


This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.33.1.3>

Mirela Dakić

RUKOPIS NA GRANICI¹

Mirela Dakić, doktorandica, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
mdakic2@ffzg.hr  orcid.org/0000-0002-1117-2145

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09Krlježa, M.-992

rukopis primljen: 15. siječnja 2021; prihvaćen za tisak: 15. travnja 2021.

Oslanjajući se na Derridaove uvide o odnosu fikcionalnosti i referencijalnosti te relaciji književnosti i politike u nizu tekstova koje okuplja žanrovskom oznakom povratka iz SSSR-a, njihovu artikulaciju razmatramo u čitanjima jednog od kanonskih djela toga žanra u hrvatskoj književnosti – Krlježina Izleta u Rusiju. Čitanje polazi od fragmenta dijaloga između putnika i carinika – u putopisnoj književnosti tradicionalnih suparnika – čija nas analiza kroz prizmu Derridaovih postavki o književnosti usmjerava na problematizaciju granica i zakona koji upravljaju čitanjem književnog teksta, a stoga i dosadašnjom recepcijom Krlježina djela. S jedne strane deklarativni iskazi o književnosti i umjetnosti, a s druge žanrovska kontaminacija teksta, proturječe između autorske funkcije i intervencije u jedinstvenost i jedinstvo djela te niz pripovjednih i stilskih postupaka ukazuju na konstitutivnu nemogućnost da se političke implikacije Izleta u Rusiju svedu na politiku pisca te biografske i historijske okolnosti njegova nastanka. Izigravajući zakone koji upravljaju čitanjem, Izlet u Rusiju postavlja čitatelja pred vlastiti zakon kontaminacije i nečitljivosti te krijumčari značenje onkraj interpretativnih granica.

Ključne riječi: Izlet u Rusiju; zakon žanra; granica; fikcija; politika književnosti

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom „Književne revolucije” (IP-2018-01-7020) i Projektom razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti (DOK-09-2018).

1.

Krležin *Izlet u Rusiju* djelo je u čijim su se tumačenjima na osobit način zrcalili vodeći smjerovi recepcije autorova opusa. Tijekom višedesetljetnog – nerijetko polemički obilježenog – proučavanja različitih aspekata Krležina književnog stvaralaštva ovaj je „međaš kamen u našoj putopisnoj literaturi” (Ježić 1955: 6) često postao i „kamen hermeneutičkog spoticanja” (Brlek 2016: 8), na koji nailazimo uslijed navade njegovih čitatelja da se u spletu historijskih, biografskih, izdavačkih i inih okolnosti u kojima je *Izlet* nastajao najmanje bave onime što taj tekst jest – književnošću.

Kada Jacques Derrida – pridruživši se 1990. godine plejadi dvadesetostoljetnih putnika u Rusiju – u svom „povratničkom” eseju piše o značajkama (ne)mogućeg žanra *povratka iz SSSR-a*, teško se oteti dojmu da govori upravo o Krležinu *Izletu*:

ova dela takođe pripadaju takozvanom prostoru autobiografije i postavljaju sve one, danas kanonske probleme odnosa između autobiografije i literarnosti, autobiografije i fikcionalnosti, autobiografije i referencijalnosti; a nas zanimaju upravo te autobiografske sekvence, u njih imamo najviše poverenja, pridajemo im primarni autoritet, možda samo zato što su takva „svedočanstva” dela već „legitimnih” intelektualaca-pisaca, čiji je osnovni angažman u isto vreme književni i politički. (2012: 22–23)

Upravo su aporiju istovremenosti književnog i političkog koja obilježava Krležin opus mnogi čitatelji *Izleta* ispuštali iz vida, u više ili manje buhvatnoj procjeni da je pred njima tek „loš ideološko-propagandistički pamflet”, u kojem „umjetnik” ponegdje uspijeva nadvladati „ideologa” (Visković 2001: 97). Kako bismo istaknuli nesuglasnost krležijanske koncepcije politike (i) književnosti – zbog koje su „ne samo konzervativci [...] nego i razne levice oduvek osećale stanovitu nelagodnost u krležijanstvu” (Brebanović 2016a: 13) – sa shematizmom koji prevladava u dugoj autorovoj recepciji, njezinim neuralgičnim točkama evidentnim i u tumačenjima *Izleta* pristupit ćemo s osloncem na Derridaovim postavkama o odnosu književnosti i zakona, implicitno upisanim i u njegov pristup *povratcima iz Rusije*. U čitanju koje slijedi razmotrit ćemo različite vidove putničke/pripovjedne problematizacije granica – kako državnih i političkih tako i kulturnih, umjetničkih i književnih – te njezine kritičke implikacije

za dominantne tendencije dosadašnje recepcije *Izleta u Rusiju*, a odatle i Krležina opusa u cjelini.

2.

Koliko god bili upoznati s Krležinom sklonošću da neprestano – „do posljednjega daha” (Duda 2000: 18) – mijenja svoje tekstove², upućenijim čitateljima ipak je promaknula „povratn[a] spreg[a] različitog u istome i istog u različitom” (Brlek 2016: 27) koju autorovo neumorno preispisivanje vlastitih djela pokreće. U različitim izdanjima *Izleta u Rusiju* načelo autorske intervencije – odakle proizlazi specifična „giblјivost njegova teksta” (Duda 2000: 18) – provedeno je do krajnosti, s obzirom na to da ovdje nije riječ tek o više ili manje očiglednim jezičnim i sadržajnim promjenama nego i o znatnim strukturnim preinakama, zbog čega mnogi autori ne propuštaju istaknuti kanonski status prve verzije iz 1926. godine.³

Utabani su putevi dosadašnjih pristupa *Izletu u Rusiju* žanrovska odrednica putopisa, njegovi politički sadržaji i paralelna čitanja teksta s dje­lima istaknutih povratnika iz Rusije u europskom i jugoslavenskom okviru.⁴ Od samih začetaka interesa za putopis u domaćoj znanosti o književnosti odlomci *Izleta u Rusiju* sastavni su dio antologija hrvatske putopisne knji­ževnosti pa se i većina njegovih čitatelja, ako žanr i ne uzima za polazište,

² Za pregled najznačajnijih intervencija u cjelini Krležina opusa usp. natuknicu *Varijante u Krležijani* (sv. 2, 1999) koju je sastavio Davor Kapetanić.

