

POVIJESNO I PAMĆENO U KRLEŽINOJ PUTOPISNOJ MEMOARISTICI

Vlaho Bogišić

Mnoge Krležine pripovjedne tekstove, kako fikcionalne tako i one koji se, poput putopisa, zasnivaju na poetičkoj podlozi *vjerodostojnog* iskustva, prožima *autobiografski diskurs*.¹ Štoviše, moglo bi se raspravljati prevladava li *putopisno* uopće u kojem Krležinu tekstu te napose knjizi do granice da bi u žanrovskom smislu bilo dominantno, odnosno tekstualno determinirajuće. Putopisni sklopovi što ih je sam pisac takvima implicirao, ili rjeđe atribuirao, postupno su, slijedom preinaka, ali i promijenjenoga recepcijskog okvira, gubili na *izvornosti* u korist novih žanrovskih i značenjskih toposa, a možda i uopće.² Prethodne naslovne inačice Krležinih

¹ »Zbog brojnih i raznolikih oblika u kojima se pojavljuje, suvremeni teoretičari nisu je (*autobiografiju*) skloni odrediti kao književnu vrstu, nego je radije shvaćaju kao osobitu vrstu pisanja, *autobiografski diskurs* ili *autobiografsku književnost*.« Milivoj Solar, *Književni leksikon*, Zagreb 2007., str. 26.

² »Posebice se izdvaja žanrovska kontaminacija kasnih putopisa i njihov odnos spram dnevnčkoga, autobiografskoga i memoarskoga diskurza.« Dean Duda, »Putopis: od pokušaja određenja žanra do Krležina diskurza«, *Umjetnost riječi*, XL/1996., br. 2-3, str. 82. »U drugom izdanju, koje je naslovljeno *Izlet u Rusiju 1925* (Beograd, 1958), izostala su početna poglavlja (...) a dodani su publicistički

tekstova – *fragmenti dnevnika, zapis iz godine, impresije, izlet* – a onda i oblik njihova uvezivanja u zbirke sve do privremenog formatiranja u ciklusima *djela* upućuju na snažnu i izričitu autopercepciju cjeline. Krleža je ne samo promijenjena, nego i nova izdanja svojih djela publicirao gotovo isključivo u nakladnim cjelinama, a ne kao pojedinačne knjige, pri čemu se svako *obnovljeno* izdanje po sebi, a ne tek autorskim i uredničkim zahvatima, orijentiralo spram pripadajućih *novih* izdanja a i promijenjenoga kulturnoga konteksta. U ovome se radu razmatraju problemi koji s obzirom na shvaćanje *vremena* uvjetuju književni tekst s obzirom na njegovu žanrovsku osnovu, doživljajne učinke, ali i kulturne aspekte po kojima je samoodrživ ili identifikacijski povezan s autorom. Sam je Krleža zarana, programatski i kreativno, impostirao *povijesno* i *memorirano* u vlastitome tekstu, u *Hrvatskoj književnoj laži* i uopće s *Plamenom* osporio je društvenu i kulturnu paradigmu, a prvi objavljeni prozni zapis zasniva na sjećanju.³ Baveći se *muzejom revolucije* u Moskvi, upravo takav, *mladi* Krleža autorizira »impozantan napor da bi se obuzdalo vrijeme u neprekidnom, termitskom podgrizanju svega što je čovjek htio i započeo, dovršio ili mislio da dovrši«: »Zaustaviti vrijeme đavolska je tema svih faustovskih motiva, u okviru muzejskih napora podjednako jalova kao i u poeziji.«⁴ Prvobitna zadaća pamćenja, ona da sačuva uspomenu na ljude i događaje zbrisane

tekstovi o ruskim i međunarodnim pitanjima (...) pa knjiga gubi putopisno obilježje.« Suzana Marjanić, »Izlet u Rusiju«, *Leksikon hrvatske književnosti*, Djela, Zagreb 2008., str. 281-282.

³ Miroslav Krleža, »Hrvatska književna laž«, *Plamen*, I/1919., br. 1, str. 32-40. *Isti*, *Fragmenti*, *Književne novosti*, I/1914., br. 21, str. 330-333.

⁴ »Kao po svim muzejima i po tim mramornim i tapetisanim dvoranama 'Engleskoga Kluba' miriše po naftalinu i po panoptikumu; po svim onim bezbrojnim vitrinama i okvirima – vidi se jedan *žalostan napor*, da bi se vreme zaustavilo i fiksiralo u svom neprekidnom, tragičnom odvijanju«. Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju*. »Po mnogobrojnim kutijama i vitrinama izvršen je impozantan napor...«. Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju 1925*. Cit. prema Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju 1925*, Zagreb, 2005., str. 556, 259.

kakvom povijesnom ili prirodnom katastrofom, svodi se u etičkom pogledu na osebnost *pravde* koja u *pravu* nikad ne nastupa ali je upravo stoga treba održavati latentnom, dok je povijest i sama priča, zasnovana na figurama i podcrtana ironijom: *pamćenje* se u skupine približava izvjestiteljskoj gesti pojedinca, povijest piše *drugi*, onaj koji se kao govorni subjekt tako osjeća, dok je memoarizacija solidarna.⁵ Završna Krležina redakcija, njegov simbolički *posljednji* literarni tekst opet proizlazi iz sjećanja, i to na način da očuva *razliku* između *pamćenog* – »Baka Terezija načinom svog izražavanja predstavljala je kajkavsku baroknu atmosferu oko Čakovca i Varaždina, koja je u našim narodnim prilikama, u ono doba, na prijelazu stoljeća, već vegetirala sa svim znacima hibridnog umiranja...« – i *kanona* – »...pošto je od ilirskih rodoljuba bila na smrt osuđena prije šezdeset godina«, drugim riječima »počela se rađati čudna polutanska mješavina naglasaka i oblika, mutljag koji je vladao ulicom i štampom«.⁶

Premda se Krleža i prema vlastitim tekstovima odnosio prema kreativnom postupku imanentnoj strategiji *sjećanja*, nije ni za života mogao izbjeći kanonske i (književno)*povijesne* provjere učinaka njihovih promjena, pa dojam s posthumne distance kako je i sam odgovoran za *čudnu mješavinu naglasaka i oblika*, što bi se njihovim unakrsnim čitanjem mogla barem konstatirati, ne iznenađuje. Tako i autora, kada se varijantno bavi vlastitim tekstovima, nije nedopušteno zadržati u ulozi onoga koji u raspravi o njima tek sudjeluje, a ne i odlučuje.⁷ Putopisni su tekstovi u sintetiziranju *krležijane* zadobili pokaznu vrijednost zbog prijelazne naravi žanra, ali i njegove teže pokretljivosti na dijakronijskom planu: modernistička valencija Krležina *Izleta u Rusiju* ne počiva 1926., kada

⁵ Usp. Vladimir Biti, »Pamćenje, Povijest«, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb 2000.

