja simptoma u smislu vraćanja potisnutog; to se dešava kao kod trbuhozborca, kao da je neki neznanac u mentalnoj topografiji subjekta. (173)

Neznanac u psihi Filipa Latinovicza, međutim, stvoren je – ne skrivanjem “nekog dela” njegovog oca – već skrivanjem potpunog identiteta toga oca. Celokupna sila ove praznine, koju je Filipova majka pojačala time što svome detetu nikada nije rekla ko mu je otac, preneti je u Filipovu psihu.<sup>7</sup>

Za nas su ovde još značajnije šire implikacije nasleđene neuroze. Marija Torok primećuje da pojam utvare razobličuje “predrasudu o ‘ja’”, koja se u tradicionalnoj psihoanalitičkoj praksi

sastoji u tome da čujemo prvo lice jednine kad god neko kaže “ja”. Međutim, naročito pri suočavanju sa fobijama, teško je ustanoviti identitet toga “ja” koje tvrdi da se plaši. Možemo li prihvatiti zdravo za gotovo da u mladosti, kada se ovi simptomi obično prvi put ispoljavaju, to “ja” zasita označava zakonski identitet subjekta? Umesto “Bojim se”, možda je tačnije reći “Postoji strah od...” (180)

204

---

7 Ejbrahim daje primer jednog mladog naučnika, stručnjaka za ljudske spermatozoide, čiji je hobi heraldika i genealogija evropskog plemstva; uzrok toga, tvrdi Ejbrahim, jeste to što je otac subjekta vanbračni, tako da je ovaj u mašti sebi pripisao plemićko poreklo. Ova neuroza vezana za očinstvo manifestuje se u sinu u vidu opsednutosti heraldikom – kojoj je, uzgred budi rečeno, paralelna opsednutosti heraldikom u Krležinom romanu. (Želeo bih da ukažem na zanimljivu simetriju koja postoji između njegovih genealoških i spermoloških preokupacija: istovremeno protezanje na daleku prošlost i neposrednu budućnost porodične loze.) Premda ne želim da se ovde upuštam u psihoanalizu Krleže, a u svakom slučaju nisam za to ni kvalifikovan, možda vredi spomenuti da je sâm Krleža bio vanbračno rođeno dete bez oca, i da su on i njegova majka uživali izdašnu materijalnu pomoć nekog nepoznatog dobrotvora, kao i u slučaju njegovog lika Filipa Latinovicza. Za grebom su kolale glasine da je lokalni biskup Krležin otac. Za biografsku perspektivu ovoga videti Kulundžićevu knjigu *Tajne i kompleksi Miroslava Krleže*, naročito poglavlje “Nezakonito dijete – Krležina životna opsesija”.



To je, čini se izvesnim, slučaj sa Filipovom fobijom od cilindara, koja se izražava kroz njegovo sopstveno telo premda potiče iz iskustva nekog pretka. Ponovo se vraćamo na pitanje ega *vis-à-vis* strukture srodničkih odnosa koja mu daje društveni kontekst, ime i objektivni identitet. Jer, ako je sinovljev identitet definisan očevim identitetom, očevo postojanje produžava se u potomstvu u vidu “neznanca unutar subjektive sopstvene mentalne topografije”. Ko to onda doživljava strah od cilindra; može li se valjano reći da je ta fobija Filipova ili ona pripada utvari, koja svoj strah iskazuje koristeći Filipa kao instrument, baš kao što i zvona sluša kroz Filipovo uho? Nisam siguran da je ovde uopšte moguće napraviti valjanu razliku između Filipovog istinskog ega i ogranaka njegovog oca koji nedostaje, jer je to dvoje u tako velikoj meri međuzavisno. Uspeli smo samo da naznačimo problematiku ega koji ga muči, premda nas to nimalo ne približava saznanju ko je taj otac ili čime se razlikuje od sina koga progoni.