³ Usp. primjerice Flaker 1993, Duda 2000, Bogišić 2011, Brebanović 2016b. S druge strane, u polemici koju je povodom *Djela Miroslava Krleže* (Naklada Ljevak – Matica hrvatska – HAZU) otvorio Dean Duda (2000) urednik izdanja ističe da je „jedino ispravno i jedino moguće tretirati posljednju varijantu kao kanonsku, a varijantne intervencije pisca opisati u priređivačkim napomenama” (Visković 2000: 16). Međutim, upravo izdanje *Izleta u Rusiju* u istoj ediciji (2005) to načelo opovrgava, unatoč pokušaju da se iznimka pod njega podvede. „Biće da se [priređivač] na to odvažio zato što se u kritici minulih decenija ustalilo mišljenje o izvornom obliku *Izleta u Rusiju* kao najautentičnijem i samim tim kanonskom. Ipak, nijedan se izdavač Krležinih dela nije usudio da ovo uverenje iskoristi kao polazište vlastitog poduhvata”, primje­ćuje Brebanović (2016b: 131). Štoviše, izdanje *Djela* prema načelu „zadnje ruke” pojavljuje se, ističe Zoran Kravar, „baš u času kad je žitko agregatno stanje Krležina pisma postalo krležološ­kom temom dana” (2000: 9). Za detaljniji uvid u razlike među izdanjima *Izleta u Rusiju* (1926, 1958, 1960, 1973 i 1985) i publikacije pojedinih tekstova prije i nakon njegove objave usp. *Napomenu priređivača* u: Krleža 2005.

⁴ Za poredbena čitanja s Benjaminovim *Moskovskim dnevnikom* usp. Janić 2012 i Peruško Vindakijević 2018, a analizu polemike Krležina *Izleta s Ruskim povorkama* Stanislava Vinavera v. u: Brebanović 2016b.

makar okrznila o putopis – koliko god djelo u svojim različitim verzijama od njega odstupalo. Ne dotičući se detaljnije obilježja putopisa⁵, valja istaknuti kako rasprava o pitanju „prevladava li *putopisno* uopće u kojem Krležinu tekstu te napose knjizi do granice da bi u žanrovskom smislu bilo dominantno, odnosno tekstualno determinirajuće” (Bogišić 2011: 200) nipošto nije zatvorena. Krležin „putopis”, upozorava Brebanović, teško da će poslužiti onima koji tragaju za „temama koje su u posljednje vreme preplavile teoriju i istoriju putopisne književnosti: susretima kultura, reprezentacijama Drugog, etnološkim otkrićima” (2016b: 140).

Odatle postavljamo polazišno pitanje: što ako kasnija izdanja *Izleta u Rusiju*, u većoj mjeri no što bi narušila „putopisni značaj knjige” (Flaker 1993: 380), ukazuju na neprikladnost žanrovske oznake za njegovu tekstualnu ekonomiju već od prvog izdanja – a koju bismo prije negoli nesmotrenosti ili lagodnosti čitatelja morali pripisati samome *zakonu žanra* koji Krležin „putopis” na osobit način aktualizira? Iako fikcionalne i esejiističke elemente *Izleta u Rusiju* možemo shvatiti kao postupke dotematizacije odnosno nadogradnje putopisnoga pripovijedanja, uvide o njegovoj žanrovskoj kontaminiranosti – kao obilježju izraženom i u Krležinim kasnijim putopisima (Duda 1996: 81–82) i uopće kao izrazu autorove svijesti o „relativnosti *svih* konvencija” (Brebanović 2016a: 87) koju tek pomno čitanje osvještuje – slijedit ćemo ponajprije da bismo se kritički postavili prema „temeljnomo krležološkom uvjerenju kako sve, ne bi li se razumjelo, prvo treba da bude razvrstano u neki žanr, i to samo jedan” (Brlek 2016: 51), a odatle i prema drugim krležološkim premisama vezanim za odnos politike i književnosti u autorovu opusu.

Stoga, ako polazimo od Krležine tekstualne gibljivosti, nauštrb „čudnih redaktura u ovim ili onim sabranim djelima” (Duda 2000: 18), postavljamo se i pitanje o implikacijama neprikladnosti žanrovske kategorizacije za ostale uvriježene smjernice tumačenja ne samo *Izleta u Rusiju* nego i Krležina djela uopće. Kakve su njezine posljedice po *kanonske probleme* na koje nas u čitanju povrataka iz Rusije podsjeća Derrida? Naime, tek će Brebanović, umjesto da se uplete u raspravu o kanonskim izdanjima, naglasiti okolnost presudnu za sam pojam (Krležina i krležijanskog) kanona: „nebrojene tekstualne revizije, iako jesu rezultirale izvesnim *razlikama*, zapravo su bile *ponavljanje* jednog te istog zalaganja za *ideju protiv stanja*” (2016a: 241).

⁵ Za pregled temeljnih problema u pristupu putopisu, opis ključnih značajki žanra te uvid u cjelinu Krležina putopisnog opusa usp. Duda 1996.

No uzgred *ideje* koja uznemiruje ne samo granice između književnih žanrova nego i onu između književnosti i politike, obrana *ruske koncepcije* za koju se putopisni subjekt opredjeljuje pri kraju poglavlja „O putovanju uopće”⁶ našla se u središtu interesa onih čitatelja koji su s raznih polazišta izvodili „političke” interpretacije *Izleta u Rusiju*. Pritom su se ipak najčešće bavili pretpostavljenom *politikom pisca*; tek nešto manje često zanimali su se za način na koji predstavlja „društvene strukture, političke pokrete ili različite identitete”, a rijetko su u obzir uzimali političke implikacije *književnoga* teksta – sukladno čuvenoj razlici koju na početku *Politike književnosti* ističe Jacques Rancière (2008: 7), a s kojom bi se Krleža vjerojatno prije usuglasio negoli s uvriježenim značenjem politike u recepciji vlastita opusa. Ako načas ostavimo postrani ideološke prokazivače, ponekad će i Krleži vrijednosno blizak čitatelj biti sklon svesti *Izlet* na „najreprezentativniji dokument, koliko fascinacije toliko i politički supstancijalnoga razumijevanja Lenjinova djela” (Pavlić 2019: 149) pa odatle i zaključiti kako se ondje „problem znanja i spoznaje tretira relativno simplificirano” (isto: 174).