⁶ Miroslav Krleža, »Djetinjstvo 1902-03«, *Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi*, Zagreb, 1972., str. 79-80.

⁷ Dean Duda, »Krleža, Millenium Edition«, *Hrvatski književni bajkomat*, Zagreb 2010., str. 138-145.

je objavljen, tek na postupcima, već i na tipu i razmjeru publike kojoj se obraća. Kada autor tu knjigu pokušava aktualizirati u tridesetim ili pedesetim godinama stoljeća u kojem je nastala, ili kada 1973. imprimira njezinu *posljednju autorsku varijantu*, ne čini to tek s obzirom na potencijalne vlastite idejne i kreativne pomake nego i na promijenjeni horizont očekivanja. Ne samo što ni *kanoni* nisu statične kategorije, nego se potencijalno referencijalno približavanje iskustvu *prve edicije*, s *povijesnoga*, gledišta *dugog* ne može odmaknuti od tipa *sjećanja* koje čuva intencije *promjena*. Da bi *kanonskim izdanjem* Krležina *Izleta u Rusiju* valjalo smatrati ono iz 1926. godine, preporučuje *enciklopedija* o piscu.⁸ Flaker pritom *autentičnost* promatra ponajprije s obzirom na njezinu europsku izvornost, Krležinu *putopisu* osigurana je »trajna umjetnička vrijednost i nadmoćno mjesto u nizu«⁹ simultanih književnih razmatranja o stanju u Sovjetskoj Rusiji.⁹ I kada se dotični Krležin putopis promatra s obzirom na *modernističku kulturu putovanja*, s proširenim krugom (europskih) putnika, sinteza se fokusira na izdanje iz 1926., jer je rekompozicijom te »nizom autorskih zahvata na sadržajnoj i jezičnoj razini teksta«¹⁰ knjiga »u znatnoj mjeri izgubila *autentičnost modernističkog nastupa*«. ¹⁰ No i sam Duda uočava kako Rusija nije »modernistički znak po sebi«¹⁰ koliko »akcija i percepcija putopisnog subjekta«¹⁰ proizvodi (modernistički) doživljaj. Krležina »višestruka

⁸ »Kanonskim tekstom *Izleta u Rusiju*, uzimajući u obzir kasnije jezične i stilske autorove intervencije, valjalo bi, u interesu cjelovitosti i *autentičnosti* knjige, smatrati izdanje iz 1926.« Aleksandar Flaker, »Izlet u Rusiju«, *Krležijana*, sv. I, Zagreb 1993., str. 380.

⁹ *Isto*. Flaker svrstava Krležin putopis uz tekstove europskih pisaca (P. Morand, *Palim Moskvu*, 1925., G. Duhamel, *Putovanje u Moskvu*, 1926., E. E. Kisch, *Carevi, popovi boljševici*, 1927., W. Benjamin, *Moskva*, 1927.).

¹⁰ »Krleža se *Izletom u Rusiju* upisuje u zanimljiv krug putnika, više ili manje politički srodnih, koji svjedoče o onodobnim ruskim prilikama«; uz spomenute, Dean Duda dodaje E. Tollera, *Russische Reisebilder*, 1926. Dean Duda, »Prema modernističkoj kulturi putovanja«, u: *Poetika pitanja*, Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara, Zagreb 2007., str. 275.

antiteza« nije međutim sadržana tek u kolektivnoj percepciji i ritualima »hrvatske malograđanske zajednice«, odnosno »modernističke gestualnosti« europskih književnih *putnika*; *antitetičnost* je ponajprije sadržajno i gestualno utemeljena u uzajamnoj percepciji Krleže i domaće, lokalne, ne samo hrvatske, *malograđanske* sredine.¹¹ Promatran s obzirom na europski i modernistički horizont, Krležin je ruski *putopis* doista autentičan samo u varijanti kojom izvorno korespondira s intertekstovima, pa i tako utemeljenim *kanonom*, putopisnim ili kulturnim. Svaki od usporednih tekstova valoriziran je međutim u vlastitome, a ne tek metaeuropskom ambijentu na drukčiji način, pri čemu je naknadni, *varijantni* i antitetički život Krležina putopisa, fragmentarno ili kao nova cjelina, posljedica (hrvatske književne) nekanoniziranosti upravo s *povijesnoga* gledišta s kojeg se i nadalje bez sigurnih uporišta utvrđuje njegovu kanoničnost.

Kako god ih se, pojedinačno ili zbirno, evidentiralo, Krležinih je *putopisa* – nominalno promatrano – u njegovoj autorskoj bibliografiji razmjerno malo. Sabrani su u tek nekoliko svezaka, od kojih nijedan, pa ni različita izdanja *Izleta u Rusiju*, kao što smo vidjeli, ne sadrži tek putopisne zapise; drukčije kazano, nijedan svoj tekst zamišljen i napisan kao cjelovit putopis autor nije objavio kao samostalno izdanje. Naime, kada bi se i na početno izdanje *Izleta u Rusiju* primijenila deskripcija žanrovske i tematske konzistencije prema kojoj se tumače potonji *odmaci*, pojedini se uvršteni zapisi ili fragmenti otimaju od koncentracijskoga žarišta u identičnome ključu po kojem je autor poslije pokušao uvući druge tekstove. Zapravo, riječ je o tek dva sveska, *Knjizi studija i putopisa*, objavljenoj u kolekciji Krležinih *Djela* 1939., te *Putovanjima, sjećanjima, pogledima*, jednom od deset posthumno objavljenih od ukupno 45 svezaka sarajevskoga izdanja s posljednjim autorskim varijantama njegovih tekstova. Svaka od tih knjiga (1939., 1985.) sadrži i tekstove iz *Izleta u Rusiju*, pri čemu su zanimljiva

¹¹ *Isto*.

urednička načela razvrstavanja fragmenata.¹² Dok u *Knjizi* studije i putopisi čine jedinstven *sadržaj* s logično povezanim naslovima, u sarajevskoj je zbirci uz žanrovske zamjetna i strukturalna neodlučnost unutar poglavlja *Putovanja* pa se tekst *U Dresdenu* ispriječio između *Tri bečka pisma* i *Pisma iz Koprivnice*. Priređivač je očito želio zadržati na okupu tri fragmenta iz *Izleta u Rusiju*, pa se *Pismo iz Koprivnice* otrgnulo drugoj, ne manje važnoj povezanosti. Naime, pri raspravi o *autentičnosti* prvobitne, modernističke putopisne cjeline, upravo je kronotopski i tipološki *Pismo iz Koprivnice* važan, a izostavljen topos. Povezujući okolnost da ne može putovati u sjeverne gradove s time što radi u Koprivnici, Krleža se koristi tehnikom *snoviđenja* povezujući *sjećanje* i *viziju*: »Da sam inostranac, da sanjam da sam inostranac na proputovanju kroz Koprivnicu, da putujem na Jadran iz sjevernih gradova u Veneciju, iz Stockholma na primjer, da sjedim takvog jednog dana (kakav je upravo danas) u pulmanu, da gledam kroz maglu Koprivnicu i njeno groblje, i njene škrinje i njene seljake u platnenim cajgastim haljetcima, pomodrele od zime i da mi netko kaže: ovdje u ovom gradu izdavati ćeš časopis i tu na tom sektoru nositi ćeš zastave, tu ćeš pisati svoja koprivnička pisma i svoje pjesme i tu ćeš meditirati o mrtvim pjesnicima koji su prije tebe isto tako pisali svoja koprivnička i čazmanska pisma i pjesme, jednoga su zaklali prije više od petstotina godina na bijegu u Veneciju, a drugoga su ustrijelili upravo u momentu kada je otkrio tajnu svoje inspiracije – ja bih u tom ružnom snu na putu iz Stockholma u Veneciju sigurno umro od strave pred tako tužnom sudbinom zabačenog i zaboravljenog poete.«¹³ Krležin *uzmak* u Koprivnicu bio

