

---

## OSTAVLJENO VESLO NA GALIJI NACIJE: KNJIŽEVNI MODERNIZAM I KULTURA PUTOVANJA

---

DEAN DUDA

**P**odručje interesa koje se u posljednje vrijeme uvriježeno naziva kulturom putovanja (travel culture, Reisekultur) izloženo je višestrukoj razmjeni. Budući da je problemski uspostavljeno kao interdisciplinarno odnosno postdisciplinarno, okuplja različite tipove znanja i analitičke pristupe koji, uz veoma raširenu (postdisciplinarnu) svijest o složenosti problematike putovanja, ipak razumljivo privilegiraju ili hijerarhiziraju neke njezine elemente i aspekte. Ta se privilegiranost ili hijerarhizacija vjerojatno može povezati s polaznim disciplinarnim stajalištima i ograničenjima ili pak s porastom i padom vrijednosti određenih pitanja na akademskom tržištu, ali upravo je postdisciplinarna lociranost područja kulture putovanja ono što omogućuje cirkulaciju i razmjenu, svojevrsan dijaloški višak koji, s jedne strane, služi kao dobrodošao korektivni mehanizam pretpostavljenim disciplinarnim ograničenjima, a s druge kao prijeko potreban epistemološki kapital. Pitanje je, naravno, u kojoj se mjeri mogućnost višestruke razmjene doista prakticira na različitim lokacijama koje općenito artikuliraju interes za mobilnost i putovanje, bilo da su, na primjer, usmjerene prema dokolici, turizmu i godišnjem odmoru, identitetima i imagologiji, kolonijalnim i postkolonijalnim pitanjima, fenomenima modernosti i postmodernosti ili pak različitim putničkim tekstualnim praksama.

Najmanje su dva moguća obrazloženja upotrebe sintagme “kultura putovanja” za označavanje područja koje okuplja povijest i analizu praksi putovanja i njima pripadnih socijalnih, ekonomskih i tekstualnih formi. Jedno je vjerojatno općenito vezano uz prikladnost “kulture” kao “kišobranskog termina”, osobito nakon Williamsove analize (1965), obrata ka kulturi i ekspanzije kulturalnih studija.<sup>1</sup> Ako bismo kategorijama diskurza kulturalnih studija

---

<sup>1</sup> U tom je smislu naslovljen zbornik što ga je priredila Traynor Williams (1998).

opisali područje, mogli bismo reći da “kultura putovanja” obuhvaća, sa stajališta putovanja kao integrirajuće prakse, sve procese koji upotpunjuju *kružni tok kulture*, i to u rasponu od proizvodnje, tekstova i njihovih formi, preko čitanja i potrošnje do življenih kultura i društvenih odnosa (Johnson 1996), odnosno preko putovanja više-struko povezane momente reprezentacije, identiteta, proizvodnje, potrošnje i regulacije (du Gay i dr. 1997).<sup>2</sup> Drugo moguće objašnjenje upotrebe “kulture putovanja” uključivalo bi prijevod, preuzimanje i širenje njemačkoga termina “Reisekultur” (Bausinger i dr. 1999; Brenner 1997) kojim su slični aspekti područja pokriveni iz nešto drukčije analitičke perspektive.<sup>3</sup>

Ne samo što se već i u ovako selektivnom izboru razloga koji mogu poslužiti za imenovanja područja susreću različite intelektualne tradicije, nego se njihov rad, naravno, prepoznaje i u načinu pristupa fenomenu putovanja, meto-

dologiji i kategorijalnom aparatu. Taj raspon od socijalne i kulturne povijesti preko sociologije, etnologije, etnografije i antropologije do kritičke geografije i proučavanja književnosti logično izaziva niz pitanja što ih je u elaboraciji kružnog toka kulture postavio Johnson:

Što ako postojeće teorije – i s njima povezani oblici istraživanja – zapravo iskazuju različite strane istoga složenog procesa? Što ako su sve, u granicama svojih mogućnosti, točne za one dijelove procesa u koje imaju najbolji uvid? Što ako su sve netočne ili nepotpune i ako nas vode u pogrešnom smjeru, budući da su samo djelomične i stoga ne mogu obuhvatiti proces kao cjelinu? Što ako pokušaji da se njihova nadležnost “rasteagne” (bez izmjene teorije) vode k doista općenitim i opasnim (ideološkim?) zaključcima? (1996: 82)<sup>4</sup>

2 Pri tom se, naravno, ne podrazumijeva da su pristupi nekom od spomenutih procesa povezani s kulturalnim studijima, kao ni to da su u potpunosti osvjestili svoju problemsko-aspektualnu lociranost u odnosu na kružni tok kulture.

3 Koshar (2000: 9) napominje da njemački proučavatelji terminom “kultura putovanja” (Reisekultur) općenito označavaju prakse i tradiciju putovanja u slobodno vrijeme, što možda nije baš najpreciznije određenje. Zanimljivijim se čini veoma često reduciranje putovanja na turističku praksu, uz obaveznu etimologiju koja “travel” povezuje s “travail” u vremenima prije sveopće komercijalizacije i masovnog turizma. U tom kontekstu nije zgoroga podsjetiti na usporedbu koja iako može izgledati neozbiljno, to uopće nije: “U definiranju industrije dokolice pojavljuje se niz problema. Na primjer, mogu li se cigarete promatrati kao stvar dokolice sve dok se puše i u radno i u slobodno vrijeme” (Jones 1986: 35). Istodobno ono što je za nekoga slobodno vrijeme (dokolica) uvijek uključuje tuđi rad. Teza da je dokolica pomaknula rad iz središta društva, pomalo podsjeća na način na koji karneval kratkotrajno mijenja društvene odnose moći i zakratko ih izvrće da bi se stvari zatim iznova vratile u dominantni poredak. Stoga smo skloniji problem putovanja povezati s problemom mobilnosti, razmjene i translacije kao što to čine Gilroy (1993), Clifford (1997) ili Morley (2000).

4 Čini se da bi spomenuti kružni tok kulture ako bismo se oslonili na Johnsonove teze, mogao poslužiti i za opis stanja u kojemu se nalazi znanje o kulturi putovanja. Naime, vrlo bi se lako moglo ustanoviti na koji se od elemenata u cirkulaciji oslanjaju različiti pristupi u području.

Ta nam aspektualnost nije važna zbog sistematizacije i pregleda znanja koje cirkulira područjem, iako bi takav pregled bio i te kako koristan, nego zbog toga što se u središtu našega interesa nalazi artikulacija između književnosti i kulture putovanja, odnosno način participacije književnosti u spomenutom području – konkretno: jedne male/rubne/slabo vidljive evropske književnosti (hrvatske) u određenom vremenu (modernizam) i prema određenim žanrovskim kriterijima (putopis, dakle, nefikcionalni narativni žanr).

Književnost kao institucija koja raspolaže određenim tekstovima ili žanrovima koji ulaze u područje kulture putovanja posjeduje prepoznatljivu, povijesno dinamičnu “unutarnju” hijerarhiju koja tekstove zanimljive za kulturu putovanja već unaprijed obilježava na određeni način, izlaže politički ukusa, određenim dispozitivima moći i s tim u skladu procjenjuje, opterećuje i distribuira kao neki oblik kulturnog kapitala. Ti su tekstovi, dakle, već sa stajališta književnosti zauzeli neke lokacije u različitim režimima vrijednosnih sustava, u povijesti žanra, književnog razdoblja ili pak u povijesti neke nacionalne književnosti. U tom su smislu putopisni tekstovi, a o njima je, naravno, ovdje riječ, zapravo najmanje dvostruko artikulirani: s jedne su strane povezani s institucijom književnosti u njezinim različitim povijesnim i kulturnim konfiguracijama, a s druge s kulturom putovanja i tekstualnim ili vizualnim praksama koje joj pripadaju. Ta dvostruka artikulacija – ako se poslužimo modelom razlikovanja koje u modificiranom liku preuzimamo od Bourdieua (1992) ili u nešto drukčijoj varijanti od Fiskea (1987) – istodobno je i njihova dvostruka ekonomija.