No za političkom dimenzijom *Izleta*, a stoga i *problemom znanja i spoznaje* kao političkim pitanjem *par excellence*, ipak valja tragati negdje drugdje. Podsjetimo, prema Rancièreu književnost je po sebi politična zahvaljujući intervenciji u *diobu čulnog*: „Ona na scenu zajedničkog uvodi nove objekte i subjekte. Ona čini vidljivim ono što je bilo nevidljivo, omogućava onima koji su bili smatrani za bučne životinje da se čuju kao bića koja govore” (2008: 8). Na srodnost Krležine pozicije i Rancièreovih teza već je upozorio Tomislav Brlek, otvarajući tekst aluzivna naslova „Povratak Miroslava Krleže” rečenicom: „Više od sto godina nakon svog prvog, a skoro četrdeset od posljednjega za života objavljenoga teksta, Miroslav Krleža napokon bi mogao postati ono što je nesumnjivo trebalo oduvijek da bude, što je čak po svemu sudeći jedino i namjeravao i želio biti – pisac” (2016: 7). U obuhvatnoj kritici Lasićeve *krležologije* autor pokazuje da „krležološki *credo* – tumačenje teksta u kontekstu političke povijesti, umjesto čitanja konteksta u tekstu Krležina pisma – književnost isključuje *a priori*” (isto: 19).

⁶ „Kod nas štampaju se iz dana u dan lažne i tendenciozne vesti o stanju u Rusiji i ja koji već godinama slobodno i nezavisno branim logiku ruske koncepcije od svih mogućih naših piskarala i zainteresovanih slaboumnika, ne osećam potrebe da odstupim od istine” (Krleža 1926: 11). Ovaj pasus, koji zatvara uvodno poglavlje prvog izdanja, sa stilskim preinakama zadržan je i u kasnijim pogovornim verzijama teksta „paradigmatič[nog] za putopišćev legitimacijski čin, njegovu perceptivnu usmjerenost koja uvjetuje stvaranje leksikona (kataloga), njegovu putopisnu poetiku i razumijevanje putovanja uopće” (Duda 1996: 79).

Vodeća se krležološka postavka posebno odrazila na putopis kao „ne-fikcionalni” tekst koji *referencijalnost* dijeli od fikcije s putovanjem kao tematskom okosnicom (Duda 1996: 75, Brebanović 2016b: 139), s obzirom na to da se prečesto zanemarivalo da „[s]amim time što su literarni, svi su siže i konstitutivno izmješteni izvan neposrednoga vremena i prostora u kojima su nastali, pa i oni (dapače, osobito oni) koji se na njega nominalno izravno odnose” (Brlek 2016: 13). Ovoj je opasci komplementaran – a za problem odnosa fikcionalnosti i referencijalnosti indikativan – i jedan od mogućih odgovora na citatno pitanje – *što je književnost?*: „Svojevrсни poremećaj u ‘normalnom’ sustavu referencije, koji istovremeno otkriva temeljnu strukturu referencijalnosti. Riječ je o opskurnom otkrivanju referencijalnosti bez referencije, koja se ne referira” (Derrida 1992: 213).

U tom smislu Krležina *književna* namjera i želja bit će polazište našeg pristupa *Izletu u Rusiju*, djelu koje je *zlobnom* čitatelju (Visković 2001: 110) nerijetko poslužilo da se najprije učini zaslužnim za pronalazak u njemu „neutralna, nepristrana svjedoka” (isto: 59), a zatim i dovoljno pronicljivim za uvid da „[n]aravno, zbog Krležinih političkih uvjerenja [...] neće biti baš posve objektivan” (isto: 60), pa onda i očekivano ekshibicionističkim u otkriću da zauzima „poziciju fingiranog jugoslavenstva” (isto: 71), a naposljetku i primoranim konstatirati „da je Krleža, čak i onda kad podlegne ideologiziranu diskursu, ipak sjajan pisac” (isto: 91). Kako bismo ukazali na otpor teksta različitim pokušajima njegove *kontekstualizacije*, u nastavku ćemo se usredotočiti na fragment iz poglavlja „Bečke impresije”, objavljenog jedino u prvom izdanju *Izleta u Rusiju*.

3.

Na samom početku puta na koji je ponio tek „bočicu kolonjske vode” i „najnovije izdanje Vidrićevih pesama sa predgovorom g. Vladimira Lunačeka” (Krleža 1926: 11) naš „pišivi lirik” dio svoje „lirske opreme” mora ostaviti unutar državne granice:

To [Lunačekov predgovor, op. a.] sam dakle čitao na prelazu preko naše SHS državne granice i kada me onaj biblijski carinik, (u najdubljem uverenju da u toj knjizi švercujem dolare), zapitao – što to čitam – ja sam mu odgovorio: gospodine cariniče, čitam tu jednu glupost za drugom! Carinik se povredio. Upozorio me u ime zakona da budem pristojan i da pazim dobro, kako ja to govorim sa službenim organima, i tako sam,

duboko uveren, da je država mlin što melje „nevine u ludnici”, uzdahnuo. Ja sam uzdahnuo u potpunosti i dubokoj spoznaji ništavnosti putujućega subjekta, a carinik me, pretraživši pomno sve moje rukopise i bočicu kolonjske vode i Vidrićeve Pesme sa predgovorom g. Lunačeka, zapitao cerberskim glasom:

– A molim vas, gospodine, imate li vi kakvo političko uverenje?

– Imadem gosp. Cariniče!

– A kakvo? (Tu je uzeo notes i olovku i priredio se na diktando.)

– Pa ja sam gosp. cariniče, (ako vas baš zanima), između ostaloga i republikanac!

– A zašto je Hrvatska Zajednica postala republikanskom?