¹² Svezak *Putovanja, Sjećanja, Pogledi*, Sarajevo 1985., priredio (je) za štampu Ivo Frangeš. Priređivač je pokušao zadržati autorov pristup tematske ciklizacije, te unutar cjelina, koje slijede naslovni raspored, kronologiju. Za našu raspravu zanimljiva je pritom *slaba* žanrovska uvezanost prikupljenih priloga, primjerice *zapis* »Izlet u Mađarsku 1947.« razvrstan je u cjelinu *sjećanja*, a ne *putovanja*.

¹³ *Pismo iz Koprivnice* objavljeno je u *Hrvatu*, VII/1925., br. 1467, str. 4-5, samo dva tjedna nakon fragmenta *U Berlinu*. Ovdje cit. prema Miroslav Krleža, *Knjiga studija i putopisa*, Zagreb 1939., 251-252. Krleža i u tom tekstu tematizira

bi s gledišta putničkoga itinerera modernistički jednostavno poželjan, pa ipak nagađati zašto ga kompozicijski nije iskoristio jednako je raspravno otvoreno kao i utvrđivati *imagotipske* pretpostavke pri ciklizaciji njegovih djela. Predodžbe kojima je pritom operirao podjednako su bile, svaka na svoj način, otvorene i u otklonu od kanonizacije, pri svakom od pokušaja od dvadesetih do sedamdesetih godina stoljeća kojim se kretao.

Krleža je zarana bio opčinjen velikim svijetom; ako je suditi po njegovim memoarskim zapisima o djetinjstvu prije nego se zaputio u taj svijet, i to pobjegavši iz domobranskoga kadetskog zavoda u habsburškoj provinciji¹⁴, dobro je diskurzivno vladao njegovim razmjerima, Parizom se po planu grada kretao vođen fabulativnim predodžbama, a u *Izletu u Rusiju* govoreći o Dresdenu ističe kao svoj prvi književni uspjeh školsku zadaću koju je u formi putopisa napisao kolegi koji je ondje proveo ferije. Suzdržanost prema takvim retrospektivnim pustolovinama kritička je obveza svakoga komparativnog čitanja, no u Krležinim fatumskim križaljka – trajno se poigravao sudbinskom paralogikom, intuitivnom semantikom slučaja – ponekad se nađe sadržajne podloge. Imaginarni, nikad nezaokruženi opis Krležina kretanja međuratnom Europom, s nizom različito impostiranih i razasutih iskaza, privukao je veliku, pa i polemičku

putovanje kao život i *sjećanje*: »A sada sam ovdje i miran sam, i to, kako se čini, smiren za čitav život. (...) Sve snove svoje mladosti gledam kako su oživjeli: prve bakroreze, kojih se sjećam (moj otac imao je u svome predsoblju rimske prospekte), gledam doista u stvarnosti, i sve to što sam davno poznavao po slikama, po crtežima, na bakru, na drvorezima, i u sadri – sve to stoji skupljeno preda mnom; sve to izgleda tako kao što sam ja zamišljao, a sve je novo!« Str. 250.

¹⁴ Krleža u *zbilji* nije bježao iz Pečuha, nego nešto poslije iz budimpeštanske Ludovike, no ovdje se u smislu prethodne bilješke, a i postupka »što ga Krleža konzekventno provodi u dnevničkim zapisima«, naime »miješanju sna i jave«, pozivamo na zapis pod datumom 10. VIII. 1942.: »... kad sam sa Dodom Petrasom htio da uzajmim od pečujskog krojača Jellineka tisuću kruna, da bismo pobjegli u Tripolis. Imam osjećaj da bi trebalo bježati, krećem se oko svoje stare tetke, sitne sasušene babice, koja ima nešto od majke Otona Heinza i Božine mame.« Stanko Lasić: *Krleža, Kronologija života i rada*, Zagreb 1982., str. 89.

pozornost. Prema vlastitom, pripovjednom sjećanju, Krleža je preko Pariza za vrijeme Balkanskih ratova došao u Solun, a onda i do Skoplja i srpskoga zapovjedništva, gdje je zatočen te deportiran. Svjedoka ni dokumenata o tom putovanju nema, a sam je pisac hotimice ili nehajem zaborava zaveo istraživače; imena srpskih časnika na koje se kao sugovornike poziva ni vojnički rangovi u kojima su poslije navodno napredovali nisu potvrđeni u shematizmima, pa se znalo posumnjati da se put dogodio, uključujući batine što ih je putnik pred palačom u Solunu dobio od policije kada se znatiželjno približio kraljevskoj ogradi. U dostupnom dijelu Krležine ostavštine sačuvano je malo građe iz toga razdoblja, pa ipak se pronašao list s memorandumom slastičarnice u Solunu na kojemu nije pribilježeno ništa od korisne faktografije itinerera, ali se po preokupacijama onoga tko bilježi nedvosmisleno može autentično datirati – Krleža je 1913. bio u Solunu. Tumači njegova *putopisa* gotovo bez iznimke zapažaju ono mjesto u *bečkim pismima* kada se putopisni subjekt ironično očituje spram potvrđenih putopisaca – putopisce stavlja u navodnike, navodeći Crnjanškoga, Begovića i Vinavera – ističući posebno Krležin otklon od kunsthistorijske retrospektive. Krleža doduše jest ne samo posebno poglavlje posvetio *muzeju revolucije*, nego se u njemu čak tri puta vraćao u *muzej*, ali u obranu naracijske dosljednosti trebalo bi nastavno zapaziti kako je i ondje, u muzeju revolucije, negativno raspoložen prema artefaktima – kao umjetnine oni su mu malograđanski banalni, po sebi sve je to »samo šaka praha i pepela« – ali je upravo taj muzej apoteoza *sjećanja*: riječ je o historijskom ognju najvišega stila. Krležin narator *putopiscima* suprotstavlja *naše t. zv. inteligentne ljude*, »oni su se po tim sivim i antipatičnim gradovima« *povlačili kao ranjenici*. Putopisni subjekt ne identificira sebe kao *putnika*, dakle iz *sadašnjosti*, nego naprotiv iz *sjećanja*: on čitatelju povjerava svoju *putničku dosadu* tek da bi ga uveo na pozornicu »zemlje Europe«, gdje je *sadržaj* tek *nemir*, »velegradovi su prazni«, ispražnjeni od sadržaja koji bi se mogao pročitati u »putopisaca«, ali ne i od *sjećanja* koje povezuje: »Velika čežnja danas ždere Evropejce i ja verujem da se po

svim severnim gradovima (za kojima mi toliko čeznemo), pate pojedinci u svojim samoćama i da čeznu za izlazom iz ovoga pakla.«¹⁵