U prvom momentu artikulacije na djelu je književna ekonomija: postavlja se već pomalo starinsko pitanje o literarnosti putopisa i njegovu mjestu u književnom repertoaru određenog razdoblja. Postoje tekstovi poput Sterneova *A Sentimental Journey through France and Italy*, Goetheova *Italienische Reise* ili, u hrvatskoj književnosti, Nemčićevih *Putositnica* koji nisu samo najbolji primjeri žanra u određenom razdoblju, nego s obzirom na poetička obilježja aktivno i gotovo povlašteno definiraju dominantne književne prakse razdoblja kojemu pripadaju. Možda Smollett, Seume, ili Matija Mažuranić nude u svojim putopisima više materijala za analitički pluralizam u području kulture putovanja, možda zauzimaju i važno mjesto u povijesti žanra, ali u njihovim se tekstovima, za razliku od ranije spomenute trojice ne mijenja ritam književne povijesti. Neki će putopisni tekst biti zanimljiv sa stajališta kulture putovanja jer, na primjer, prvi put izvještava matičnu kulturu o običajima različitih balkanskih naroda i pri tom proizvodi enciklopediju dugotrajnih stereotipa. Na sličan će način i neki putnik s Balkana ili iz jugoistočne Evrope, kao Stjepan Miletić dok 1888. putuje u Bayreuth da bi vidio izvedbu Wagnerove opere, biti zanimljiv jer primjećuje kako Amerikanci obuvaju papuče u vlaku dok njegovo društvo uzbuđeno naglas čita *Parsifala*. To što je posrijedi zanimljiv motiv putničke svakodnevice, osobito sa stajališta komfora na putovanju i prevođenja kućnih rituala u putničke, ne mora značiti da je tekst vidljiv i s obzirom na dominantne prakse književnog stvaranja koje uglavnom oblikuju profil nekog književnog razdoblja.

Iako, dakle, ne izgleda odveć atraktivno, pitanje o literarnosti putopisa i njegovoj ulozi u

književnoj hijerarhiji mora posredno opteretiti i područje kulture putovanja. Carr (2002), na primjer, primjećuje da moderni engleski putopis u razdoblju šire definiranog modernizma (1880–1940) prolazi kroz tri stupnja: do prijelaza stoljeća dominira dulja, “realistička” (ne u smislu književnog razdoblja), instruktivna pripovijest o junačkoj pustolovini; u vremenu do Prvoga svjetskog rata, iako još uvijek postoje “realistički” tekstovi, putopis općenito gubi didaktičnost i postaje subjektivnija i literarnija forma; i napokon u međuratnom razdoblju književni putopis postaje dominantnim oblikom: niz najpoznatijih tekstova u žanru napisali su autori koji su bili poznatiji (ili barem jednako poznati) po svojim proznim i pjesničkim tekstovima (Carr 2002: 75). Putopis tako na svršetku modernizma dobiva na autonomiji i literarnosti, što istodobno znači da je postao “subjektivnija forma, više zabilježeno sjećanje nego priručnik i za romanopisce često alternativna forma pisanja” (2002: 74). Međutim, iako se mijenjaju njegove karakteristike, “mnoge se teme nisu promijenile” (2002: 75). Dakle, taj se moment književne artikulacije očividno veoma teško može zaobići, a slučaj engleskoga modernističkog putopisa, mogao bi poslužiti kao vrijedan komparativni moment kad je riječ o drugim nacionalnim književnostima u spomenutom razdoblju.

Drugi moment artikulacije uključuje ekonomiju problematike putovanja i smješta književne putopise u šire kulturno polje putničke tekstualnosti – bilo da je riječ o proizvodima namijenjenim masovnoj putničkoj potrošnji (vodiči, fotografije, razglednice, poster, plakati, televizijski programi, turistički prospekti,

suveniri itd.), ili o putničkim proizvođačkim praksama (putnički dnevnik, bilješke, foto-albumi, privatne obiteljske video-snimke itd.) – i povezuje ih s različitim praksama putovanja. Ako, na primjer, pokušamo usporediti naraciju u različitim oblicima putničke tekstualnosti primjetit ćemo povezanost i utjecaj:

Tijesna veza između suvenira i pričanja (story-telling) podsjeća nas da postoji mnoštvo malih putopisnih (travel narrative) žanrova koji žive u sjeni velikih žanrova putopisnih knjiga i poezije, vodiča ili priredbenih dnevnika. Kao i u vizualnoj reprezentaciji, mali žanrovi žive pod neprestanim utjecajem velikih. Oni nastaju, na primjer, kad zatražite od ljudi da vam pripovijedaju o svojim godišnjim odmorima (...). Ali mali žanrovi postoje i kao subtekstovi u foto-albumima, u dnevnicima s odmora koji nisu namijenjeni objavljivanju, u zapisima iz knjige gostiju, u pričama koje se, nakon povratka, pričaju uz kavu u vrijeme stanke na poslu ili pak u prisjećanjima u krugu obitelji i prijatelja. (Löfgren 1999: 88)

Ali primjetit ćemo i drukčiji hijerarhijski raspored. Za razliku od “popularne kreativnosti” koja paralelno s razvitkom tehnologije multiplicira svoje tekstove, književni putopis zauzima u ovoj artikulaciji gotovo povlašteno mjesto i na određeni način kao da upućuje na razliku između visoke i popularne kulture. Dakle, žanr koji je u instituciji književnosti doista rijetko pri vrhu žanrovske hijerarhije, postaje u području kulture putovanja stabilan orijentir, gotovo nedosegnuti uzor i, štoviše, analitički vi-

dljivo i “dobro istraženo područje”, što znači da o “velikim putopisnim žanrovima postoji opsežna literatura” (Löfgren 1999: 88). Očevidno da tekst koji u književnosti možda i nije stekao potvrdu svoje literarnosti, ulazi u kulturu putovanja opterećen ekonomijom matičnog polja. U književnosti možda slabije vidljiv, putopis sudjeluje u području kulture putovanja kao sistematiziran, obilježen i, uvjetno, visoki žanr. Naravno, bilo bi naivno i posve pogrešno pretpostaviti da u području putničke tekstualnosti ne postoji zona dodira, neprestana cirkulacija, višesmjerna razmjena između malih žanrova kulture putovanja i putopisne književnosti.

Međutim, ta cirkulacija nije privilegij samo putopisa, nego obuhvaća književne motive putovanja koji se kao rasuti teret pojavljuju u diskurzima kulture putovanja, a potječu iz različitih književnih žanrova, često bez razmatranja njihove književne ekonomije, odnosno elementarne osjetljivosti jesu li posrijedi fikcionalni ili nefikcionalni, poetski ili prozni, dominantni ili marginalni tekstovi.<sup>5</sup> Osim što se zanemaruju uvjeti proizvodnje nekoga književnog teksta i njegovo mjesto u institucionalnom rasporedu, često se ne vodi dovoljno računa ni o njegovoj recepciji, odnosno režimima čitanja kojima je podvrgnut, a ni o njegovoj ulozi u ži-

vljenoj kulturi. Istodobno postoji još jedan oblik razmjene koji, zahvaljujući industriji turizma, pretvara književnost u neku vrst spomeničke baštine. Turizam, naime, iskorištava njezin javni život kao turističku činjenicu – onih par mjeseci (od studenog 1904. do ožujka 1905) što je Joyce boravio u Puli kao nastavnik engleskoga jezika na Berlitzovoj školi postali su distinktivna turistička činjenica (skulptura, spomen-ploča) koja je ušla u proces razmjene, odnosno oznaka (*marker*) koji izaziva *pozornost* (*attraction*) (MacCannell 1999). Buzardova (1993) analiza Byronova slučaja na stanovit način potvrđuje način upotrebe književnih tekstova u području kulture putovanja, ali i turističku cirkulaciju u proizvodnji značenja: “nekoć skandalozno otjelovljenje antibritanskoga kontinentalnog stajališta, Byron je zauzeo mjesto neizbježnoga britanskog stereotipa i postao uobičajeni inventar putničkih i turističkih vodiča /the regular stock-in-trade of guidebooks and ciceroni/” (1993: 129). Na sličan način Joyce, koji je iz Pule otišao u Trst čim mu se ukazala prva prilika, kao primjer modernističkog egzila u javnom životu književnosti, ulazi u turistički diskurz postkomunističke/neokapitalističke tranzicije i male žanrove što ih spominje Löfgren.<sup>6</sup>

101

---

5 Razlog te neselektivnosti vjerojatno leži u tome što je putovanje tema “dugoga trajanja” u povijesti književnosti. Kad su posrijedi glavni smjerovi istraživanja koja posljednjih nekoliko desetljeća formiraju zonu dodira i iz polja proučavanja književnosti obuhvaćaju kulturu putovanja (uglavnom u ritmu postkolonijalne kritike), već je primijećeno njihovo grupiranje, ali i međusobna povezanost oko problema moći, reprezentacije i imperijalne stilistike (Duncan & Gregory 1999; Clark 1999).