– Ne znam gosp. cariniče, pokorno javljam! (Hteo sam da mu kažem, da mi se čini da se to dogodilo zato, da bih ja kao republikanac mogao da saradujem u „Hrvatu”, ali ipak nisam.)

– A tako? Ne znate? A što je ovo?

– Ovo su rukopisi!

– Što?

– Rukopisi!

– A zašto nosite te rukopise? (Počeo je da čita jednu lirsku pesmu.)

– Pa tako! Po građanskom zanimanju. Svaki građanin imade po jedno zanimanje. Mislim da nije zabranjeno pisati pesme. Ja barem nisam čitao nigde takve obznane i naredbe. (Tu sam se setio da lažem cariniku. „Galicija” je bila zabranjena obznanom. I tako sam se zbunio.)

– A tako? A ne znate li vi, da je zabranjeno takve rukopise nositi preko granice?

– Oprostite molim! Ne znam, pokorno javljam! Molim ne znam!

– Odstup! (isto: 11–12)

Ovdje smo suočeni s jednim u nizu nemogućih, paradoksalnih dijaloga čiji sudionici nikako da progledaju *paralelno*, a koji se svrstava među ključne postupke u cjelini djela. Na mjestu sugovornika izmjenjuju se, među ostalima, bečki poznanik koji se raspituje o trulim prilikama u našoj *državi Danskoj*, netko *potpuno objektivni* tko se čudi truleži zapadnjačkoga društvenog poretka, duh – *sjena Frana Supila* – koji se zanima za jugoslavenski problem, mister *Vu-San-Pej*, pripadnik daleke kineske kulture zainteresiran za *srpsko-hrvatsko pitanje*, *maskirani* admiral i brojni suputnici u vagonima, različitih a ponekad i naizgled ili naglo promjenjivih političkih orijentacija.

Međutim, dijalog koji se na državnoj granici odvija između putnika i carinika indikativan je za žanrovsko pitanje, ali i za druge istaknute probleme Krležine recepcije, s obzirom na to da potonji u putopisnoj književnosti „tradicionalno zauzima aktancijalnu ulogu ‘protivnika’ putniku (istraživaču, pustolovu ili turistu) koji se prometnuo u ‘junaka’” (Duda 2012: 9). Iako je prva meta dvadesetostoljetnog kerbera, kao idealnotipske figure svih onih koji se poput znanaca s početka poglavlja pitaju je li Krleža putovao u Rusiju *radi politike*, ispostavlja se da je u središtu nesporazuma između carinika i našeg putnika *jezično* pitanje postavljeno kao *a priori* političko: što je primjeren, a što neprimjeren govor, ili možda buka? U odnosu na koga ili što? U kakvoj su relaciji *jedna lirski p(j)esma* i *ime zakona*, jedna zbirka i njezin predgovor? Kakva je jezična i/ili politička moć povezana s ulogama carinika i putnika?

Odatle, budući da je naš junak „nekakav pišivi lirik” (Krleža 1926: 11), scena ukazuje na drugi *protivnički* moment: naime, da „uloga carinika nipošto nije primjerena polju književnosti” (Duda 2012: 9), u mjeri u kojoj je zadužen za provedbu zakona koji propisuje ne samo cenzuru – na koju putnik ovdje izrijekom upućuje spominjući zabranu *Galicije* – nego i naizgled manje represivne kategorije poput žanra, biografije, autorskog pravorijeka i autentičnosti djela, uvriježenih interpretativnih okvira i obrazaca tumačenja, izdavačkih programa, itd. – odnosno, niz procedura koje proizvode, uvjetuju i reguliraju književno polje, a unutar njega i proces Krležine kanonizacije. A ukoliko je kanon uvijek nacionalan (i nipošto nešto drugo ili treće), nije slučajno da upravo u Lasiću Brebanović prepoznaje „deklarisanog nacionalnog carinika” (2016a: 163).

Usprkos zakonu – u krležologiji dosljedno provedenom – koji nalaže da se žanrove „ne smije miješati” (Derrida 1988: 132), te unatoč okolnosti da se čuveni tekst koji ta premisa otvara ne ograničava na književni žanr,

Derrida ipak polazi od književnosti kako bi pokazao suprotno. Zakonom se analogno žanrovskoj podjeli opunomoćuje *autoritet* autora (isto: 142) i štiti identitet, jedinstvenost i jedinstvo djela (Derrida 1992: 184, 188). No povinuje li se književni tekst zakonima na koje se carinici svih provenijencija pozivaju u pokušaju da ga *pročitaju*?

Krležijanska scena na državnoj granici u tom smislu aktualizira formativni susret sa zakonom, čiji analogon nalazimo u Kafkinoj paraboli o čovjeku sa sela koji želi proći kroz vrata iza kojih se nalazi zakon, ali ga u naumu sprečava vratar, a koja je najprije objavljena pod naslovom *Pred zakonom* i potom uvrštena u *Proces*. U čuvenom čitanju priče u registru njezine autoreferencijalnosti Derrida ističe za Krležin *gibljivi tekst* nadasve simptomatičnu zabranu:

Kad bi netko promijenio jednu riječ ili preinačio jednu rečenicu, sudac bi ga uvijek mogao osuditi zbog narušavanja, povrede ili kvarenja teksta. [...] Svatko tko ošteti originalni identitet teksta, mogao bi se naći pred zakonom. To se može dogoditi svakom čitatelju u prisutnosti teksta, kritičaru, izdavaču, prevoditelju, nositeljima autorskih prava, profesorima. Svi su oni istovremeno vratari i ljudi sa sela. (isto: 211)

No može li se uz njih i autor poput Krleže, koji neprestano intervenira u svoje tekstove, naći pred zakonom? Kome pritom pripada uloga suca? Tko prosuđuje je li Krleža „puno više ‘pokvario’ nego ‘popravio’” (Duda 2000: 18)? U tom smislu nerijetko se ispostavlja da – unatoč za Krležin opus specifičnom narušavanju apsolutno jedinstvenog i nezamjenjivog djela (Derrida 1992: 213) – značaj njegove autorizacije ostaje neosporiv. Čak i kad na Barthesovu tragu napustimo autorski ključ tumačenja djela – kao temelj „čitavih biblioteka posvećenih raščlanjivanju povijesnih, političkih, socijalnih, ideoloških, biografskih i kojekakvih drugih okolnosti u kojima su pisana” (Brlek 2016: 8)⁷ – Krležino ime i dalje se „kreće na granici teksto-