Krležin putopisni subjekt doista *ulazi* na scenu tako da je »navukao masku turista, preuzevši njegovu praksu u kojoj se izlet doživljava kao ‘uglavnom kraći put poduzet zbog užitka’«. ¹⁶ U dva uvodna fragmenta *Izleta u Rusiju* putovanje je indicirano ponešto različito: prvo – »Sve to prisluškiivanje harmonike za staklenim vratima, to usideličko razmišljanje o mrtvim slepcima, o zaboravljenim devojkama, o razbitim mirozovima zgradilo mi se i ja sam pljunuo i otputovao sledećeg dana«, drugo – »Uzeo sam bočicu kolonjske vode, najnovije izdanje Vidrićevih pesama sa predgovorom g. Vladimira Lunačka i zaputio se na kolodvor da otputujem u Moskvu«. Krleža »odabirom destinacije pokazuje vlastitu distinktivnost«, ali ne samo prema zajednici koja Moskvu »ne doživljava kao prikladno« izletišta, nego i u odnosu na književnu kulturu iz koje govori. Krleža naime *odlazi* u Moskvu *citatno*, na isti način kao što je iz *Moskve* Vinaver *pobjegao*: »Pobegao sam iz Moskve za Kijev u jednom lakom, belom, platnenom odelu i u jednim teškim, istinski ruskim čizmama. Od tolikih mojih podataka, skupljanih tako usrdno, skupljanih sa strašću, ostala mi je samo tanka knjižica revolucionarnih stihova Aleksandra Bloka, od koje se nisam hteo odvojiti.«¹⁷ Krležin otklon od Vinavera ne zasniva se tek na poricanju *stereotipa*, *antitetička igra* tu se iz sjećanja prebacuje u *citatni dijalog*, Vinaver je Blokova Lunaček, a Vidrićeva također *tanka knjižica* danteovska reminiscencija na *europski pakao*. Štoviše, Krleža nastavno odgovara Vinaveru i oko *prtljage*: »Kakva prtljaga? Ovde eto bočica kolonjske vode, a tu knjiga pesama. Prava lirska oprema. Pa i ja sam nekakav

¹⁵ Cit. prema. Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju 1925*, Zagreb 2005., 321.

¹⁶ Dean Duda, »Prema modernističkoj kulturi putovanja«, u: *Poetika pitanja*, Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara, Zagreb 2007., str. 276.

¹⁷ Stanislav Vinaver, Ostrvo doktora Moroa, *Kod boljševika*, Iz zemlje koja je izgubila ravnotežu (1919). Cit. prema *Citat Vinaver*, prir. Gojko Tešić, Beograd 2007., str. 44.

pišivi lirik!« Identificirajući se s Vidrićem i Blokom, Krleža Vinavera svodi na Lunačeka, razinu njegovih *obavijesti* i *dojmova* ironično povezuje s *ostavštinom* koju je Vinaver pohranio na *sigurnom mestu*, pa će joj se vratiti »kada opet Moskva bude vezana sa slobodnim svetom«. Poentirajući kako je Vinaver zapravo ondje ostavio sve svoje »rukopise, i pesme, i drame i dnevnik«, Krleža obrće tezu o *slobodnom svetu* te deklarira put u Moskvu kao, avangardističko, traženje *izlaza* u takav svijet upravo *izletom* u mjesto odakle bi ga se moglo prepoznati. Dok je Krležin *ruski putopis*, posebno s obzirom na svoju europsku imaginativnost, ostavio u *zajednici* slab otisak¹⁸, književni se intertekst održao, premda dosada nisu usporedno pročitani *Izlet u Rusiju* i *Utisci iz Rusije* srpskog pripovjedača Dragiša Vasića. Uzajamno se dobro poznajući, osobno, književno, kulturno i politički – još nekoliko godina prije zajedno su *putovali* u Dubrovnik – Krleža i Vasić u tom se *razgovoru* počinju udaljavati; Vasićev je raport iz Rusije, stilski dorastao Krleži, već prošaran rascjepima, od kojih je najснаžniji onaj doživljajne projekcije Lenjina na odru. Vasić je prvi zapazio Krležu u muzeju revolucije; on to izričito navodi, ali ne govori koliko se Krleža puta vraćao nego se sam poigrava takvim povratcima. Dok je Krleža oduševljen revolucionarnom opijenošću ruske omladine, Vasić za potrebu skice, tobože iz dokolice, tri dana prati ekskurzije koje dolaze u taj muzej i ne zapaža ništa od poleta što bi se prelijevao preko rubova svemira. Naprotiv, kada se popne na terasu muzeja, on svagdje oko sebe osjeća stišana zvona, a pogled mu traži novi drveni hram u kojem počiva onaj tko je ta zvona zavezao.¹⁹

Sputnici, poput Vasića, legitimiraju Krležinu *kulturu putovanja* upravo iz distinktivnoga očišta *kulture sjećanja*: »izabrati određena mjesta, stvoriti mentalne slike stvari koje želimo zadržati u svijesti, a zatim

¹⁸ Stanko Lasić, *Krležologija*, knj. I, Zagreb 1989., str. 82-84.

¹⁹ Dragiša Vasić, *Utisci iz Rusije*, Beograd 1928., str. 45-48. »Tada smo obuhvatili najsjajniji grad zlatnih kubeta, zlatnih tornjeva i zlatnih krstova. Svuda su neizbrojana klatna bila u istom strašnom stavu ćutanja. A tamo pod Kremljom, u mauzoleju od drveta, nalazila se ona ruka što ih je zaustavila!« (str. 18)