6 Gotovo je izlišno spomenuti da se uz zgradu u kojoj se u Joyceovo vrijeme nalazila Berlitzova škola, dakle u kompleksu zgrada / spomen-ploča / skulptura, nalazi i kafić karakterističnog imena Uliks.

Vratimo se razlici između visokog i popularnog koja u liku frekventne dihotomije putnik (traveller)/turist (tourist) (Fussell 1980; Buzzard 1993; Rojek 1993; Rauch 2001; Urry 2002) oblikuje ključnu socijalnu distinkciju kulture putovanja u drugoj polovici devetnaestog stoljeća i aktivno traje u šire definiranom razdoblju modernizma koje nas zanima. Ta je dihotomija aktivna kao točka razlikovanja između “autentičnog i patvorenog kulturalnog iskustva” (Buzard 1993: 80), iako porijeklo iskorištenih termina nije posve jednoznačno. Naime, “termin turist, kako ga je koristio Stendhal u svojim *Mémoires d'un touriste* (1838), označava putnika koji putuje zbog vlastite osobne kulture” (Rauch 1996: 96), unatoč njegovoj dezorijentiranosti prilikom susreta s remek-djelima talijanske renesanse. Pojava turista na socijalnoj pozornici predstavlja za putovanje neku vrst benjaminovskog gubitka aure. Za razliku od vremena u kojemu je putovanje bilo umjetnost (Brilli 1996), najčešće kao *grand tour*, aura je u završnim desetljećima devetnaestog stoljeća nepovratno izgubljena zbog mogućnosti socijalno raširene reprodukcije djelatnosti nekad privilegiranog, pojedinačnog iskustva pripadnika društvene elite. Proces u kojemu kapitalizam daje zamah industriji dokolice (zabave, razonode, slobodnog vremena), u kojoj jednu od glavnih uloga zauzima turizam, znači demokratizaciju putničkog iskustva, ali i upućuje na njegovu reproduktivnu, konfekcijsku

praksu. Turistički vodiči, kao žanr koji legitimira socijalnu promjenu, “uvode način putovanja iz dokolice” /introduit une manière de voyager par loisir/ i “prenose stil, način upotrebe putovanja koji će zadugo definirati kultivirani turizam” /diffusé une style, un mode d'emploi du voyage qui définit pour longtemps le tourisme cultivé/ (Rauch 2001: 60).

Ta dihotomija između *putnika* i *turista* nago- vješćuje ili možda odražava sistem diferencijacije koji karakterizira povijesno vrijeme koje uobičajeno nazivamo modernizmom. Urry (2002) napominje da modernizam uključuje strukturnu diferencijaciju, naime “odvojeni razvitak brojnih institucionalnih i normativnih sfera – ekonomije, obitelji, države, znanosti, morala i područja estetike”. Svaka od spomenutih sfera “razvija vlastite konvencije i načine vrednovanja”, a vrijednost “u sferi kulture ovisi o tome kako kulturalni objekt udovoljava normama pripadnim toj sferi” (2002: 76). Taj proces naziva *horizontalnom diferencijacijom* i vjerojatno bismo ga, na primjer, u književnoj teoriji mogli potvrditi osnovnim zahtjevom ruskih formalista za autonomijom književnosti. Međutim, svaka je samozakonodavna sfera izložena i *vertikalnoj diferencijaciji* koja u sferi kulture uključuje “brojne distinkcije: između kulture i života, između visoke i niske kulture, između školske ili auratičke umjetnosti i popularnih zadovoljstava, i između elitnih i masovnih oblika potrošnje” (2002: 76).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Vrijedi spomenuti da Urryjeva analiza modernizma ne polazi od razdoblja koje mu je eventualno prethodilo, nego nastaje u usporedbi s postmodernizmom koji nasuprot modernizmu nudi *dediferencijaciju*, odnosno “slom distinktivnosti svih sfera društvene aktivnosti, posebice kulturalne” (2002: 76) i *imploziju*. Možda je i postdisciplinarno područje kulture putovanja posljedica te implozije.

Kad bismo kulturu putovanja sustavnije locirali u procese modernističkih diferencijacija vjerojatno bi opreka između *putnika* i *turista* zadočila potpuniji smisao kao neka vrst početne točke u formiranju modernističke kulture putovanja. Kad je riječ o mobilnosti, ta se dihotomija može dodatno zakomplicirati uvođenjem figure modernističkog egzila kao opreke kolektivnom turizmu, a može se pratiti i njezino rastvaranje u likovima post-turista, postmodernog nomada (Blanton 1997; Kaplan 1997; Urry 2002), odnosno prijelaz modernoga *hodočasnika* u njegove (postmoderne) sljedbenike *flâneura*, *skitnicu*, *turista* i *igrača* (Bauman 1996).

Kako se književni modernizam posve uklapa u Urryjevu ideju horizontalne i vertikalne diferencijacije, logično bi bilo postaviti pitanje o putničkim praksama u polju književnosti, odnosno pitanje o tome kako i u kojoj mjeri putopisi proizvode i dijele vrijednosni sustav modernističkih poetika. Prema frekventnim određenjima vremenskih granica, modernizam u književnosti započinje između 1880–1890, a traje do 1930–1940, kao što smo već vidjeli na primjeru tri stupnja razvika engleskog putopisa (Carr 2002), odnosno kako su ga za evropske književnosti vremenski pozicionirali Bradbury i McFarlane (1991). Istodobno moramo voditi računa da ova slika modernizma, iako strukturno veoma složena, ipak nije povijesno homogena. Svako se povijesno vrijeme može otvoriti u njegovoj heterogenosti kao istodobnost raznovremenoga /*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*/ (Kosselleck 1979), kao sinkronija u kojoj se susreću i presijecaju mnoge dijakronijske putanje i

fenomeni različitog tipa trajanja. To da istodobno mogu postojati, kako bi Williams (1980) rekao, dominantne, preostale i novonastale (putničke) kulturne prakse, pa samim tim i tekstovi, osnovna je pretpostavka ovako zamišljene modernističke kulture putovanja. U tom smislu modernističku kulturu putovanja, kad je književnost, točnije književni putopis posrijedi, ne stvara svaki putopisni tekst objavljen u omeđenom razdoblju, nego putopisna praksa koja dijeli dominantne modernističke značajke, nadovezuje se na njih, potvrđuje ih ili, štoviše, stvara kao prepoznatljive i distinktivne. Razvitak hrvatskog putopisa, uz sve kvantitativne razlike, uglavnom odgovara opisanom Carrovu (2002) modelu, iako bi, naravno, vrijedilo postaviti pitanje u kojoj mjeri gubitak didaktičnosti, naglašena subjektivnost i pretpostavljena literarnost vode prema modernističkim tendencijama. Na primjer, *Put po Italiji* Milana Begovića (putovanje u dva navrata tijekom 1924. i jednom 1925; knjiga objavljena tek 1942), udovoljava svim spomenutim kriterijima, ali ga je teško povezati s tekstovima na kojima temeljimo našu analizu modernističke kulture putovanja u hrvatskoj varijanti. U strategijama samoreprezentacije njegova putopisnog subjekta teško je pronaći suvisliji znak modernističke poetike. Dakle, modernistički putopis mora na neki način pokazati vrijednost s obzirom na mjerne instrumente “kulturalne seizmologije” koja je registrirala promjenu i pojavu modernizma, ali u dvostrukoj artikulaciji – s jedne strane s obzirom na književnost, a s druge na praksu putovanja. Drugim riječima,

zanima nas kako književni putopisi proizvode modernizam.<sup>8</sup>

Da bismo odgovorili na taj zahtjev, odnosno da bismo barem pokušali strukturirati polje mogućega odgovora, moramo postaviti neke orijentire:

1. postoje li specifično modernistički itinerarij, odnosno privilegirani kulturni prostori ili destinacije koji se mogu uspostaviti kao znakovi modernističke kulture putovanja;

2. koriste li se u putopisima narativne tehnike koje se mogu usporediti s dominantnim narativnim praksama modernističkih fikcionalnih tekstova, kako u oblikovanju naratora putovanja tako i u posredovanju obavijesti o prostoru kojim se putuje ili u kojemu se boravi;

3. mogu li se prepoznati mjesta legitimacije subjekta putopisnog diskurza koje jasno

upućuju na modernističke mentalne figure – od percepcije preko polja različitih referencija koje se aktiviraju u tekstu do načina ponašanja na putu;