⁷ Egzemplaran je primjerak takve biblioteke drugo poglavlje Viskovićevih *Krležoloških fragmenata* (2001), u kojem se „tehnika besomučnog prepričavanja” (Brebanović 2016a: 131) izmjenjuje s „antitezom” političkih optužbi i težnje da se pisca istrigne iz zagrljaja kojem se, „još uvijek previše uronjen u ideologiju revolucionarnoga komunizma” (Visković 2001: 92; istaknula M. D.), priklonio – ne samo sovjetskog nego i jugoslavenskog. Riječ je o – od 1990-ih naovamo discipliniranom i disciplinarnom – „‘ispiranju’ pisca kako bi ga se prilagodilo dominantnom ‘opredeljenju prema stvarnosti’” (Brebanović 2016a: 131).

va, ocrtava ih, slijedi njihove rubove, pokazuje njihov način bivanja ili ga barem obilježava” (Foucault 2015: 47). Stoga Foucault u čuvenom tekstu *Što je autor?* smatra „nedostatnim jednostavno reći: okanimo se pisca, okanimo se autora pa krenimo proučavati samo djelo. Riječ ‘djelo’ i jedinstvo koje ona označava vjerojatno su jednako problematične kao i osobnost autora” (2015: 42). S druge strane, konsenzus oko kanonskog izdanja *Izleta u Rusiju* pokazatelj je protusmjera u kojem autor postaje „samo jedan od svojih čitalaca” (Brebanović 2016a: 83).

No u *Izletu u Rusiju* na više se razina – sukladno obratu problemske petlje Derridaova čitanja Kafkine parabole – pokazuje da unatoč identitetu propisanom zakonom, tekst ustanovljuje vlastiti zakon „ne-identiteta smisla ili odredišta” (Derrida 1992: 211), odnosno „zakon nečistoće ili princip kontaminacije” (Derrida 1988: 133). Odatle je, prema Derridau, „uvjet za mogućnost zakona (žanra) a priori jednog protuzakona, aksiom nemogućnosti koji bi poremetio njegov smisao, red i racionalnost” (isto), a čiji *povratak* uznemiruje uvriježene čitateljske procedure.

S neprestanom izmjenom putopisnih, esejističkih, dramskih, novelističkih i kritičkih žanrovskih obrazaca *Izlet u Rusiju* egzemplaran je za dekonstrukcijsko „sudjelovanj[e] bez pripadanja, [...] uzimanj[e] udjela u skupu bez bivanja njegovim dijelom, bez članstva u njemu” (isto: 134). Sa žanrovskom su kontaminacijom komplementarna druga obilježja i postupci: stilska polifonija, citatnost i žanrovski intertekst, naglašena figurativnost, nelinearna naracija i naglo ukrštanje vremenskih perspektiva, asocijativnost i fantastični motivi koji – poput sjene mrtvacu – presijecaju pretpostavljenu fankciju političkog prikaza, a uslijed kojih u putopisu kao po definiciji „nefiktionalnom” žanru uvijek iznova nailazimo na fikciju. Štoviše, to proturječe tekst iznosi na vidjelo – primjerice, u poglavlju koje navodno „osim informativnih, drugih pretenzija nema” (Krlježa 1926: 129) nalazimo pasuse koji očigledno odudaraju od te paratekstualne napomene, pa i pokušaja da ga se čita u skladu s njom:

U maglama mutnih i uznemirenih pogleda na svet, (sve struje u filozofiji posle engleskih empirista i Kanta), u krvavoj i luđačkoj zainteresovanosti životinja nižih vrsta, što samo prividno hodaju kao ljudi dvonošci, a u stvari se izdiru i grizu animalno, (tabelarne statistike ratova i privrednih nereda), između karikatura boga, dobrote i lepote, (sve crkve od Lutera i Vizanta do Rima i Vojske Spasa) u tom katastrofalnom tempu

i kvantitetima preko građanske Evrope, kao krda pobešnjelih biblijskih svinja u koje je neko saterao sveukupno ludilo globusa, valjaju se sve novije i novije senzacije, laži, blefovi, sekte i organizacije, sve sa svojim principima, pogledima i zastavama, sve sa svojim programima i putokazima, kako da se reši taj nerešivi problem bolesne Evrope! (isto: 138)

Implikacije su fikcionalnih postupaka po pokušaje redukcije političkog potencijala teksta – načina na koje su djeluje u *diobi čulnog* – na autorova *politička uvjerenja* dalekosežne. Iako je, ističe Brlek, lakše „heuristički posegnuti za pretpostavljanjem ‘određenoga centra’, pa se tako u krležologiji i činilo” (2016: 42), o kakvom god *žanru* da je riječ – književnom, nacionalnom, kulturnom ili političkom – ovaj *gibljivi* tekst „nije smišljeno pisan unutar njihovih granica nego prije o samim tim granicama i poradi narušavanja njihova reda” (Derrida 1988: 135) – „sačinjen tako da se izruguje svim mirnim kategorijama žanrovske teorije i povijesti kako bi poremetio njihove taksonomske izvjesnosti, raspodjelu njihovih razreda i pretpostavljenu stabilnost njihovih klasičnih nomenklatura” (isto: 136). Stoga je i „predodređen da pozove te razrede pred sud i da vodi njihov postupak”, da ih podčini vlastitome „zakonu obilovanja, viška, zakonu sudjelovanja bez članstva, zakonu kontaminacije” (isto).