stvorene slike prisposodobiti s izabranim i osviješćenim mjestima. Tako će raspored tih mjesta očuvati poredak memoriranoga materijala, dok će mentalne slike stvari označivati stvari same«. ²⁰ Krleža mjesta memorira prema ljudima ²¹, u neobjavljenom *zapisu 10. V. 1912. – 10. V. 1962.* on se upravo *tehtnikom* putopisa kreće kroz vlastiti život. Parafrazirajući pristupno Dantea kako se na kraju, a ne usred, životnoga puta ²² našao u *mračnoj šumi*, putopisni subjekt *rekonstruira* četrdesetak *mjesta* na kojima se zatjecao početkom svibnja, od Beograda 1912., gdje ga je dočekala vijest da je Milovan Milovanović dao ostavku, do Aemone 1953., gdje ga je »već dvije godine« *očekivao* Božo Lavrič. ²³ »Povratak iz Moskve« 1925. povezuje s »ferratom u Splitu«: »Jere, Ana, Hvar, prvi napadaj išijasa«. I taj je Krležin »putopis«, koji skicira kao sedamdesetogodišnjak, modernistički gestualan, a i nadalje antitetičan prema uzancama građanskoga kanona, već po zbiru *izleta* o kojima putopisni subjekt govori. Proizlazi kako Krleža barem svake druge godine u markiranom razdoblju, *slici* povezanoj s *mjestom*, nije bio u Zagrebu, a da pritom nije bio ni *osamljen*: u Parizu »preko Jovanovića Čupe antichambriiranje kod legacije kraljevine Srbije« (1913.), »plač na Lidu« (1914.), »Lovrana. Grand Hotel« (1916.), »Arbeiter Hilfs compagnie u Požegi« (1917.), »Pred Dugom Rijekom i Lepavinom... Hinko Hinković i njegova gospođa koji su se vratili iz Pariza« (1920.), »Izlet u Varaždinske Toplice«, s A. B. Šimićem (1921.),

²⁰ Jan Asman, »Kultura sjećanja«, *Kultura pamćenja i historija*, Izbor, Zagreb 2006., str. 47.

²¹ O tipologiji (su)putnika: »I dok se suputnici tako pardoniraju, učtivo kao velevlasti po svim pravilima putničkog protokola (...) duše putuje, pričaju svoje žalosne povijesti (...)«. Miroslav Krleža, »Ljudi putuju«, *Danas*, I/1934., br. 5, str. 199.

²² Miroslav Krleža, *10. V. 1912. – 10. V. 1962.* rkp. Rukopisna ostavština Miroslava Krleže, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb.

²³ *Isto*. Pisac se dosljedno perspektivi pripovjednog subjekta koji retrospektivno, iz svojevrsnog epiloga *putuje kroz sjećanje* koristi prvim licem jednine, premda se inače rado *skriva* iza impersonalnih i množinskih oblika.

Sremski Karlovci (1922.)²⁴, Berlin (1924.), »Izlet u Bosansku Dubicu kod Mate Hanžekovića«, nakon smrti majke (1926.), »'Potez', prvi let preko Panonije« (1928.), Dubrovnik, Sarajevo (1930.), Stubičke Toplice (1931.), Varšava »Izlet do Lavova« (1932.), »Izlet u Vrnjce« (1934.), Domžale (1936.), »Beograd, Milentije Popović, U Moskovskoj (prije Krunskoj)« (1946.), Istra, Zadar, Split, Dubrovnik (1948.), »Beograd. Rumunjska 5« (1949.), »Povratak iz Pariza« (1950.), Zadar (1951.). Krleža tako u *Izlet u Rusiju* uvodi slikara Ljubu Babića. O *sjevernim gradovima* ne govori iz *Koprivnice*, ali o *krizi u slikarstvu* iz Grosse Berliner Kunstausstellunga raspravlja prema Babićevu *autobiografizmu*.²⁵ I u Krležinu Babiću ima *maskiranoga teksta*²⁶, Babić kao i Vinaver reprezentira dijaloške opreke – nacionalno/opće, apstraktno/doživljeno, poslije *tradicija i moderna*.²⁷

²⁴ *Isto*. Za godinu 1923. spominje kako mu je, očito u Zagrebu, »dosadio dribling u KPJ«, što bi se na diskurzivnoj razini moglo pročitati *antitetički*, kao odustajanje od *putovanja*.

²⁵ Babić se u *Izletu u Rusiju* javlja prvo u *Bečkim impresijama*, uz »toranj Svetoga Stepana (koji) stoji uspravan kao na naslovnom listu slikara Ljube Babića na Nehajevljevoj noveli Veliki Grad...«, da bi se u *Krizi u slikarstvu* razvio u samostalnu gradbenu figuru, budući da se »baca neposredno u fiksiranje sama sebe, *autobiografski*« te »u znaku tog dugog napora Babić slika već godinama jednu te istu problematičnu sliku«, a ta je slika *izraz*, odnosno »*stvarnost sama*«. Cit. prema Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju 1925*, Zagreb 2005., str. 331, 397-402.

²⁶ O Krležinu *maskiranom tekstu* usp. Aleksandar Flaker, »Maskirani tekst Miroslava Krleže«, *Umjetnost riječi* XXXI/1987., br. 4, str. 337-344.

²⁷ Problemom *tradicije i moderne*, kao ishodišta i ostvarenja u Babića i Krleže, bavi se Vera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, Zagreb 2009. U poglavlju »Monokromije« posvećuje im posebnu studiju Crne zastave, sročenu na temelju iscrpne uvodne elaboracije u monografiju *o pojmovima kojima se služimo*, s obzirom na *povijest kao našu predodžbu te umjetnost kao muzejsku konvenciju*. Autorica razmatra fenomen *slike* kao doživljajnog profila u slikarstvu, ali i književnosti (usp. s bilj. 12 i 24), kongenijalno stapajući diskurzivne planove hrvatskih i europskih opusa koje tumači s obzirom na Babićevo i Krležino *moderno* s vlastitim predodžbama, sve do uvjerljivog memoarskog transfera u socijalnu pozadinu: »Nekoliko godina prije smrti Ljubo Babić govorio mi je na isti način.

Sam Babić u proslavu svog *španjolskoga putopisa* žali što nije »više dijete«, dok se kreće kroz »gudure, bregove, neprohodne klance, *maskirane ljude*, toreadore«. U Španjolsku je krenuo »posredstvom srpskog konzulata u Parizu« – »kažem srpskog jer mi takav muhur nabiše na pasport«, pa posve u duhu Krležinih *bečkih impresija* poentira – »Opet se ne smiješ zvati onako kako se zoveš«. Babić *prethodno*, štoviše za Lenjinova života i prije opreme *Književne republike*, a ne u *post scriptumu* kao Vasić, korigira Krležina Lenjina²⁸ istim tipom relativizacije, no u finalu se preko Tiziana u Pradu vraća Krleži: »Pan je oživio, sve su boje procvale. Cijedi se vino i mirno, bogovski slažu se forme u cjelinu.« Krležin Babić u berlinskome Kunstaustellungu utoliko je *maskirani* Tizian iz Prada: »čitav Babić kakav on jeste i kakav će i ostati«. ²⁹

(Kao Krleža Vaništi, op.) Rezigniran, i on je rekao da je stalno radio za neku vrstu napretka u prosvjećivanju, ne misleći na vlastitu korist.«

²⁸ *Isto*. Babićev putopis »S puta po Španiji« objavljen je u *Savremeniku* 1921. Autorica zapaža Babićevu viziju o Lenjinu – »kakvi će čudnovati dvoonošci, tebi sjevernjače, na grob tvog sistema udariti svoj pečat. Ti ćeš, kao i ovi kraljevi, biti sa crnima« – zaključujući kako se te riječi Krleži »nisu mogle sviđati« kada su objavljene, ali i da nisu objavljene (nisu dakako mogle biti objavljene, op.) pri ponovljenom izdanju putopisa (1944.).