205 Heraldički simbol koji visi iznad ulaznih vrata Filipovog doma iz detinjstva je “Meduzina glava nad ulaznim vratima”, koja “zgrčila se sva kao da umire, a usne su joj bile natečene, zmije riđovke u glavi tuste, uznemirene” (II). Ova sablasna glava, koja se prvi put pojavljuje u uvodnom paragrafu, nadnosi se nad ulaz u ovaj roman kao i nad ulaz u Filipov dom iz detinjstva. Kip lica (lica koje treba da pretvori u statu u onoga ko ga pogleda) istovremeno je zamrznuto u grču samrtne agonije (“kao da umire”) i živo, u pokretu – kosa, kao što bi se moglo očekivati, nastavlja da se izvija nezavisno od toga. To je simbol Filipove porodice, štit okačen iznad njegovih vrata. A u jednom drugom primeru sveprisutne neodređenosti identiteta u romanu, ovo mrtvo lice iz koga niču žive zmije može se, prema mitu,<sup>8</sup> pojmimiti samo ako se posmatra u ogledalu.

U stvari, Filip Latinovicz čini upravo to kada se prvi put suočava sa pitanjem sopstvenog ega. “Gdje nam je dokaz”, pita se on dok doručkuje u jednom kafeu onoga jutra kada se vratio u rodni grad, “da naše ‘ja’ traje, da smo ‘mi’ još uvijek trajno i neprekidno ‘mi’?” (46). Ovde se pojam *trajanja* primenjuje na objektivno prisutno, vidljivo “ja” a ne na ja koje se produžuje na drugu generaciju – premda, kao što smo videli, može biti teško razlikovati to dvoje.

Filip redom razmatra moguće čuvare identiteta: ime i prezime predstavljaju površne distinkcije (on to zna, pošto je promenio svoje ime i prezime a da time ni na kakav vidljiv način nije doprineo pojašnjavanju identiteta svoga “ja”);

---

8 Ovaj mit, uzgred budi rečeno – kao i mnogi grčki mitovi – kao glavnog junaka ima jednog od Zevsovih vanbračnih sinova, čije božansko poreklo društvo u početku negira.

njegovo lice i pokreti potpuno su se promenili tokom njegovog života, a čak je i telo sumnjivo: “u njemu danas više nema ni jednog atoma od onog tjelesnog stanja prije jedanaest godina” (47).<sup>9</sup>

Filip se okreće ogledalu i opusije sebe fizički, kao neki odvojen predmet, a zatim se vraća metafizici: “Čudno! Sjedi takav jedan nerođeni ‘netko’ u jednom ogledalu, naziva samoga sebe ‘sobom’, nosi to svoje sasvim mutno i nejasno ‘ja’ u sebi godinama” (48). Površno gledano, ovaj odlomak je parodija fundamentalne dileme i pokretačke sile idealističke filozofije, “biti subjekt i osjećati identitet svoga subjekta”, ali tu možemo naći i tragove lanca generacija. Muškarac u ogledalu, Filipov umnoženi lik, začudo je “nerođen”.<sup>10</sup> I premda je Filip možda *svestan* svoga identiteta, to ga nimalo ne približava tome da utvrdi šta je taj identitet; on počiva nedostižno daleko u njemu.

Filip na kraju zaključuje da kontinuitet njegovog ega zapravo postoji: “pod njom negdje zamotan, tajnovito sakriven, kuca i bije taj njegov identitet i to nije fantom, nego meso” (49). Objašnjenje ove epifanije isto je tako skriveno kao i sâm identitet, i premda ono pravi razliku između fantoma i mesa, čitalac ne dobija nikakvo objašnjenje kako da ih razlikuje. Bilo kako bilo, Filip se predomišlja u sledećem paragrafu. Razmišljajući o tome koliko se promenio tokom proteklih jedanaest godina, Filip zaključuje: “danas on više nije onaj isti ‘ja’ – to je istina!”. On se osećanju kontinuiteta vraća samo posredstvom metafore “jedan nevidljivi most” (50) – taj most spaja njegovu prošlost i sadašnjost. Koliko daleko u prošlost on seže? “On se jutros vratio u jednu svoju staru i nesavladanu sliku... kao da se probudio u svom vlastitom grobu”.