Pa iako osobitu skupinu „čuvara” zakona čine „kritičari, akademici, književni teoretičari, pisci i filozofi” (Derrida 1992: 215), čiji autoritet izletnik u Rusiju – čitajući *jednu glupost za drugom* – izvrgava podsmjehu zajedno s carinikovim, Derrida pokazuje da su *svi istovremeno vratari i ljudi sa sela* koji izmjenjuju mjesto i pogled *pred zakonom*, te se pritom pita nije li „ono što nas drži pred zakonom [...] također ono što nas paralizira i zadržava kad se suočimo s pričom” – s „nečitljivošću onoga što se naizgled nudi čitanju” (isto: 196–197). Na granici ponovno iskrsava jezik – no ne u vidu proglasa ili zabrane, već kao prekid i odgoda prolaska (isto: 203) ili nemogućnost pristupa pravom/pripadnom značenju koju književnost čini djelatnom: „Tekst se čuva i održava – poput zakona, govoreći samo o sebi, o ne-identitetu sa sobom. Niti dospijeva do cilja niti dopušta ikome pristići. On je zakon, čini zakon i ostavlja čitatelja pred zakonom” (isto). Književnost stoga u isti mah igra zakon, igra se zakona, poigrava se zakonom i izigrava zakon (*jouer la loi*) (isto: 216), prelazeći ne samo „horizont[e] vlastitih tumača” (Brebanović 2016a: 112) nego i vlastite granice: „Nije li za književnost nužno da nadilazi književnost?” (Derrida 1992: 215). Štoviše,

budući da je kazna zbog prijestupa začetak autorstva⁸, *opasno* pisanje „neprestano prelazi i obrće tu zakonitost koju prihvaća i s kojom se igra; pisanje se rastvara kao igra koja nužno nadilazi svoja pravila te tako izlazi izvan vlastitih granica” (Foucault 2015: 40).

Nakon što je upozoren da je govor propisan zakonom i da je zabranjeno *rukopise nositi preko granice*, tendenciju prelaska granice inherentnu književnosti putnik održava kao mogućnost da prokrijumčari značenje onkraj tanke linije (carinikove) interpretacije, oslobađajući ono *između ostaloga* i ironično pridružujući pjesništvo *građanskim zanimanjima*. Njegove se replike tek naizgled povinuju zakonu – one ga u isti mah igraju, izigravaju i uvode vlastita pravila igre. Odatle je razvidno da *nelagodna* krležijanska koncepcija književnosti nipošto ne pripada građanstvu, već je njezin konstitutivni element protivan – rušilački i *opasan*.

4.

Pridružujući svoje rukopise *građanskim zanimanjima*, naš putnik upućuje ne samo na konflikt *pjesme* i *zakona* nego i na svojevrsnu *neprimjerenost* vlastite putničke (po)etike kojom se od prvih stranica obračunava s *estetskim aristokratizmom* u asocijaciji s *kulturnohistorijskom, snobovskom Evropom*:

To je Evropa, kada stojiš u gumenim galošama, u toploj građanskoj kabanici, omotan kaučukom, i pušiš, i gledaš hiljade i hiljade blelih, slabokrvnih prosjaka, (Azijata – proletera), kako po snežnoj bljuzgavici skaču i jure preko ulica, a voda im probija lošu proletersku obuću i oseća se kako te noge gaze u nekim mokrim, poderanim, prljavim krpama. Stoji tako čovek Evropejac na kišnoj berlinskoj ulici u februarskom sutonu, u poplavi prometalala, sudbine, ljudi, provalnika i glupana, u bujici interesa i nagona, na vetru, na snegu, u bljutavoslatkom aromatu benzina, drvenom i poslovnom meketanju žena, u onom

⁸ Kako je istaknuo Foucault, „[t]ekstovi, knjige, diskursi počeli su dobivati stvarne autore (različite od mitskih likova ili velikih sakraliziranih ili sakralizirajućih figura) u mjeri u kojoj je autor mogao biti kažnjen, odnosno u mjeri u kojoj su diskursi mogli biti transgresivni. U našoj kulturi (i nesumnjivo u mnogim drugim kulturama) diskurs izvorno nije bio proizvod, stvar, dobro: on je primarno bio čin – čin smješten u bipolarno polje svetog i profanog, dozvoljenog i nedozvoljenog, religioznog i blasfemičnog. Povijesno gledano on je bio gesta nabijena rizicima prije negoli je postao dobro upisano u slijed vlasništva” (2015: 48).

gibanju i besomučnoj jurnjavi, i estetizira. To je nekakav estetizirajući, bleđi, štirnerijanski solipsizam, što rastvara to elementarno gibanje u društvenim okvirima, gradovima, civilizacijama, do mehanike zbivanja uopće. Talasaju se društveni odnosi kao geološke taložine ili oceani i tu se pojavljuju u toj elementarnosti neki mozgovi, postave se tu na kojem velegradskom uglu i zure u mase prolaznika, osete tu elementarnost, i to su ti estetski potencijali, ti konačni anarhistički lirizmi, to još uvek – azijsko zaboravljanje sebe sama. (Krlježa 1926: 56)

Naime, kada u autopoetički značajnom uvodnom poglavlju prvog izdanja, naslovljenom „O putovanju uopće. (Impresije iz severnih gradova.)”, putopisni subjekt uzvikne: „Ja ne volim putovanja sa patetičnim kulturno-historijskim reminiscencama!” (Krlježa 1926: 4), očigledno je nastup Krlježina putopisnog diskursa u hrvatskoj književnosti, „u skladu s tipičnim avangardističkim poetičkim načelom, gotovo manifestan” (Duda 2012: 203). *Izlet u Rusiju* na više razina raskida s nasljeđem žanra čiji su nositelji u hrvatskoj književnosti Nemčić i Matoš – dosljedno premisama *Hrvatske književne laži*, a čemu je povod u isti mah poetički i politički. Stvarajući avangardističku figuru putnika koji više voli „demonstracije, ulične strke, štrajkove, parostrojeve, žene, mrtvačke sanduke i sve ostalo prljavo i svakodnevno zbivanje nego slike po Akademijama, Barok i Renesansu” (Krlježa 1926: 4), Krlježa ovdje doista nastupa kao „likvidator’ Moderne” koji je „književnim mitologijama stalno suprotstavljao patnje pridavljenih masa, nastupajući kao njihov zaštitnik i prorok” (Brebanović 2016a: 78).