4. kakvog recipijenta pretpostavljaju, ako uopće postoje, takvi modernistički putopisi, i to ne samo implicitnog čitatelja nego i užu ili širu kulturnu zajednicu, pa tako i književnu ili svakodnevnu naraciju o putovanju kao posljedicu razmjene u zoni kontakta.<sup>9</sup>

Primjeri što ćemo ih analizirati dolaze iz hrvatske književnosti koja je u središnjim desetljećima devetnaestog stoljeća proizvela zanimljiv korpus putopisnih tekstova koji bi, kad je riječ o naciji kao zamišljenoj zajednici i elementima koji je stvaraju, gotovo mogao zauzeti mjesto što ga Anderson (1991) dodjeljuje romanu. Čini se da bi objavljeno putovanje u tekstualnom liku – kao

104

---

<sup>8</sup> Analiza nekih modernističkih obilježja putopisnog diskurza na materijalu uglavnom iz engleske književnosti (Fussell 1980; Cocker 1992; Blanton 1997), na primjer, često izdvaja osjećaj nezadovoljstva i tjeskobe koji, uz modernu tendenciju za samoistraživanjem, stvara od putovanja dominantnu književnu metaforu vremena. Gubi se zamisao o esencijalnom jastvu i realnome svijetu. Ja je fragmentirano i tekst je, s jedne strane, tek pokušaj uspostavljanja prividne cjeline, a s druge zapravo potvrda fragmentiranosti svijeta. Modernistički putopis, konkretnije putopis dvadesetih i tridesetih godina, naglašava temu samootkrivanja i funkcionira poput dvoplanskoga teksta s tobože jakom realističkom površinom koja je često zapravo parabola. Temeljni je postupak ironijska deziluzija, odnosno mentalnim okvirom modernoga putopisca ravna disjunktivna ironija. On u pravilu ironijski gleda na moderni svijet kao nepovezanu i fragmentarnu cjelinu. Teret, tegoba ili pak obveza spram subjektivnosti tipična je pozicija modernističkog putopisca, a što se više Drugi svjetski rat približava, njegov diskurz postaje sve gorči i politički agresivniji. Godine nakon 1945, tvrde povjesničari modernističkog putopisa, definitivno označavaju svršetak ishodišne modernističke kulture putovanja, svršetak koji je obilježen pojavom masovnoga turizma i nestajanjem nezavisnog putovanja.

<sup>9</sup> Oslanjam se, u nešto prerađenoj verziji, na elemente književno-povijesne retorike putopisa (obrazloženje/okvir, itinerarij, subjekt diskurza, leksikon/katalog, dotematizacija, priča, naslovljenik) koju sam pokušao uspostaviti na hrvatskoj putopisnoj građi (Duda 1998).



javno dostupna djelatnost kojom nacija naznačuje vlastiti kronotop, omeđuje kulturne granice, gradi unutarnju koheziju, iscertava rubove zaposjednutog prostora i definira druge – moglo predstavljati zanimljiv pridruženi element u (hrvatskom) zamišljanju zajednice. Međutim, izgleda da se u početnim godinama formiranja modernističke kulture ne vidi ili se pak ne želi vidjeti romantičarsku putopisnu praksu. A. G. Matoš, na primjer, kao važna književna poveznica između kasnog romantizma i modernijih strujanja, hotimice proizvodi manjak kad je riječ o hrvatskoj kulturi putovanja. Dva su njegova teksta zanimljiva za kulturu putovanja – *Ferije* (objavljen 1908) i *Napuljske šetnje* (objavljen 1911). Prvi bi mogao podnijeti odrednicu putopisa, a drugi je zapravo književna kritika u povodu knjige putopisa Milorada Pavlovića *Napuljske šetnje* (objavljene u Beogradu 1911). Tekst *Ferije* (Matoš 1973a) u četiri petine je apologija modernoga putovanja, a u jednoj, i to završnoj, kritička ocjena hrvatske kulture putovanja. Matoš je iznimno oštar spram putničke učmalosti hrvatske inteligencije koja – za razliku od seljaka (u liku ekonomskog emigranta) koji odlazi u “Amerike kao njegov djed na proštenja” – “sjedi u zapečku, prede i spletkari u stilu seoskih babetina”. Seljaci su stoga “evropejci”, dok kroz hrvatsku inteligenciju “duva močvarno 'hinterveldlerstvo' /zabačenost, zaostalost/”. Usporedbom zaziva susjede kao primjer: “Dok su glasnici i vjesnici moderne Srbije putnici kao mudri Dositej i duhoviti čiča Lj. Nenadović, kod nas se ne putuje zbog samog putovanja nego iz nužde”. Zato Srbi, tvrdi Matoš, imaju bogatu putopisnu književnost, dok u Hrvatskoj postoje tek putopisne “bijeje vrane”. Zaključak što ga Matoš izvlači iz ovakva stanja dijagnosticira

kulturalnu ksenofobiju: Hrvati ne putuju, pa ne poznaju ni Hrvatsku, a onaj tko ne poznaje sebe ne može upoznati ni svijet. Stoga su Hrvati, tvrdi Matoš “jedan od najposljednijih naroda Evrope” i zato “mladi Srbi i Bugari idu jatimice u središta evropske kulture, dok mi Hrvati, djeca Juga i Jadrana, susjedi, đaci i branioci klasične kulture, kulturno tavorimo i putujemo – čitajući tuđe putopise” (1973b: 282).

Matoševa slika nacije izniman je hrvatski prilog auto-imagologiji jugoistočne Evrope/Balkana. Putovanje nije izgubilo auru jer je jednostavno nije ni steklo. Njegova kritička prosudba nastaje na proturječju između dva tipa senzibiliteta kao sinkronijski lik različitih dijakronijskih momenata. S jedne se strane oslanja na skupnost, na zajednicu u kojoj je svaki putnik vrijedan kamenčić u mozaiku kojim se stvara nacionalna putnička kultura, kao što je to, primjerice, u razdoblju romantizma i zamišljanja/formiranja nacije. S druge strane, Matoš je moderni individualac, egzilant, hodočasnik i putnik, koji ipak ne može posve prekinuti veze sa zamišljenom zajednicom i probuditi se, poput Stephena Dedalusa, iz zagrljaja povijesti/nacije kao iz noćne more. Zanimljivo je da spomenuto proturječje karakterizira i njegovu prilično plodnu putopisnu praksu. Razapet između evropskog iskustva i stanja u Hrvatskoj, Matoš funkcionira u diskurzu etnocentričnog individualca tragično zabrinutog za stanje u domovini. Je li posrijedi barem objektivna procjena stvarnog stanja, diskurz kulturalnog *compradora* ili tekstualna proizvodnja vlastite iznimnosti koja često završava u nacionalnoj patetici, ostaje pitanje. Međutim, Matoševa dijagnoza donekle pokazuje kakva kulturna klima i simbo-

ličko opterećenje, s obzirom na dvostruku artikulaciju ili ekonomiju, prethodi modernističkom putopisnom diskurzu.

Modernistički se putopisni diskurz pojavio u hrvatskoj književnosti posve nezainteresiran za Matoševu prosudbu. Njegov je nastup, u skladu s tipičnim avangardističkim poetičkim načelom, gotovo manifestan. Naime, 1926. godine Miroslav Krleža objavljuje putopis *Izlet u Rusiju* u kojemu je legitimacija putopisnog subjekta bez ostatka modernistička. Knjiga obuhvaća tekstove o njegovim putovanjima u Berlin (lipanj 1924), Beč (prosinac 1924) i Moskvu (veljača–svibanj 1925) koji su prethodno objavljeni u novinama i časopisima (*Hrvat, Književna republika, Obzor*) u razdoblju od rujna 1924. do svibnja 1926.<sup>10</sup> Krleža se *Izletom u Rusiju* upisuje u zanimljiv krug putnika, više ili manje politički srodnih, koji svjedoče o onodobnim ruskim prilikama: Ernst Toller, na primjer, posjećuje Rusiju u proljeće 1926. na deset tjedana i zatim, iste godine, objavljuje *Russische Reisebilder*, 1927. izlaze *Le Voyage à Moscou* Georgesa Duhamela i *Zaren, Popen, Bolschewiken* Egona Erwina Kischaa, a i

106

Walter Benjamin boravi u Moskvi od 6. prosinca 1926. do kraja siječnja 1927. zbog nervous breakdown Asje Lacis kad nastaje njegov, posthumno objavljen, *Moskauer Tagebuch*.