206

Ovaj odlomak u celini ostavlja nam osećanje sumnje i nestalnosti, i ni pošto nam ne saopštava onu definiciju ega za kojom Filip opsesivno traga, a činjenica da se to traganje nastavlja tokom preostalih dve stotine stranica romana pokazuje da je, u krajnjem bilansu, ona i za Filipa nezadovoljavajuća. Vrativši se u mesto rođenja, posmatrajući svoj lik u ogledalu, on vidi sebe kao sliku na kojoj je radio čitavog života ali nije u stanju da je završi. Premda ova scena predstavlja prirodan kontrapunkt Filipovoj dugoj meditaciji o identitetu (odeljak o utvari u njegovom telu, koja raste u njemu kao što raste kosa na mrtvacu, što smo već razmatrali), ona

---

9 Iz nekog nepoznatog razloga, Zora Depolo “jedanaest” prevodi ili kao “dvadeset tri” ili ga potpuno izostavlja, ne znam zašto. Moguće je da moj primerak romana ha hrvatskom nije veran originalu.

10 “Ogledala i kopulacija su grozni, jer njima se uvećava čovečanstvo” (68), piše Borhes. U jednom smislu odraz i nije toliko drugačiji od deteta: prepoznatljivo “ja” nalazi se izvan granica njegovog sopstvenog tela.

pre okoliši nego što nas vodi do zaključaka na koje navode njegove fobije i mrtvi koji prebivaju u njemu. Osim toga, ona nas, vrativši se na početak mosta, ostavlja na onom istom mestu gde nas je odveo neznanac u njegovoj psihi: on se vraća u grob, gde njegova kosa verovatno nastavlja da raste zahvaljujući istom onom instinktu za *trajanjem* koji ga je začeo. Dakle, ako rekonstruišemo celokupan raspon mosta, on seže od “nerođenog” lika u ogledalu do groba u koji se on vraća: budućnost i prošlost porodične loze, čime se naglašava međusobno prožimanje kolvke i groba, što je bila i naša početna argumentacija. Da bi se Filip “vratio” u “sopstveni grob”, on mora da umre, ili barem neko “ja” u njemu mora da umre; vremenski model identiteta kao mosta kroz vreme samo ponavlja model očinstva koje se ovekovečuje kroz naredne generacije koji smo izneli na početku.

\* \* \*

207 Filip ne može da spozna sebe, baš kao što ne može da spozna ni svoga oca; on postavlja jedno nemoguće pitanje, čiji odgovor može biti samo ona praznina koja se oseća ali se nikada ne može imenovati. Teorija o besmrtnosti kroz očinstvo zasniva se na drevnom problemu mislećeg subjekta na koji Krleža aludira dok se Filip posmatra u ogledalu. Kada razmišljate o “sebi”, ono “ja” koje razmišlja nije isto što i “ja” o kome se razmišlja. Lik u ogledalu očito ne može biti “vi”, pošto je to samo odraz. A kako može otac nastaviti da postoji u detetu kada dete nije isto što i on? U izvesnom smislu, Filipov nepoznati otac sprečava rešavanje ove osnovne dileme, jer Filip ne može posedovati apsolutno saznanje o svome ocu kao što ne može ni o sebi; on taj problem u potpunosti prebacuje na pitanje determinišućeg nasleđstva – koje je, pošto ima konkretan, premda neimenovan objekat, teorijski rešivo na način na koji problematika ega nije.

Isti ovaj paradoks je, na svoj skromni način, oličan u fenomenu kose, noktiju, zuba, svih onih delova tela koji su odvojivi od njega. Da li je vaša kosa deo vas, i ako jeste, odsecate li deo sebe kada odsecate kosu? A kada ona raste posle smrti, može li se još uvek govoriti da je to “vaša kosa” kada “vi” više ne postojite? Zauzimajući marginalan položaj na granici našeg fizičkog bića, kosa dovodi u pitanje naše poimanje ličnog identiteta u telu.

Međutim, upravo zbog te odvojivosti, kosa već dugo vremena služi kao sinegdoha kojom se predstavlja “ja”. Nikakva vradžbina nije potpuna bez vlasi kose, kapi krvi ili nokta uzetog sa objekta vradžbine; taj deo tela u simboličkom okviru vradžbine predstavlja celokupnu osobu na koju se to odnosi. Ana Ahmatova je, želeći da sazna da li sovjetska tajna policija pretura po njenim papirima dok je ona van

kuće, ostavljala vlas svoje kose među rukopisima. Ako je vlas u njenom odsustvu pomeren, znala je da joj je NKVD dolazio u posetu – ta jedna vlas kose predstavljala je zamenu za ostatak njene ličnosti i obavještavala ju je o aktivnostima tajne policije baš kao da je ona sama u celosti bila prisutna prilikom upada policije u njen stan. Setite se i uvojaka i pletenica, pramenova kose koji se daju kao simboli i podsećaju na voljeno telo čak i u odsustvu toga tela; premda su odvojeni od osobe od koje potiču, oni neposredno identifikuju tu osobu.<sup>II</sup>