²⁹ Za Krležinu modernističko ishodište kao pretpostavku kulturne paradigme reflektirane umjetničkim kanonima usp. Igor Zidić, *Ljubo Babić*, Građa za Enciklopediju Matice hrvatske, *Kolo*, XIX/2009., br. 1-2, str. 223-232. Na više razina ta »natuknica« problematizira pojmove *građa*, *enciklopedija*, *Babić*, *Krleža*. Zidić ne razvrstava izvore i tipove iskaza kojima se koristi, ali za potrebe standardizacijskog teksta koji bi trebao biti *enciklopedijski* poseže za polemičkim (!) kontrastiranjem Babića Krleži. Ne samo što dekontekstualizira Krležin ishodišni tekst *Križa u slikarstvu*, već prešućujući kako se Krleža u njemu referira na Babićeva *španjolska iskustva* pokušava provesti tezu kako se slikar ondje pročistio do »velebitskih kozmičkih vizija« te »pogledom s neba« stekao »auru oca hrvatskog modernog pejzažnog slikarstva«. Onda je tobože postalo logično da »oko 1930. atelijerski aranžiranu, knjišku prirodu zamjenjuju«, pazi dobro, »realni hrvatski ljudi i krajevi«. Babić je naime *zaključio*, a to znamo jer to *zna* enciklopedist Zidić, »da nas može održati samo probuđena nacionalna svijest, svijest o pripadnosti narodu, zemlji, tradiciji, kulturi, a nipošto anacionalna komunistička ideologija«.

Krležina teza da je »govoriti o jednoj jedinoj ili jedinstvenoj *historiji kao takvoj* potpuno apstraktno« te da se iz *historijskog vrtloženja* kao *historijata historija* pokazuje »kako smo još uvijek na početku historije«³⁰ korespondira sa simultanim književnoteorijskim zanimanjem za povijest, primjerice »da povjesničari nesvjesno biraju i ustrojavaju činjenice iz povijesne građe« tako da »postaju razumljivima publici određene vrste odnosno udovoljavaju ‘standardima prihvatljivosti’«, s time što se razlike u pristupu shvaćanju povijesti svode na »pozicioniranje povjesničarskoga subjekta«. No kada »bismo se bez argumentiranog pročešljanja prepustili *sjećanju*«, ne bi po sebi »nastao vakum u kojem bi se raširile legende i

Opreke su tu *svijest* i *ideologija*, ali čak i Zidić uviđa da Babić ne može *biti* sam u svojoj *svijesti* pa ga antagonizira Krleži uvođenjem Filipa Lukasa, tvrdnjom da bi Babić bio ili postao *poput* Lukasa. Zidićeva pojmovna zbrka u kojoj se antitetički uzimaju *građanska* i »*lijeva*« Hrvatska, kao da se upravo *protulijeva* koncepcija na koju se u podtekstu poziva nije povijesno realizirala i kao *protugrađanska* i *protuhrvatska*, demistificira se faktografskim selektiranjem upravo toga razdoblja: nije se Babić »u ratnim godinama« vratio *intimi* »svoga stana i okućnice« nego je naprotiv izrađivao klišeje za novčanice kojima je negirana *građanska* Hrvatska i dekoracije za Pavelićevo poslanstvo u Berlinu. No ako je vjerovati rukopisu moralne provjere takvih postupaka (Časni sud strukovne udruge), još je od 1942. »zdušno pomagao« partizanski pokret, što Lukas, koliko se bez Zidićevih instrukcija zna, ipak nije činio. Kada Krleža u memoarskom razgovoru s Vaništom za Babića kaže da je »bio politički slabić«, to se, kada bi bilo bitno, pa i kada se ne bi dalo primijeniti i na onoga tko to govori, doima logičnim, ali ni približno nema diskurzivnu snagu relativizacije, ili, kako se Zidić izražava, *farse* njegovih izvornih teza o Babićevu slikarskom geniju. Zidić doduše njihovo prijateljstvo i *suradnju* atribuirao *dugovječnom*, ali se suzdržava spomenuti kako je Krleža upravo Babića iz svoga berlinskoga *sjećanja* 1924. uzeo za dekoratera Izložbe srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije u Parizu 1950. bez obzira na Babićeve nedavne *berlinske* fantazije, ocjenjujući dosljedno Babićev postav »modelom takvih aranžmana najvišega stila«. Već prema tome što je riječ o tekstu za *enciklopediju* koje nema, a takvim se, sintetskim, ipak samolegitimira, Zidićeva *građa* o Ljubi Babiću osnažuje Krležin oprez kada prosuđuje recepcijske izgledе vlastitoga, kao i Babićeva *djela*.

³⁰ Predrag Matvejević, *Razgovori s Krležom*, Beograd 1974.

mitovi, predrasude i manipulacije s nesagledivim posljedicama³¹, takav bi *vakum* ograničavao povijesno mišljenje, ne i spoznaju. Upravo Krleža »smatra da bi književni diskurs u objašnjavanju strahota i tragedija tijekom povijesti bio mnogo uspješniji«, primjerice »opisivanje svih strahota koje je prouzročio nacizam ‘jest tema koja očekuje svoga Shakespearea’«. ³² Krleži se, doduše, isto tako čini da će »svijest o velikim razdobljima prošlosti nestati u sveopćoj slabosti pamćenja³³; sam je pojmovno sigurniji kada o povijesnome i pamćenome govori posredno, transgresivno, kao u *Areteju*: »Kad čovjek ne bi tako trajno gubio pamćenje, uvijek bi znao što treba raditi.« Budući da taj izazov čovjek ne može prevladati, nego ga tek biti svjestan, a »imajući u vidu da je i Krleža mijenjao svoj odnos spram povijesnih pojava i zbivanja, da ih je problemski nerijetko različito artikulirao«, zaključak o tome da bi bilo *apsurdno* »i pokušati upustiti se u bilo kakvu *kanonizaciju* Krleže kao historika³⁴ ne čini se pretjeranim ne samo s gledišta definiranja autorova potencijalnoga historiografskoga diskursa nego i kanonizacije njegova teksta uopće. Krleži je neposredno do toga da utvrdi idejni predtekst vlastitoga *djela* kao *historičan* ili, preciznije, suprotan *ahistoričnomu*: »Znali smo i to da je ‘Oktobarska revolucija garancija da ni u Evropi neće doći do revolucije prekasno, i da uslijed najmodernijih razornih sredstava ne će u Evropi nastati perioda ahistorična, kao što je to bilo u Heladi, u Rimu ili u Egiptu’ samo zato, jer je ‘Oktobarska revolucija pobjeda pameti i humanizma’«. ³⁵ Autor se u *unutrašnjim navodnicima* referira na vlastite tekstove, ali premda je riječ o *citatima*, oni su montirani *tehnikom sjećanja*, »u zapisima iz posljednjih

³¹ Usp. Vladimir Biti, »Povijest«, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb 2000.