Ako smo pretpostavili da itinerarij može biti znak modernističke kulture putovanja, onda bi to Rusija 1920-ih doista i mogla biti. Revolucionarni socijalni eksperiment svakako nije samo bezinteresna putnička egzotika, nego gotovo utopijski magnet za sve koji dijele komunističku ideologiju. Međutim, Rusija nije tek modernistički znak po sebi, nego se mora u tekstu proizvesti akcijom i percepcijom putopisnog subjekta. Zato se Krleža poslužio višestrukom antitezom koju, s jedne strane, oblikuju socijalni rituali hrvatske malograđanske zajednice i kolektivna percepcija, a s druge modernistička gestualnost putnika u Rusiju. Ta je antitetička igra prisutna već u naslovu putopisa koji gotovo da je strukturiran kao oksimoron u kojemu se, sa stajališta zajednice kojoj putnik pripada, spajaju socijalno nespojivi elementi “izlet” i “Rusija”. Tko, naime, kako i zašto kreće sredinom 1920-ih na “izlet” u “Rusiju”?<sup>11</sup>

---

10 Struktura knjige znatno je izmijenjena prigodom njezinih kasnijih izdanja. Preinake obuhvaćaju proširenje naslova godinom boravka u Rusiji, ispuštanje uvodnih dijelova (itinerarij do Berlina), uvrštavanje članaka o ruskim političkim temama te niz autorskih zahvata na sadržajnoj i jezičnoj razini teksta. Time je *Izlet u Rusiju* u znatnoj mjeri izgubio autentičnost modernističkog nastupa.

11 Gumbrecht (1997) napominje da karta svijeta 1926, promotrena kroz opreku Center vs. Periphery, još uvijek ima Evropu i Veliku Britaniju u svome središtu, ali bez Španjolske i Sovjetskog Saveza. Zemlje centra “nisu ni simboli budućnosti, niti ostaci prošlosti” (1997: 274). Istodobno, “zapadnu i istočnu Periferiju te karte zauzimaju Sovjetski Savez i Sjedinjene Države. Zbog uvriježeno različitih razloga na sovjetsko i američko društvo obično se gleda kao na predstavnike budućnosti, a taj pogled vidi u njima opasnost za jedne i nadu za druge ljude. Žudnja za gledanjem u budućnost mora da je razlog koji uzbuđuje mnoge i zbog kojeg mnoštvo novinara, intelektualaca i pjesnika posjećuje te dvije zemlje i piše o njima. Štoga da Sjedinjene Države otjelovljuju kao potencijalna budućnost, ona je pretjerano bućna, agresivna i površinski orijentirana. To je budućnost artifičijelnosti. Iako nužno nije opreka artifičijelnosti, budućnost povezana sa Sovjetskim Savezom je san o kolektivnosti, san (ili

Izgleda da je uvriježena dihotomija *putnik/turist* ovdje prisutna, ali ne u izvornom nego u izvrnutom značenju. Poduzevši putovanje u Rusiju kao “izlet” traveller je navukao masku turista, preuzevši njegovu praksu u kojoj se izlet doživljava kao “uglavnom kraći put poduzet zbog užitka”. Ono što je za matičnu malograđansku sredinu, koja svakodnevno čita “lažne i tendenciozne vesti o stanju u Rusiji” (Krleža 1926: II), prostor zazora i opasnosti, nespojiv s idejom izleta, putopisni subjekt doživljava kao mjesto užitka. Zato je razumljivo da putovanje u Rusiju definira kategorijom koja pripada polju dokolice (slobodnog vremena), dakle, kao izlet. Vlastitu iznimnost antitetički oblikuje uobičajenim turističkim ritualom zajednice, ali taj ritual izvodi u prostoru koji zajednica baš ne doživljava kao prikladnu izletničku destinaciju, kao nešto što pripada užitku. Čak je i pripreme za put odradio posve bezbrižno kao da odlazi u susjedni park: “Uzeo sam bočicu kolonjske vode, najnovije izdanje Vidrićevih pesama sa predgovorom g. Vladimira Lunačeka i zaputio

se na kolodvor da otputujem u Moskvu” (1926: II). Dakle, Krleža putuje zbog pleasure, kao što i dolikuje turistu i izletničkoj praksi, ali ne kao konfekcijski proizvod turističke industrije ili predstavnik zajednice, nego *putnik* koji odabirom destinacije pokazuje vlastitu distinktivnost. Međutim, antitetička igra time nije iscrpljena jer “izlet” može značiti i ekskurs, udaljavanje, “odmak ili otklon od glavne teme” što iznova potvrđuje modernističku iznimnost i podudara se s ulogom putnika. Stoga, možemo zaključiti, da je već u naslovu teksta prisutna semantička igra dviju točki gledišta koja put u Rusiju proizvodi kao dvostruku devijaciju i znak modernizma. Naslov ne samo da legitimira putopisca, nego na stanovit način pretpostavlja i recipijenta. Naslovljenici *Izleta u Rusiju* jesu svakako i oni koji će logikom modernističke poetike doživjeti takvim činom šok i zgražanje, oni kojima je teško dokučivo da netko uopće može u to doba poći na izlet u Rusiju. Odabir itinerarija funkcionira kao “pljuska društvenom ukusu”, kao prijestup.<sup>12</sup>

107

---

noćna mora) individualnih ciljeva i nada stopljenih u suglasje i sklad (1997: 272-273). Krleža ovu sovjetsku koncepciju opisuje kao ravnopravnost, dostojanstvo i “slobodnu selekciju sposobnosti u korist kolektiva” (1926: 140).

<sup>12</sup> Leksem “izlet” nema ovakvo značenje u kasnijim Krležinim putopisnim naslovima iz 1950-ih i 1960-ih godina (*Izlet u Mađarsku 1947*, *Izlet na omladinsku prugu Brčko–Banovići*, *Izlet u Istru*). Iskorišten izvan izvornoga povijesnog konteksta i bez podloge ishodišne poetike, “izlet” funkcionira po načelu autorske inercije kao puka oznaka žanra. *Izlet na omladinsku prugu Brčko–Banovići* pripada zanimljivom području “socijalističke kulture putovanja”, kao vjerojatno dalekom odjeku modernističke zaokupljenosti tehnikom i napretkom, ali upućuje i na artikulaciju putovanja i rada. Svrha putovanja je mobilizatorska jer i književnost mora dati prilog “izgradnji porušene domovine”. Rad (književni i graditeljski) se u tom ideološkom spoju doživljava kao pleasure. Na sličnom su projektu (pruga Šamac–Sarajevo) sudjelovali i engleski lijevi intelektualci. E. P. Thompson bio je, na primjer, 1947. “commandant of the British youth group assisting the People’s Youth of Yugoslavia in building a 150-mile railroad from Samac in Slovenia to Sarajevo” (Dworkin 1997: 18). Daleko od namjere da Dworkinu pripiše diskurz “imperijalne stilistike”, teško je prešutjeti da “Samac” (Šamac) nije u Sloveniji nego je u to doba bio, kao i danas, u Bosni i Hercegovini.

Drugi primjer antiteze odnosi se na legitimaciju putopisnog subjekta s obzirom na dominantnu praksu putovanja, uvriježeni način strukturiranja informacija o prostoru kojim se putuje i čitateljska očekivanja. Da ne bi došlo do nesporazuma u komunikaciji, putopisac se na početku teksta manifestno deklarira. Antiteza se pojavljuje u formi narativnog ugovora što ga nudi čitatelju, a njezina je funkcija iznova uspostavljanje distinktivne uloge modernističkog putnika:

108

Ko je dakle pristaša lažljive patetičnosti, taj u ovim mojim putnim uspomenu ne će naći lektire za sebe. Ja ne volim putovanja sa patetičnim kulturnohistorijskim reminiscencama! Kolikogod je subjekt klupko mesa i krvi, i kao takav potpuno prolazna pojava na zemaljskoj kori, to sve vode, gradovi i ljudi što se valjaju kroz putujući subjekt, nastaju tek u subjektu, pa se dakle i gube s njim; prema tome, ni ovo nekoliko mojih redaka nema nekih većih pretenzija, ni kulturnohistorijskih ni naročito informativnih. Ja kad putujem, pre svega ne polazim mnogo crkve, a u muzeje idem vrlo retko. Moram da naglasim da više volim demonstracije, ulične strke, štrajkove, parostrojeve, žene, mrtvačke sanduke i sve ostalo prljavo i svakodnevno zbivanje, nego slike po Akademijama, Barok i Renesansu. Na jednom od naših renesansnih otoka bio sam jedne noći bačen u venecijansku tamicu i tamo sam slušao jugovinu kako bije o zidove tvrđave. Bilo mi je kao grofu Monte Hristu ili Konradu Fajdtu kada u napetom filmu očekuje krvnike sa golim mačevima, a

sve se dogodilo zato jer nisam skinuo kape kada su pevali “Bože pravde i slobode!” Od onda mrzim renesansu. Ne mogu da pojmem staroga Gjalškoga, kako je mogao da sedi sate pred “večnom lepotom” Venere Milonske. Ja sam pred tom “večno lepom” Venerom slegnuo ramenima, poslao sve one snobove pred njom k vragu i okrenuo leđa. (1926: 4)