Zato shvatamo Filipov osećaj da njegova kosa – koja se tako lako odvajala od njega – nije on sâm, da je to kosa nekoga ko je odsutan, a da ipak i dalje označava identitet te osobe. Očinstvo je, na kraju krajeva, vezano za kosu na još grotesknije načine u *Povratku Filipa Latinovicza* – setimo se ostavštine dermatologa Kyrialesa, koji “je... godinama radio na znamenitim histološkim prezezima i jedan takav znameniti histološki prezez mišje dlake nosio je u znanosti ženski pridjev: kyrialica!” (190).

To što je prema Kyrialesovom prezimenu dobio ime jedan presek mišje dlake ima, u krajnjem bilansu, istu funkciju koju po tradiciji ima i dete: da se održi u životu očevo ime i uspomena na njega. Kada doktor počiva u svome grobu, Boba

dala je vlastima podatke o identitetu doktora philosophiae et universae medicinae S. K. Kyrialesa, bivšeg izvanrednog profesora carigradske univerze, imena po kome je međunarodna nauka na njegovu vječnu uspomenu krstila mikroskopski prezez jedne dlake. (243)

208

---

II U stvari, u periodu renesanse, verujući da će na sudnji dan leševi – uključujući i svu odsečenu kosu – biti obnovljeni u celosti, ljubavnici i članovi porodice su razmenjivali uvojke kose kako bi osigurali da se sretnu posle smrti. (Ovaj podatak dugujem Mari Rutkoski.) Tako Donov (mrtvi) lirski subjekt kaže onome ko ga iskopava:

*A kad taj što ga [grob] otkopava ugleda  
pletenicu svetle kose oko kosti,  
zar nas neće ostaviti na miru,  
uz pomisao da tu počiva ljubavni par,  
što mislio je da će se zahvaljujući tome  
njihove duše kad dođe sudnji dan,  
sresti u ovom grobu i biti zajedno? (70.6-11)*

Valja uočiti da Don govori o “ljubavnom paru” premda je njegova partnerka predstavljena samo tom pletenicom kose. Nokti su, iz nekog već razloga, manje popularni kao zaloga ljubavi.

To je poslednje što saznajemo o Kyrialesu, ali taj presek mišje dlake valjda ovekovečuje njegov identitet; čini se da je, sve u svemu, to njegova najbolja šansa za besmrtnost. Hrvatska reč *kristiti* ovde naglašava parodijski karakter očinstva, u smislu da je mišja dlaka, poput deteta, krštena po njemu. Ironično naglašavanje značaja ovog preseka mišje dlake, zajedno sa idejom da je samo ime nosilac nekakvog fundamentalnog identiteta, omogućava nam da ovaj odlomak čitamo kao ismevanje lokalnog plemstva, koje se silno ponosi svojim titulama (uglavnom skorijeg datuma) poteklim od carstva koje više ne postoji i dugačkim imenima poput “grofica Juliana Drašković-Erdödija” i “grofica Orcyval, née de la Fontaine-Orcyval et Doga-Ressza, od de la Fontaines od Žabokreka”. (Reč *žabokrek*, za slučaj da tu pokušavate da iznađete nekakav aristokratski dignitet, odnosi se na žablje kreketanje.)

Nasleđe je, prebacili bi ovi aristokrati doktoru Kyrialesu, stvar krvi a ne ukaza. Taj stav, međutim, u romanu podriva fluidnost imena likova (Filip je rođen kao Sigismund; Bobino pravo ime je Ksenija), kao i činjenica da se Krleža trudi da nam pruži tačne datume kada su im dodeljene plemićke titule. Porodici Lipah, na primer, krv je poplavela tek 1818 – svega stotinu godina pre radnje romana.