³² Ivo Goldstein, »Miroslav Krleža o hrvatskoj historiografiji i hrvatskoj povijesti«, *Spomenica Filipa Potrebece*, Zagreb 2004., str. 421.

³³ Usp. Krležin predgovor monografiji *Zlato i srebro Zadra*, Zagreb 1951.

³⁴ Drago Roksandić, »Historija«, *Krležijana*, sv. I, Zagreb 1993., str. 337.

³⁵ Miroslav Krleža, »Oktobar 1917-1947«, *Naprijed*, V/1947., br. 45, str. 4.

desetljeća života sve više uzmiče tehnicu priopćavanja koja bi se mogla nazvati impresionističkim stenogramom«. ³⁶ Žmegač se pritom poziva na »machovsku teoriju osjetilnosti i psihološke spoznaje«, upozoravajući kako se u »u novijim izdanjima« »putopisni esej, Krležin osebujuć *homage* Machu i Proustu, pojavljuje u redakciji koja reducira bogatstvo i slojevitost izvornoga teksta«. Ne samo što »Krležina shvaćanja *estetike* i politike u biti isključuju mogućnost takva odnosa prema *povijesti* u kakvu se utemeljuje historijska znanost u modernoj tradiciji« ³⁷ već se isti odnos proteže i na svaki naddeskriptivni oblik usustavljanja njegova teksta, uključujući, dakako, književnopovijesnu sintezu. Krleža je nesumnjivo bio svjestan pretpostavke kako »humanistička disciplina ostaje živom u mjeri u kojoj omogućuje uključivanje gledišta koja postavljaju temeljna pitanja njezinu vlastitom gledištu« ³⁸, ali je ustrajavao na autorskoj dominaciji nad *pripovjednim subjektom*, piscu koji do *posljednje varijante* utemeljuje *povijesnost* vlastitoga djela.

Sve i kada bi »nakon višedesetljetne distance« postojali »normalni stručni uvjeti« ³⁹, ne bi bilo jednostavno prepoznati »književnopovijesno

³⁶ Viktor Žmegač, »Krležina dnevnička proza«, *Umjetnost riječi*, XXXII/1988., br. 1, str. 49.

³⁷ Drago Roksandić, »Historija«, *Krležijana*, sv. I, Zagreb 1993., str. 337.

³⁸ Usp. Vladimir Biti, »Povijest«, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb 2000.

³⁹ Dean Duda, »Krleža, Millenium Edition«, *Hrvatski književni bajkomat*, Zagreb 2010., str. 139. Baveći se recentnim izdanjem Krležinih djela, Duda na tragu gledišta obrazloženih u svojim stručnim tekstovima pregledno problematizira kako je to »samo još jedno izdanje velikog pisca, a ne ono što bi pojava njegovih djela nakon višedesetljetne distance, normalnih stručnih uvjeta i personalne enciklopedije mogla i morala biti«. Duda ipak propušta zapaziti da je već izrada *enciklopedije* prije *kritičkog* izdanja piščevih dijela barem korekcija teze o *normalnim stručnim uvjetima*. Isto tako bi s obzirom na *stručne uvjete* bilo važno vidjeti kako stoji obrada Krležinih djela u dodiplomskim i poslijediplomskim kroatističkim i komparatističkim studijima, ako ne zbog drugih a onda svakako iz razloga što je kanon (kako uopće tako i autorski) akademski institucionaliziran.

najrelevantnija« izdanja Krležinih djela, koja bi tako uspostavljala »Krležin kanon«. Takvo što čini čitatelj, pa i kada nije istraživač, ako je potaknut *tekstom*, jer pisac ne skriva svoje tragove, ali problem *dislociranja* Krleže iz bilo kojega od njegovih konteksta, pa i ako postoji stručna suglasnost da se time *otupljuje svježina i književnopovijesna relevanciju njegova diskurza*, priziva poučak o vraćanju *historije* na početak. Tako je Žmegačevu zapažanje da posljednja autorska varijanta *dnevnika* »sadrži grafičke zahvate u tekst, koji se temelje na normativnoj racionalizaciji, a protivne su stilskoj intenciji«⁴⁰ ne samo točna nego se argumentacija o naslovima »stavljenim u navodnike, što znatno umanjuje izvorni montažni efekt« može proširiti usporednim čitanjem novinskih i drugih citata koji su iz *montažne* vraćeni u (pseudo)*dokumentarnu* izvornost, no kao što bi na predlošku *dnevnika* bilo »sasvim nerazložno pomisliti da je piscu tih djela bilo potrebno da tridesetak do četrdesetak godina kasnije prepravljajama teksta dokazuje da je već 1917. bio moderan«⁴¹, jednako je *nerazložno* očekivati polemiku s autorskom *sinkronijskom unifikacijom* »dijakronijski i književnopovijesno različito kodiranih tekstova«, pa i kada je riječ o *varijantama*. Takva se *polemika* unatoč distanci s autorskom *unifikacijom* ne može izbjeći, a *kanonizacije*, unutrašnja ni druge, ne mogu se temeljiti na polemici, baš kao što ih bez prethodnih raspravnih prijedora ne može biti. Duda tako *iznimkom* pouzdano drži *Izlet u Rusiju*, »tekst koji je dovršen već u prvom izdanju«, premda i sam konstatira kako je autor »do posljednjeg daha neprestano mijenjao, dotjerivao i dopisivao«, ali to što bi možda time »puno više *pokvario* nego *popravio*«, ne bi (književnom) *povjesničaru*, pa ni kada bi *kvarnost* doista bila evaluirana, omogućivalo pravorijek. Implicitna *stručna* rasprava te vrste vođena je uz autorovo sudjelovanje, i to upravo oko pokušaja *priređivanja* njegovih djela: »Izdanje je prema planu redakcije (A. Flaker, I. Frangeš, S. Goldstein, D. Kapetanić, S. Lasić

⁴⁰ Viktor Žmegač, »Krležina dnevnička proza«, *Umjetnost riječi*, XXXII/1988., br. 1, str. 47.