Potreba za razlikovanjem mijenja i formu i sadržaj posredovanja putničkog iskustva. Kulturno-povijesne reminiscencije, kao uobičajeni formalni element putopisa, znak su tradicionalne putničke kultiviranosti. Ako je turistički vodič definirao kultivirani pogled, učinio je to upravo preko kulturno-povijesnih informacija. One omogućuju da se “putovanje u prostor udvostručuje u putovanje u vrijeme” /Le voyage dans l'espace se double d'un voyage dans le temps/ (Rauch 2001: 46). Međutim, prošlost, svakako, nije modus vremena koji ulazi u modernističke preferencije. Krleži ne treba regresivno udvostručenje vremena, nego progresivno. U njegovu koncepciju vremena ulazi sadašnjost koja u sebi sadrži klicu budućega kao (utopijskog) projekta. U građanskom društvu, napominje putopisac, “svi ne možemo gledati paralelno” (1926: 4). Zato renesansi, baroku, crkvama i muzejima, kao znaku prošlosti i snoberaja, pretpostavlja demonstracije, štrajkove, mrtvačke sanduke, odnosno prljavo i svakodnevno zbivanje. Gotovo da je riječ o varijanti Joyceove ideje o povijesti kao noćnoj mori iz koje se moramo probuditi. Uz to, grad kao privilegirano mjesto modernističke kulturalne kartografije ključno je polje

interesa. Odustajanje od forme kulturno-povijesnih reminiscencija uvjetovano je izborom drukčijega pogleda, drukčijom koncepcijom vremena, ukratko: modernističkim mentalitetom.

Taj mentalitet ujedno pretpostavlja i konflikt, a to je važna karakteristika Krležina putopisnog subjekta. On "mrzi renesansu" jer je na nekom "renesansnom otoku" bio zatočen u tvrđavi, sukobio se u Genovi s mornarima kojima je pokušavao objasniti da je glupo što se njihova oklopnjača zove 'Dante Alighieri', izazvao je incident među putnicima u vagonu dok je putovao Litvom, prezire ustaljene oblike turističkog razgledavanja, a slučajne suputnike ili ljude koje susreće na putu svodi na grotesknu karikaturu. Konflikt, kao još jedna realizacija antiteze, podrazumijeva u Krležinu slučaju akciju. Akcija je putovanje u Rusiju:

Ovako stoji stvar: Svi mi živimo na jednoj provincijalnoj stanici austrijske južne željeznice i kolodvor naš je jednokatnica iz crvene cigle. Provincija! Crna, blatna, nesretna provincija! I sve što se zbiva posljednjih pedeset godina, to je to, da u ovim surovostima hodaju neki glupani i u njima brenča bolno nemoćni zvuk sordinantne žice, kako nema smisla ovako ranjen povlačiti se po blatnim gradskim periferijama, disati teško, živce zamatati u salo, osećati čežnju za daljinama i leno glibiti sve dublje u mulj. Gledati kolodvorsku jednokatnicu iz crvene cigle, jablanove, pilane, kasarne, slušati harmoniku, osećati perspektive, a istodobno i to kako mi sa našim malograđanskim pseudointeligentnim nazovispo-

sobnostima, što zevaju i zvone od praznine kao prazni sudovi, nikako ne ćemo moći da prebacimo mostove u *Realno* i *Stvarno*. Da pograbimo, da se dignemo, da učinimo nešto. Sve to prislušivanje harmonike za staklenim vratima, to usideličko razmišljanje o mrtvim slepcima, o zaboravljenim devojkama, o razbitim mirozovima zgadilo mi se i ja sam pljunuo i otputovao sledećega dana. (1926: 5)

Nizu elemenata pridružuje se i provincijalnost matične sredine. Akcija je reakcija na stanje u kojem se ona nalazi. Stoga je potrebno "da se dignemo, da učinimo nešto" da bismo mogli "da prebacimo mostove u *Realno* i *Stvarno*". Tenzija se više ne može izdržati. Avangardistička gesta logična je pljuska postojećem stanju: Krleža je pljunuo i otputovao u Rusiju. Akcija je, primjećuje Gumbrecht (1997) u analizi kodova koji oblikuju godinu u kojoj je objavljen *Izlet u Rusiju*, prepoznatljiva mentalna figura vremena. Akcija je suprotstavljena *Nemoći (Impotenciji)* ona je prijestup usmjeren prema budućnosti, znak iznimnosti:

Izravna Akcija, dakle, jest Akcija koja ne slijedi nužno iz okolnosti u kojima se odvija. To je akcija koja privlači pozornost kroz napetost što je uspostavlja s okruženjem. Tko god izvodi izravnu Akciju čini se da implicitno zahtijeva apsolutno pravo za to što čini, mimo općeprihvaćenih razloga, očekivanja ili zakonskih odredaba. (...) Ne postoji Akcija, nema Čina, bez te napetosti koja dolazi iz budućnosti i koja je prema njoj usmjerena. (1997: 253–254)

109

Takva koncepcija dovodi u pitanje uvriježene granice i ključne pretpostavke homogenih konstrukcija kulturalnog prostora.<sup>13</sup> Zato se Krleža napominje da je teško odrediti “gde počinje Evropa, a gde svršava Azija” (1926: 55), afirmirajući tako ideju o sinkroniji kao strukturi različitih dijakronijskih trajanja. U toj koncepciji Evropa i Azija funkcioniraju kao isprepletene mentalne figure koje se mogu susresti u Berlinu, Zagrebu i Moskvi. Ako se i pomisli da je Evropa u toj artikulaciji kulturnohistorijska i snobovska figura estetske aristokracije, u njoj postoji socijalni element koji je povezuje s Azijom kao metaforom zaostalosti jer slijepe prosjakinje u Berlinu plaču “istim glasom kojim plaču uz harmoniku svi naši slepci na ćulinečkom mostu” (1926: 55). Rješenje je, naravno, lenjinizam kao projekt, kao “svetlost, što je obasjala tminu evropskih vidokruga i što na horizontu sjaji iz dana u dan sve jasnije” (1926: 141). Naime, projekcija u budućnost omogućuje da se raznovremene, pa i konfliktne, strukture percipiraju u postojećoj sinkroniji, ali i da se ponudi rješenje njihovih proturječja. Iz budućnosti se, vjerojatno, bolje vidi.

Ovih nekoliko zapažanja o Krležinu *Izletu u Rusiju* vodi nas prema strukturiranju polja mogućega odgovora o modernističkoj kulturi putovanja, ali i do pitanja o vidljivosti autora malih/rubnih evropskih književnosti/jezika. Putopis, naravno, nije žanr koji književni povjesničari svrstavaju u prvi plan modernističkog potresa, barem kako ga bilježe književna i kul-

turalna seizmologija. Ali Krležin tekst jedan je od rijetkih koji eksplicitno i bez ostatka oblikuje modernističku promjenu i dijeli njezino polje. Promjena u preferenciji putničkih praksi i njihov tekstualni lik pokazuju razmjensku vrijednost *Izleta u Rusiju* u dvostrukoj ekonomiji. Radikalna gestualnost i antitetička legitimacija putopisnog subjekta, koncepcija vremena kojom raspolaže, kao i odabir destinacije, usporedivi su s ključnim elementima modernističkog, štoviše avangardističkog književnog nastupa. S druge strane, u percepciji prilika u SSSR-u, u putopisnoj konstrukciji sovjetske stvarnosti, Krleža nije zaludeni ideološki slijepac. Metaforika kojom se, na primjer, Lenjin prikazuje kao putokaz i svjetionik frekventna je u tekstu upravo stoga što putopisac Rusiju ne doživljava kao dovršenost i definirano stanje stvari, nego kao projekt u nastajanju. U Krležinu je diskurzu modernizam uočljiv na prvi pogled, gotovo kao sistemski proizvod Urryjeve (2002) diferencijacije. Međutim, vehementnost je samo jedan dio modernističke pripovijesti. Introvertnost i introspekcija njezino su drugo lice.