209 Mit o drevnom poreklu, primenjen *ad absurdum*, neizbežno nas odvodi preko granica društvenog horizonta do evolucionog horizonta; Andrej Bjeli ovako predstavlja jedan lik iz svoga romana *Petersburg*: “Apolon Apolonovič Ableuhov bio je od stare loze: za pretka je imao Adama” (3). Dovoljno detaljna genealogija uvek će dati zajedničkog pretka – kako u smislu pretka koji nam je zajednički tako i u smislu pretka koji nije aristokrata. Tako u *Povratku Filipa Latinovicza* mit o dekadentnoj aristokratiji ima svoj odraz u ogledalu u vidu mita o atavizmu, “divlji, prapočetni element: kosmat kao gorila” (176), koji stalno preti da se pokaže ispod uglađenog ponašanja likova. Lice Filipove majke je “zapravo majmunsko” (89), a u svome nastojanju da idu u korak sa trendovima svoga vremena, lokalne plemkinje se takođe pokazuju kao genetski atavizmi, “ljudske opice” (136). Koliko god se one trudile da ne zaostanu za najnovijom holivudskom modom, njihova drevna krv vidi se ispod ras-košne odeće.

Ovo neizbežno poreklo od obične krvi, ili čak one koja je nižeg reda od ljudske, u korenu je Bobine zavodljivosti. “Gnjusne i mutne pojave obavijati čarolijom plave krvi, obmanjivati tom plavokrvnom magijom našu pučku gospodu bankire i parvenije, a istodobno ispražnjivati njihove masivne i okovane blagajne, to je bila Bobočkina tajna” (141). Pošto je, kao što smo videli, svaka plemićka porodica u nekom smislu i u nekom trenutku skorojevička – otac doktora Lipaha rođen je kao običan građanin – možemo shvatiti zašto je Boba privlačila skorojeviće.

Međutim, ona to radi na čudan način. Nema sumnje u to da je ona plave krvi; ona pripada porodici Radaj, i dok sluša Filipa kako priziva mrtvo biće koje je u njemu

u njoj su se otvarali njeni vlastiti prostori, njene vlastite daljine i njena čudna svitanja. Doista! Ona je gledajući portaita svojih baba i prababa po budimskim sobama često razmišljala o tome, kako je i ona samo jedan od tih mnogih Radajevskih portaita, da se miče (doduše) živa, ali da spada u one tamnosmeđe prostore sa žutim naslonjačima i tamo da joj je mjesto iznad komode, u zlatnom okviru! (171)

Kao i Filip, ona svoje nasleđe oseća kao svoj istinski identitet; ona prati trag kroz prošlost do svoga opskurnog “čudnog svitanja” preko niza majki.<sup>12</sup> Filip vidi sebe kao “nedovršenu sliku”, dok Boba sebe posmatra u odnosu na niz portreta, legitimniju verziju Lipahovih porodičnih portreta, “kič osamdesetih godina, slikan s pogledom unutra, da bi se liepachovska loza prikazala što starijom” (105). Međutim, u jednoj jedinoj prilici kada imamo tu privilegiju da njenu zavodljivost vidimo na delu, njena infuzija plave krvi nema nikakve veze sa ovom galerijom portreta starih predaka. Umesto toga, ona Baločanskom priča o majmunima, i to izgleda pali. “Ima Bobočka pravo”, razmišlja Baločanski, koji se sprema da prekine sa svojim buržoaznim životnim stilom: “Trebalo bi živjeti slobodno, kao što žive majmuni u tropskim šumama!”

210

Izgovarajući ovo, Boba samo citira doktora iz Berlina koji joj je oduzeo nevinost (145), što je ironija koja dostiže vrhunac kada Baločanski, ubeđujući sebe da svoj život potpuno prepusti Bobi, pita, “Što je volja? Majmunski imitacija nekih uobičajenih kretnji!” (155). Pošto se Bobina tvrdnja i samopreobraćanje Baločanskog odigravaju na dve susedne stranice knjige, time se očigledno sučeljavaju dve verzije majmunskog ponašanja. Ponavljajući argument čoveka koji joj je uzeo nevinost da treba da živimo poput majmuna u tropskim džunglama, Boba ga majmunski imitira, dok u analizi volje Baločanskog vidimo da je i sama suština društvene pristojnosti u imitiranju i ponavljanju, i da majmunski predak i podstiče društvene konvencije višeg reda i poziva na razbludnost – setimo se Krležinih žena iz provincijskog društva, koje sve imitiraju modu filmskih zvezda.