No negativan stav koji se u *Izletu o Rusiju* iznosi ne samo o modernizmu nego i o avangardi – s kojom je ipak suglasniji krlježijanski prevrat u umjetnosti – u recepciji je poslužio kao povod svojevrstnoj autorovoj „dezavangardizaciji”. U *Izletu*, naime, nalazimo rani primjerak strategije koju je Brebanović nazvao *opanjavanjem* tuđih avangardnih projekata (2016a: 56): poglavlje sugestivno naslovljeno „Kriza u slikarstvu”, koje polazi od rezigniranog suda da po suvremenim „platnima gnjiju nekakve ranjave tuberkulozne žlezde, gledaju na nas mutne krvave oči, iz svetova što nisu ni san ni ludilo nego lažna i sramotna produkcija patvorene robe” (Krlježa 1926: 49), a završava u nijansiranoj analizi stvaralaštva Ljube Babića, svodeći ga na „jednu te istu problematičnu sliku, koja ne bi bila odraz nego izraz i ne izraz nego još više: stvarnost sama!” (isto: 54), indikativnu za lo-

giku Krležine poetike. Sudovi o slikarstvu odrazit će se i na stavove o kazalištu – iznesene u poglavlju „Kazališna Moskva”, također simptomatične za Krležinu dramsku produkciju.⁹ Međutim, umjesto da pokuša problematizirati višestruko paradoksalne cijepove između Krležine eksplicitne i implicitne poetike, previdjevši krležijansko kretanje između krajnosti, recepcija je Krležinu kritiku avangarde mahom koristila za daljnju „građanizaciju” (Brebanović 2016a: 161) ili „kulturalizaciju” pisca kojem je navodno „primjerenije stolovanje na nekom europskom kulturnom panteonu, nego gaganje po baruštinama provincijalne hrvatske i jugoslavenske zbilje” (Pavlić 2019: 10–11), a pritom i njegove ideje o književnosti i umjetnosti kojoj – kad već nije usuglašena sa socrealističkom – više ne bi bio povjeren politički horizont.

U tom smislu *Izlet u Rusiju* ističe se među djelima koja osporavaju i nadilaze *lažne i tendenciozne* prikaze Krležine poetike, poduzimajući bespoštednu kritiku *Sistema*, *Oklopa* i *Modela* te dekonstrukciju – ili *žanrovsku kontaminaciju* – opreke *Azije* i *Europe*. Riječ je o kompleksnom pristupu *problemu znanja i spoznaje*, koji se stječu jedino kretanjem, diferencirani *na svakom kilometru*, ili pripovijedanjem koje je ujedno i „veliki napor, da se savlada otpor boja, mirisa i zvukova” (isto: 73). U europskom – građanskom – društvu, gdje „svi ipak ne možemo gledati paralelno” (isto: 4), kritika je istovremeno estetička i politička, a na književnosti je da nadiđe „taj naš preterani subjektivizam” (isto: 45) i postavi presudno pitanje:

kada bi neko potpuno objektivan, (neko, ko bi mogao da misli
u obliku vrhovne objektivacije, dakle neke vrste poslednjega

⁹ „Baš zato jer je kazalište doista postalo neke vrsti slikovnicom, nije čudo, da se ti isti problemi i događaji što danas grme slikarstvom odražavaju i na sceni. I zbiva se tako nešto dvostruko paradoksalno: dok bi tekst današnje savremene dramatičke trebao da bude euklidovskiji od najtvrđe i najmasivnije plastike, njegova je scenska ilustracija dekadentna, apstraktna i anarhična, i dok bi naša današnja materijalistička i stvarna tragedija trebala da bude predmetnom, upravo kiparskom, to je njen scenski izražaj potpuno bespredmetan, eksperimentalan, pokoravajući se bespredmetnoj tendenciji savremenih slikarskih pokusa. Tako nastaju u kazališnom životu nemir, nered i zbrka dekadentna, i svih onih četrdeset kazališta što danas igra u Moskvi, samo su odraz mutne kaotičnosti što se pleće oko današnje dramatičke kao dim. Igraju se malograđanski događaji sa velikom gestom tragedije, puni klasične analize i grandioznih gesta na jednoj strani, a na drugoj prikazuju se prvi pokušaji neke scenske revolucionarne sinteze sa dadaističkim besmisлом. Osim tog osnovnog protuslovlja na istaknutoj i renomiranoj moskovskoj sceni, kao nigde drugde u ruskom životu, uprave cvate ansijen režim!” (Krleža 1926: 101)

saznanja), kao putnik i prolaznik zastao ovde zajedno samnom na toj ulici i gledao ovu rasvetu i ovu povorku što bi on mogao da kaže na ovu vražju izmišljotinu? (isto: 21)

Tek dijalog s *objektivnim* – koji „sigurno ne bi se raspleo” (isto) – preraspodjeljuje *čulno*: ono što vidimo vražja je izmišljotina, dok *mostove u Realno i Stvarno* tek treba prebaciti. Stoga se samo iz *neparalelne* perspektive onoga „na višem, vidovitom proputovanju kao Dante” može uvidjeti ili preraspodijeliti:

– Čudna ste vi rasa, vi ljudi! Strašno je neugodno živeti po ovim vašim civilizacijama! Možete li si vi doista *živo predstaviti, kako je to strašna stvar* ovakva ulica u predgradju sa jednim sprovodom trećega razreda, sa povorkom nezaposlenih, sa rasveteljom krčmom i zvonjavom u počast krvavoga boga u koga niko ne veruje? Sve je kod vas bolesno, glupo i krvavo! Ja sam stranac, ja sam na putovanju, i ja sam sretan što nisam osuđen da onde živim! Ja idem ovaj tren i nikada se više ne ću u ovaj *pakao* vratiti! (isto: 21–22; istaknula M. D.)

5.