⁴¹ *Isto*.

i V. Žmegač) u sedam opsežnih svezaka formata Gallimardove kolekcije *Encyclopedie de la Pleiade* trebalo obuhvatiti sve Krležine dotad objavljene i poznate radove, a suprotno Krležinoj uobičajenoj tematsko-cikličkoj podjeli, predviđala je žanrovsko-kronološki raspored kao i uključivanje varijanata.« Krleža takvu strategiju nije prihvatio, među ostalim i stoga što je predviđala dotad izostavljane i *putopisne* sveske, nego je *odgovorio* upravo *autorizacijom* svezaka tzv. *sarajevskog* izdanja⁴², ali i objavljivanjem *Djetinjstva*, posljednjega sveska prethodne *kolekcije*, u kojem je demonstrirao svoj autorski postupak, za koji bi upravo u smislu asocijativne diskurzivne i tekstualne povezanosti bilo teško pokazati da je zakržljao. Takav Krležin pristup, osnažen oporukom⁴³, nije metodološki, kao »zapanost o smislu filologije«, obvezujući, no kako tekstološki nije raspravljen, a kamoli kanonski razriješen, ni fenomen tek jedne Šimićeve *tanke knjižice*, zbirke *Preobraženja*⁴⁴, problemu *dovršivosti* pojedinih Krležinih djela dobro je prilaziti iz *poetičke* nedovršivosti njegova djela u cjelini.

Koristeći se još kao tridesetogodišnjak retrospekcijskom evokacijom kako bi legitimirao svoju socijalnu ali i poetsku poziciju, Krleža

⁴² Davor Kapetanić, »Sabrana djela, djela i izabrana djela«, *Krležijana*, sv. II, Zagreb 1999., str. 296.

⁴³ Krleža je posebnu, VI. glavu svoje Oporuke posvetio *izdanjima* svojih knjiga: »...Sve te knjige koje su od neposredne važnosti za moje književno djelo treba posebno izdvojiti, napraviti biblioteku u kojoj će one biti svrstane po bibliografskom i bibliotekarskom redu tako da mogu služiti proučavanju i izdavanju cjelokupnog mog književnog djela.« Usp. tekst oporuke u Enes Čengić, *S Krležom iz dana u dan*, sv. IV, Zagreb 1985., str. 327. Premda su izvršitelji te volje izričito naznačeni, nije poznato da bi bila izvršena. Nastavno raspravi o *stručnim uvjetima i različitim ritmovima dovršavanja* pojedinih djela kao pretpostavkama *kanonskog izbora* već je dotična okolnost, posebno nakon što je konstatirano da takav izvor postoji, teško prevladiva poteškoća.

⁴⁴ O ograničenjima hrvatske tekstologije usp. Ivan Lupić, »Nove teorije i stare knjige«, *Forum*, XL/2010., br. 10-12, str. 1192-1238.

objašnjava kako je ograničen u pristupu javnosti⁴⁵, jednako kao što mu je stalo pokazati da vlada strategijama žanrovske preobrazbe. Kada se u vlastitom autopoetičkom iskazu poziva na Krležu – *Jer za obračune postoji pamflet (rekao bi Krleža), a roman bi se morao čuvati od svega što škodi njegovoj umjetnosti* – baštinik njegove esejističke matrice Mirko Kovač poseže za uvjetnim načelom, posvećen integralnosti vlastitoga teksta kao svijeta, njegovoj nedovršenosti, promjenjivosti, u konzekvenciji ranjivosti. Kovač je poput Krleže izmijenio mnoge svoje fiktionalne i nefiktionalne tekstove⁴⁶, a još izrazitije od Krleže koristi se prvim pripovjedačkim licem; ono je i u esejističkoj teksturi osnaženo biografskom građom, kao da je piscu presudno održati nedvosmisleno prepoznavanje s čitateljem, identificirati se pred njime prije nego pridobivati ga identificiranjem s projekcijom vlastitoga subjekta. Ako vjerodostojnost putničke djelatnosti utemeljuje žanr putopisa i utoliko što ga razlikuje od fiktionalnih tekstova koji sadrže putovanje kao tematsku okosnicu, onda se vjerodostojnost putnika-čitatelja kroz književnost iz koje govori također utemeljuje u tipu vjerodostojnosti: samim tim što je putovao kao i time što bi čitao, netko nije, pa ni kada je izražajno kondicioniran, u privilegiranoj legitimaciji. Krleža u putopisu autorizira hrvatsku vlastitost, čime se Vasić kao srpskom analogijom također uspješno poigrava u razgovoru s ruskim graničnim časnikom. To je distinktivna aura koja je opipljiva u putopisu Rebecce West⁴⁷, kada su joj i Vinaver i Krleža likovi, a Zagreb, upravo onakav

⁴⁵ Miroslav Krleža, »Napomena o 'Hrvatskom bogu Marsu'«, *Književna republika*, I/1923., knj. I, br. 2-3, str. 99-102.

⁴⁶ Kolekcija *Djela Mirka Kovača* započeta 2003. u Zagrebu knjigom *Isus na koži* zasniva se upravo na posljednjim autorskim varijantama koje uključuju bitne promjene na jezičnom i stilskom planu, sve do kompozicijskih i naslovnih prerada prethodnih varijanti. Zbirka *Evropska trulež* iz koje je citat prema izdanju iz 2009. (*Neki to umiju*, str. 204) prethodno je također varijantno publicirana.

⁴⁷ Putopis Rebecce West (*Black Lamb and Grey Falcon*, 1942) referentna je točka Krležina *putopisa*; poticaj za putovanje i legitimacijske geste putopisnog subjekta srodne su *Izletu u Rusiju*, idejni podtekst nije ideološki jednoznačan, a

kakvim ga Krleža sentimentalizira, a ne tek antagonizira, ambijentalna pozadina. Taj, putopisni Krleža, koji mijenja mjesto da bi otkrio Hrvatsku kakvu vide njegovi zavičajni rođaci u sebi, hrvatskoj je građanskoj publici bio u stanju ucijepiti u sjećanje ne samo propalo plemstvo, kojega se nitko više nije mogao sjetiti, nego i revolucionare, što će tek propasti i to također tako da još budu i zaboravljeni.

THE HISTORICAL AND THE REMEMBERED IN KRLEŽA'S TRAVEL MEMOIRS

Abstract

The paper discusses problems which in relation to the treatment of *time*, define a literary text, its genre, effects of events as well as cultural aspects owing to which the text is self-sustaining or identifiable with the author. Travel structures as implicated but rarely readily defined by Krleža, have gradually lost their *authenticity* due to adaptations and changes in reception, thus enabling new topoi of the genre and new conceptual topoi, or have lost their authenticity in general. Although Krleža treated his own texts as a creative procedure implicated by the strategy of *memory*, even during his lifetime he was not able to avoid questioning canonic and (literary) *historiographic* authenticity of his texts. Hence, impression, even from this posthumous glance that Krleža himself was responsible for this *strange blend of accents and forms*, which could at least be identified by their comparative reading, should not come as a surprise. In conclusion the

drugi narator montira putopisne sekvencije u kojima posredovani Krleža ne samo da sudjeluje nego o njima i piše, uključujući estetička pitanja.

paper argues that the credibility of the act of traveling defines the genre of travel writing; but as much as it differentiates this genre from prose fiction in which travel represents the kernel thematic unit, it also refers to the credibility of the traveler-reader speaking from a literary text as a specific type of credibility: the sole act of traveling as well as that of reading, even when the author is implied on the expression plan (as narrating subject) does not guarantee privileged legitimation.