---

12 Zanimljivo je da je kod Krleže poreklo, kako izgleda, određeno rodom; sâm Filip u osnovi vidi žene kao posudu za ljudskog homunkulusa.

Uistinu, Bobočin pad dolazi zato što ona preteruje u tom poistovećivanju sa evolucionim pretkom. Pod njenim uticajem, Baločanski oseća da se u njemu budi jedan pradavni predak. Dok prati Bobu u brlog greha, “ta sluzava, mjehurasta, nagnjila monstrozna zvijer u njemu osjetila je potrebu, da se rastegne kao ogromna, pretpotopna neman, da poživi, da zaboravi, da pregrize nečiji grkljan” (164).

Ovo je, dakle, pravi otac, pradavni začetnik loze: gušterolika zver iz najranijeg, prediluvijalnog perioda. Delujući posredstvom tela Baločanskog, baš kao što Filip oseća da njegov neznani otac podstiče njeno delovanje u njegovom sopstvenom telu, ova zver, koju je probudila Boba, pregriske joj grlo kada je, u završnoj sceni, Baločanski ubija da bi je sprečio da ga ostavi. Ako, kao što Filip tvrdi, sve “samo od sebe, po sebi se hoda i zakapa, i opet ponovo rađa” (68), onda više ne postoji razlika između mrtvog roditelja i živog deteta, tako da se subjekt i objekt generacija urušavaju i tvore stalno prisustvo jednog jedinog bića; ako neki nevidljivi most prati identitet bića od pradavnog rođenja kroz niz ponovnih oživljavanja, ako se iskustva i fobije nasleđuju, tada onaj krajnji otac porodice, kako za aristokratu tako i za običnog čoveka, mora biti neki takav praistorijski gušter. Ovaj zaključak prirodno proističe iz preteranog značaja koji provincijski plemići pridaju starosti svoga porodičnog stabla.

211

Nemoguće je da je samo Baločanski taj koji pregrize Bobi grlo jer Baločanski *nema zuba*. (Kao i u slučaju naših naslednih fobija, prinuđeni smo da na trenutak iskoračimo izvan granica racionalnog i mimezisa.) Bezubost je njegov lajtmotiv; često se javlja u vezi sa vampirskim likom Baločanskog u vidu živog leša (ako ste u stanju da zamislite bezubog vampira). Među silnim Filipovim fobijama, nalazimo da “se bojao... mrtvačkih zubala” (173); otkrivamo iznenađujući objekat toga straha kada Krleža opisujući Baločanskog kaže da “dva mu prednja zuba fale, te izgleda kao krezubi mrtvac” (170). A kada Baločanski odlazi iz Filipove sobe da ubije Bobu, Filip pomisli: “Ne, Baločanski nije opasan! On je gnjila, kukavna mizerija! Suludi smrdljivac krezubi!” (259).

Može li neki praotac trajati u zubima i kosi? Sve slike muške seksualne vitalnosti u romanu – u svakom slučaju radi se o sporednim likovima okupljenim oko Bobe – naglašavaju oba ova elementa. U pubertetu, Boba odbija od sebe dečake “kovrčave kose i zdravih zubi” (144); Baločanski je ljubomorani zbog njenih odnosa sa muškarcima “s gustom, čekinjavom, briljantinom zalizanom kosom, s jakim zubom” (156). Najzlokobnije od svega, grobar naglašene seksualnosti koji iskopava Kyrialesovo telo kako bi ga Boba identifikovala ima “kovrčave kose”, a dok pije supu iz šolje koju dele, “čulo se kako caklina njegovih zuba tucka o emajl” (242). Ako je

kosa simbol stalno prisutnog očinstva, čini se da uz nju idu i zubi sa istim osnovnim karakteristikama; u ovom posljednjem, sablasnom primeru živa kosa i zubi nadnose se nad leš. Međutim, kada kosa predstavlja simbol *trajanja* putem svoga rasta, ona je barem kontinuirana i karakteristika sisara, dok se zubi jedino mogu uklopiti u šemu povratka mrtvog oca u formi nasilnog raskidanja, dezorijentišućeg skoka unazad do početaka vremena – kao što u stvarnom životu naši “odrasli” zubi bolno istiskuju naše mlečne zube.