S namjerom da nam se *Izlet u Rusiju*, nakon niza umnogome pojednostavljenih pristupa njegovoj politici i (po)etici, napokon vrati kao *tekst*, a njegov autor kao *pisac, kanonske probleme* koje je Derrida čitajući *povratke iz SSSR-a* prepoznao u odnosu fikcionalnosti i referencijalnosti valja pratiti u kontinuitetu opreka koje, neovisno o vrijednosnim predznacima ili implikacijama pojedinih čitanja djela, *politiku književnosti* unaprijed isključuju iz vidokruga. Problem različitih izdanja *Izleta u Rusiju* – koji je nemoguće zaoobići u polemici o varijantnosti Krležinih tekstova – u fokus dovodi njegovu žanrovsku neodlučivost i njezine implikacije za ostale uvriježene krležološke obrasce čitanja. Stoga je i redukciju političkih dimenzija *Izleta* na predodžbu o *politici pisca* – potenciranu interpretativnim pretpostavkama o „nefiktionalnom” putopisnom diskursu – nužno propitati vodeći se samim tekstom, ili književnošću, odnosno njezinim konstitutivnim otporom različitim pokušajima kontekstualizacije. Na hijastički sraz književnosti i zakona koji uvjetuju čitanje ukazuje žanrovski naslijeđeni sukob carinika i putnika, u kojem prevagu svojim dvostrukim, dvosmislenim jezikom naposljetku odnosi potonji – postavivši carinika pred vlastiti zakon *nečitljivosti*

onoga što se – poput lirske pjesme – *naizgled nudi čitanju*. Njemu se nužno podvrgavaju i čitatelji *Izleta u Rusiju*, djela koje žanrovskom kontaminacijom kao *protuzakonom* žanru te pripovjednim i stilskim postupcima koji usložnjavaju odnos fikcije i faksije podrija zakonom propisan „identitet” teksta i njemu odgovarajući interpretativni pronalazak središta ili smisla. Upravo su se o „povratn[u] spreg[u] fiktionalne transpozicije faktografske građe” (Brlek 2016: 8) spotakli mnogi njegovi čitatelji, previdjevši načine na koje se kao književni – a ne *pamfletistički* ili pak *dokumentaristički* – tekst uvijek (već) odupire žanrovskim ili političkim mapiranjima. U polemici s književnim nasljeđem i opetovanoj (samo)kritici književne autonomije – u modernističkom ili avangardističkom *-izmu*, krležijanski *nečitljiva* književnost odbija pretvoriti se u (a)političku *stvar*, kako bi (p)ostala politički *čin*.

Literatura

- Bogišić, Vlaho (2011) „Povijesno i pamćeno u Krležinoj putopisnoj memoaristici”, Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 37, 1, 200–220.
- Brebanović, Predrag (2016a) *Avangarda krležiana. Pismo ne o avangardi*, Jenesski i Turk – Arkzin, Zagreb.
- Brebanović, Predrag (2016b) „Ko-tekst kao kontekst: Krležin *Izlet u Rusiju* i Vinaverove *Ruske povorke*”, Filološke studije, 14, 1, 127–143.
- Brlek, Tomislav (2016) „Povratak Miroslava Krleže”, *Povratak Miroslava Krleže*, ur. Tomislav Brlek, Zagreb – Beograd, 7–58.
- Derrida, Jacques (1988) „Zakon žanra”, *Rival: časopis za književnost*, 3, 4, 132–144.
- Derrida, Jacques (1992) „Before the Law”, *Acts of Literature*, ur. Derek Attridge, New York – London, 181–220.
- Derrida, Jacques (2012) *Za Moskvu u oba pravca*, Karpos, Loznica.
- Duda, Dean (1996) „Putopis: od pokušaja određenja žanra do Krležina diskurza”, *Umjetnost riječi*, 40, 2–3, 72–82.
- Duda, Dean (2000) „Krleža, Millennium Edition”, *Zarez*, 2, 34, 18–19.
- Duda, Dean (2012) *Kultura putovanja: uvod u književnu iterologiju*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Flaker, Aleksandar (1993) „Izlet u Rusiju”, *Krležijana. 1. A–Lj.*, ur. Velimir Visković i dr., Zagreb, 380–381.

- Foucault, Michel (2015) *Što je autor?*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
- Janić, Zoran (2012) „Putovanje u srce utopije (moskovski dani Krleže i Benjamina)”, *Krleža danas: 1893–1981–2011*, ur. Tomislav Sabljak, Zagreb, 58–93.
- Ježić, Slavko (1955) *Hrvatski putopisci XIX. i XX. stoljeća*, Zora, Zagreb.
- Kapetanić, Davor (1999) „Varijante”, *Krležijana. 2. M–Ž*, ur. Velimir Visković i dr., Zagreb, 487–492.
- Kravar, Zoran (2000) „Još uvijek trebamo zadnju ruku”, *Vijenac*, 172, 9.
- Krleža, Miroslav (1926) *Izlet u Rusiju*, Narodna knjižnica, Zagreb.
- Krleža, Miroslav (2005) *Izlet u Rusiju 1925*, HAZU – Matica hrvatska – Naklada Ljevak, Zagreb.
- Pavlić, Goran (2019) *Glembajevi: dvojno čitanje*, Akademija dramske umjetnosti – Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Peruško Vindakijević, Ivana (2018) *Od Oktobra do otpora. Mit o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917.–1991.)*, Fraktura, Zagreb.
- Rancière, Jacques (2008) *Politika književnosti*, Adresa, Novi Sad.
- Visković, Velimir (2000) „Glavni frajer u našoj krležologiji”, *Zarez*, 2, 35, 16.
- Visković, Velimir (2001) *Krležološki fragmenti. Krleža između umjetnosti i ideologije*, Konzor, Zagreb.

SUMMARY

Mirela Dakić

BORDERLINE MANUSCRIPT

Relying on Derrida's insight into the relation between *fiction* and *referentiality* and *literature* and *politics* in the works he describes as *returns from the USSR*, we discuss their articulation in the reception of the classic *return* in Croatian literature – Krleža's *Journey to Russia*. We start with the fragment of a dialogue between the traveller and the customs officer – the travelogue's traditional rivals – the analysis of which underlines the problematization of limits and laws which govern the reading process. Statements about literature and art, the contamination of the genre, the contradiction between the authorial function and the intervention in the uniqueness and the unity of the literary work, and a series of narrative and stylistic techniques indicate the constitutive impossibility of reducing the political implications of *Journey to Russia* for the writer's politics, or the biographical and historical circumstances of its publication. Playing the laws which govern its reading, *Journey to Russia* puts the reader in front of its law of contamination and unreadability, smuggling meaning beyond the limits of interpretation.

Key words: *Journey to Russia; genre law; border; fiction; politics of literature*