Ako je suditi po Bobinom pregrizenom grlu, Baločanski je u svakom slučaju nekako došao do nekakvih zuba. Ovaj paradoks objašnjava se – premda na donekle iracionalan način – Kyrialesovom pijanom vizijom “o tome, što misle mrtvaci po grobovima o vraćanju na ovaj svijet” (233). U ovom povratku već je sadržan odjek povratka Filipovog oca (koji je, imajući u vidu mešanje njihovih identiteta, sâm *Povratak Filipa Latinovicza*). Tamo u grobu, “sve je samo jedan truli zub, koga više nema, i savršeno hladan, mramoran, tuđi jezik. A tu je zub bio na tom mjestu... tu je jedno nezakonito dijete proplakalo svoje djetinjstvo od stida” (224).

U ovom odlomku paradoksi kojima se bavimo konkretizovani su pomoću slike zuba koji istovremeno i jeste i nije tu, gubitka koji je takođe i prisustvo. Ja to shvatam kao aluziju na bezuba usta Baločanskog koja nekako uspevaju da pregrizu grlo, a bedno detinjstvo ovog bezimenog nezakonitog deteta, provedeno u senci nepoznatog oca, shvatam kao aluziju na Filipa. Topos fantomskog zuba takođe je i topos sramote nezakonitog deteta; zajedno se mogu čitati kao dve inkarnacije jednog istog fenomena. Prisustvo odsutnog oca ima paralelu u prisustvu nedostajućeg atavističkog zuba, koji se iz svoga groba u katranu na poslednjoj stranici romana vraća u vidu doslovnog navoda iz odlomka gde se prvobitno javio u volji Baločanskog – samo je dodato ime žrtve. “Ležala je Bobočka, sva u krvi: Baločanski pregrizao joj je grkljan” (271).

Kao Filip Latinovicz, dakle, i mi smo se vratili našem početku, ubijenom nilskom konju u prvom paragrafu ovog rada: mrtva zver osvetila se pomoću tela svoga potomka. U *Povratku Filipa Latinovicza* nije lako razlikovati žive od mrtvih. Jedan nevidljivi most nosi nebulozni identitet od kolveke na početku do groba na kraju. Prema Kyrialesu, u tremutku smrti “pupovnica se rastrgala” (226) – što je način da se govori o rođenju. Stalno pojavljivanje Filipovih predaka u njegovom sopstvenom telu, njihovo prisustvo u njegovoj kosi i noktima, na kraju nalazi odjek u iznenadnom povratku onog opakog životinjskog pretka u usta Baločanskog. Filipov strah od mesožderskih zuba leševa, kao i njegov strah od šešira, može se objasniti samo ako se vratimo na početak mosta, do pravog nepoznatog oca čiji zubi, kao i kosa, niču unutar organa naših živih tela.



## LITERATURA

Abraham, Nicolas and Torok, Maria. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, vol. I. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Barthelme, Donald. *The Dead Father*. NY: Pocket, 1976.

Bely, Andrei. *Peterburg*. Paris: Bookking International, 1994.

—. *Petersburg*. Trans. Maguire & Malmstad. Bloomington: University of Indiana Press, 1978.

Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*. Trans. Hurley. NY: Penguin Putnam, 1999.

Donne, John. *The Complete Poetry of John Donne*. Garden City: Doubleday, 1967.

Engelsfeld, Mladen. *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Liber, 1975.

Frazer, Sir James George. *The Golden Bough*. NY: Macmillan, 1958.

Kiš, Danilo. *Enciklopedija mrtvih*. Zagreb: Globus, 1983.

—. *The Encyclopedia of the Dead*. Trans. M. H. Heim. NY: Viking Penguin, 1991.

Krleža, Miroslav. *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Zora, 1954.

—. *The Return of Philip Latinowicz*. Trans. Z. Depolo. NY: Vanguard, 1959.

Kulundžić, Zvonimir. *Tajne i kompleksi Miroslava Krleže*. Ljubljana: Emotivna, 1988.

Shakespeare, William. *The Complete Works*. NY: Viking, 1977.