To drugo lice modernističke kulture putovanja prepoznajemo u putopisnom diskurzu Slavka Batušića. U formativnim godinama, a i kasnije, vezan uz Krležu, Batušić je ponudio drukčiji tip modernističkoga putničkog senzibiliteta. Njegovo iskustvo ne dotiče periferiju u Gumbrechtovu (1997) značenju. On je privilegirani putnik evropskoga centra. Putopise je počeo pisati ranih 1920-ih, a u razdoblju iz-

13 Osobito onih koje privilegiraju etnocentrične modele. Da spomenemo tek nešto noviju Gilroyevu ideju koji izvodi niz zanimljivih zaključaka iz kritike “kobne veze između pojma nacionalnosti i pojma kulture” (1993: 2).

među dva rata proputovao je čitavu Evropu i objavio tri putopisne knjige – *Kroz zapadne zemlje i gradove* objavljuje 1932, *Od Kandije do Hammerfesta* 1937. i *Od Siene do Haarlema* u siječnju 1941. Ako bi Krleža predstavljao manifestni, avangardistički lik modernističke kulture putovanja, Batušić prakticira, kao što smo već spomenuli, modernističku introvertiranost i introspekciju.

Modernizam općenito preferira pojedinca, samoću, melankoliju, eksperiment sa stranim i nepoznatim, svijet kojemu je središte upitno, pa je umjetnik/putnik zapravo subjekt u egzilu, egzistencijalni usamljenik koji nema svoje mjesto ili dom. Modernizam se, dakle, temelji na specifičnoj logici smještaja: njegovi su subjekti locirani tako što su zapravo dislocirani. Stoga Batušić, prilikom boravka na Kreti 1935, može reći: “Bijeg moj na crnom brodu u crnu noć bijeg je očajnog prognanika” (1959: 250). Takva pozicija nužno implicira drukčiju narativnu ekonomiju. Kako usamljeni subjekt u egzilu može posredovati svoje putničko iskustvo? Ako je moderni roman uvelike utemeljen na činjenici da se događaji iz svijeta prebacuju u svijest lika, to se načelo, čini se, može posve regularno primijeniti i na modernistički putopis, osobito u Batušićevu slučaju.

U pretpostavljenoj trijadi koju čine subjekt djelovanja, subjekt percepcije i subjekt naracije, očividna je dominacija subjekta percepcije, i

to ne kao pukog čina promatranja i bilježenja stvari što se nude putnikovu oku, već kao djelatnost usamljeničke, tjeskobne i socijalno osjetljive moderne svijesti koja vizualizira fragmentarnost svijeta i pretače je u putopisni diskurz u kojemu se leksički materijal često oblikuje prema načelima likovnosti. Ekonomija izraza privilegira monološki fragment. Fragmentarnost svijeta i uz nju nužna fragmentarnost svijesti imaju stoga značajne posljedice za kompoziciju Batušićevih putopisa. Njegove putopisne tekstove mogli bismo s pravom nazvati putopisnim razglednicama: usmjereni su na nekoliko pojedinačnih motiva i autorizirani sviješću koja kroz njih govori najviše o sebi samoj.<sup>14</sup>

Druga karakteristika Batušićeva modernizma odnosi se na participiranje subjekta u tvorbi kolektivnih identiteta. Zatvoren u sebe, proizveden kao individualac, putopisni subjekt ne može dijeliti postojeća mjesta identifikacije u kolektivnom imaginariju. Lirski preludij *Vožnja* iz 1928, kojim Batušić otvara svoju prvu knjigu putopisa, sadrži u tom smislu nekoliko paradigmatičnih stihova:

Sâm samcat,  
mesarski ranjen životnom prozom,  
zavoren u se trostrukom bravom,  
spasavam dušu prvim vozom.  
(...)

14 Navodim tek nekoliko primjera iz *Pruga pohoda Italiji*, uvrštenoga u knjigu *Kroz zapadne zemlje i gradove*: “Crna masa ljudi prolila se kao tinta po geometrijskim figurama trga, dere se, gura, hihoće” (1959: 30); “Strah me za bistrinu svijesti, i bježim u najbližu crkvu kao u hladnu kupelj” (1959: 45); “Volim ovu tišinu, volim da ne susrećem ljude, jer se instinktivno bojim cicerona, prodavača razglednica i souvenira, a najviše fotografa” (1959: 54); “Prošao sam osam gradova, a kolodvori su mi se uvijek činili kao groblja. Vazda sam na odlasku bio pijan od tuge, a to je pijanstvo bilo ljepše od vina. Mnogo, mnogo” (1959: 63).

A onda bacim kroz prozor brnjicu,  
napuštam veslo na galiji nacije  
bez svake lažne komemoracije (1959: 9–10).

U tih se nekoliko stihova gotovo sažima modernistička putnička ideologija: samoća, neprijateljska svakodnevica koja brutalno ranjava, život kao klaonica, hiperbolizirana introvertiranost (“zatvoren u se trostrukom bravom”), koja je odabrana kao način preživljavanja i, naposljetku, putovanje, odnosno egzil kao jedina mogućnost za spas duše. Putovanje znači “bacanje brnjice kroz prozor”, ali i napuštanje nacionalnog kolektiviteta prikazanog metaforom veslača na galiji, u hrvatskom kolektivnom imaginariju jasne ropske, podaničke pozicije iz vremena mletačke vlasti. To odustajanje bez “lažne komemoracije” podsjeća na Joyceovo *Non serviam*, odnosno na Dedalusov umjetnički projekt iz *Portreta*: modernistički subjekt ne može služiti onome u što ne vjeruje, zvalo se to njegov dom, domovina ili crkva, a jedino oružje koje mu pri tom stoji na raspolaganju jesu šutnja, progonstvo i lukavost.

Putovanje je logična metafora takva modernističkog odnosa prema životu.<sup>15</sup> Taj moderni-

stički privilegij, odnosno izboreno pravo na pojedinačnu razliku, najčešće se pokazuje kao opreka spram ponašanja skupine, mase ili svjetine i na putovanju. Batušić se, na primjer, u *Reminiscencijama na postaji Mestre* prisjeća gravire iz 1848. “Hrvatski seržani, utaboreni u mletačkom predgrađu Mestre”. Smješteni u atriju neke palače, pobacali su slamu po mramornom podu i povješali svoju odjeću na klasične i pseudoklasične skulpture koje su se oko njih nalazile. Batušić napominje da neće putovati s “atavističkim nagonima seržana iz Otočca i Korenice”, ali se neće ni pritajiti i “odigrati omiljelu ulogu naših feljtonista: da sam u svojim rukavicama i svome trench-coatu više građanin Kanala Grande i Carcassonna, nego što su oni, koji su tamo rođeni” (1959: 117–118). On je jednostavno “ni jedno ni drugo” (1959: 118). Ako mu se i omakne neki oblik socijalizacije, pribjegava praksama koje ga legitimiraju kao kozmopolita, građanina svijeta. Tako je na brodu za Hammerfest, kad su tražili da otpjeva ili otpleše nešto porijeklom iz njegove nacionalne kulture, odlučio zainteresiranima pokazati neki japanski trik.

Zaziranje od identifikacije s kolektivom logično se nadopunjuje modernističkom varijan-

---

15 Koliko je do putovanja, ne samo kao metafore, već kao jamca i znaka istinskog života, Batušiću zapravo stalo, još rječitije svjedoči tekst *Putopisac mašta*, napisan početkom svibnja 1945. Kraj rata znači nestanak “Hulje Terora”: “Duga je bila noć paklinasto crna, otrovna i zloguka. O ponoćima tih dugih noći, kad se zrakoplov mašte moje uzdizao na svoj nečujni i potajni let, on nije mogao da se probije u svijetle horizonte daljina. Poput češljugara oslijepljenog užarenom iglom, on je udarao u žice krletke. A žice su bile trnovite, bodljikave. Posrtao je omamljen zrakoplov mašte moje, kovitlao se, sudarao se bolno u padu s materom zemljom, masnom od krvi i nagnojenom polomljenim udovima. (...) Krletku su zamijenile tračnice. Tračnice su još polomljene i raskidane, ali one hlepe i žude, da se njihove tetive sljube. Čovjek će tračnicama opet povezati zemlju kao mudar pauk mrežom svojom, stari mudri pauk, i tračnice će se zemljom šarati kao vijuge i brazde u mozgu, u kojem neugasivo živi um” (1959: 442).



tom dihotomije putnik/turist. Introvertirani individualac svoju će opreku pronaći u neosviještenom konfekcijskom turistu koji, logično, u njegovoj interpretaciji zaslužuje svaki prezir. Amerikanci u Evropi omiljena su Batušićeva tema još od 1925. i teksta *O sretnim i nesretnim putnicima*:

Ukrcaju ovako izvjesnu partiju građana Sjedinjenih Država negdje u New Yorku, iskrcaju ih negdje u Le Havre-u ili u Genovi, i onda za njih nastaje grozan mjesec dana strahovite jurnjave kroz gradove, crkve, galerije i prekrasne vidike. Tko zna, što oni na koncu konca misle o toj našoj Evropi. (...) Naguraju ih u jedan vagon, odvuku koju stotinu kilometara, izbace iz vagona, natrpaju u ogromne plave autobuse po pedeset individua zajedno, a na daski autobusa stoji profesionalni cicerone, viče, tumači svaku sitnicu, provede ih kroz sve, čega ima i čega nema, onda ih opet, odveze na stanicu, ugura u vagon, oni odu opet koju stotinu kilometara u drugi grad (...). I tako u paklenom zamornom tempu u beskraj. (...) Dovuku ih ovako u koju crkvu; oni se smješta bace na klupu i sjednu, jer su umorni. (1959: 63)<sup>16</sup>

Amerikanci dolaze “u tu našu jadnu Evropu kao na staretinarski vašar, i buče glasno i neukusno” (1959: III). Oni su za Batušića “nesretni putnici” dok on pripada povlaštenoj manjini “sretnih” jer je individualac, traveller koji ne participira u skupnim ritualima i ne nasjeda na ko-

lektivnu turističku praksu – ne fotografira s golubovima, ne ga lažu ciceroni, ne ga muče u plavim autobusima. Istu stvar ponavlja i kad govori o američkim turistima u Münchenu ili kad procjenjuje mlade američke supružnike na brodu za Hammerfest: “Tužna, otužna i očajna industrija. Ali sami su sebi krivi: imaju previše dolara” (1959: 63). Međutim, Amerikanci nisu jedina, povlaštena figura Batušićeve opozicijske legitimacije. To mogu biti i motivi svakodnevnog života – Italija koja se naoružava u prvim godinama fašizma, prljava plaža na Lidu gdje more služi kao “košara za smeće” (1959: 43), fašistička arhitektura ili rad burze u Parizu. Sve što pripada turističkoj industriji, osobito kad je riječ o markerima kulturalne atrakcije, vrijedno je zazora. Tako se u Helsingöru neće “podati sugestiji legende” i posjetiti “neki humak zemlje” koji bi trebao predstavljati Hamletov grob: “Ne, tamo nisam išao; ipak bi me bilo stid” (1959: 169), a u Veroni ne želi pogledati sarkofag “koji se zvučno zove ‘*tomba di Giulietta*’, a pred kojim stenju i uzdišu profesionalne turističke usidjelice iz Ipswicha i Southamptona” (1959: 312). Vlastita se senzibiliziranost, dakle, proizvodi i neprestanim prokazivanjem svoga putničkoga Drugog, ali i uvriježenih kolektivnih identifikacija. Tako je zapravo stvorena gotovo arhetipska dramska napetost između usamljenoga, senzibilnog pojedinca na jednoj i bilo kakvog oblika kolektiviteta na drugoj strani. To nije Krležin konflikt bez respekta, otvoreni sukob, nego rad percepcije i njezino filtriranje kroz modernistički monološki diskurz.

---

<sup>16</sup> Amerikance u Parizu i uopće u Evropi, kao i evropsku percepciju američkih turista ukratko obrađuje Gumbrecht (1997).

U Batušićevoj koncepciji pojedinačni itinerarij ili neka određena destinacija teško da može biti samostalni, distinktivni znak. Njegovo se modernističko iskustvo gradi adiranjem propotovanih dionica i frekvencijom putovanja. Budući da ima opsežniji putopisni opus u relativno kratkom i koherentnom vremenu između dva svjetska rata možemo u njemu vidjeti i nagovještaj situacije koja će u engleskoj književnosti poslije Drugoga svjetskog rata autorima putopisa omogućiti literarnu karijeru (Hulme 2002). Njegovi su putovi uglavnom poznati, a i kad su posve novi sa stajališta hrvatske kulture putovanja kao što je slučaj s Hammerfestom, najsjevernijim gradom u Evropi, daleko su od izvještaja ili diskurza novinske reportaže.<sup>17</sup>

114 Naposljetku, ukratko, i završna točka u ovako postavljenom problemu modernističke kulture putovanja. Pripada Marijanu Matkoviću (1915–1985). To ne znači da se modernističke tendencije ne mogu prepoznati i kod drugih autora, ali Matković, također Krležin suradnik, predstavlja dijelom svoga putopisnog opusa iz 1960-ih gotovo posljednju uočljivu modernističku varijantu. To se posebno odnosi na dijalošku koncepciju svijesti koja se pojavljuje najprije u rudimentarnoj formi u njegovim dnevničkim zapisima kao pripovijedanje u 2. licu, odnosno kao neki oblik autokomunikacije, a zatim i u putopisu *Američki triptih* (napisan u ka-

snu zimu i proljeće 1964, objavljen kao samostalna knjiga 1974). Iako je Matković i prije toga a i poslije pisao putopise, njegovi su američki tekstovi zanimljivi jer rastvaraju putničko iskustvo kao učinak rada barem dviju svijesti. Te instance *ja* i *ti* Matkovićeva diskurza jesu međusobno nadopunjući glasovi koji u dramskoj formi oblikuju složeni postupak naracije:

Ne, do mosta tako nećeš stići nikada: uhvati te čežnja za nedjeljnim pustim vašingtonskim skverovima. Odlučio si: prijeći ću još ovu cestu, zatim onu tratinu, moram se barem dokopati obale Potomaca, pa onda uzvodno, ipak ću stići do nekog prijelaza. I do taksija. Dosta je toga lutanja. – I, do đavola, gdje sam to nabasao? – Zatečen si zaustao. Ne znaš pravo kako si se našao preko spletova cesta odjednom u nekom parku. (2001: 145)

Posve je logično da se ovakav putopisni diskurz nalazi na granici između posredovanja putničkog iskustva i samoanalize. Za Matkovića je svako putovanje gubljenje iluzija i zato ga strukturira kao dijalog između očekivanog, doživljenog i naknadne refleksije o razlici. Putničko iskustvo Amerike distribuiralo se između nekoliko narativnih instanci i velikim dijelom posreduje kao združeno u narrated monologue ili pak razdvojeno u dijaloškoj dramskoj formi. Tje-

---

17 Na sličan su način strukturiran i Šegedinov "Staromodni zapis iz Bruges", uvršten u knjigu *Susreti* (1962). Elementi egzistencijalističke poetike osobito su razvidni na samom svršetku teksta: "Progonjen lutao sam ulicama ne opažajući više ničega. Samo me lice ljudsko susretalo i iz njega isti mračni besmisao prisustva mog, progonio. Kako gorko nošenje sebe... Sve su mi riječi jasne sada, sve priče što spasavaju i odvođe. Strepim od plača i vriska luda. Gdje je taj oltar kojemu se može prići i spasiti od sebe sama (1999: 235).

skoba, strah, neodlučnost i znatizeljja, s jedne strane, miješaju se s umorom i bolešću s druge. On svoga Drugog ne nalazi samo u prostoru koji posjećuje nego i u strukturi vlastite svijesti. Tako se putovanje fokalizira iz različitih pozicija što ujedno vodi prema kompleksnijoj koncepciji vremena.

Matkovićevo američko iskustvo nije više iskustvo periferije kao što bi to moglo biti da je u Sjedinjene Države putovao nekoliko desetljeća ranije. Njegova Amerika je hladnoratovska zemlja daleko od dječaćkih iluzija, istodobno fascinantna i nasilna – “neugodni košmar boja, oblika i zvukova” (2001: 194). Ona je posve prerađena, podvrgnuta pripovjednim postupcima karakterističnim za moderni roman. New York u tom svijetu zauzima povlašteno mjesto: “Grle se u tom mravinjaku nacije, rase, kontinenti, snovi, nade – a ipak još nikome se nije otkrilo i objasnilo da li je to zagrljaj ili davanje međusobno do uništenja” (2001: 196). Sustavnija analiza morala bi voditi računa da se nakon Drugog svjetskog rata promijenila slika i percepcija matičnoga prostora. Socijalistička Jugoslavija je u to doba politička činjenica između dva bloka, a to nas vodi prema novoj artikulaciji u kojoj hrvatski putopisci sudjeluju u specifičnoj (socijalističkoj?) kulturi putovanja i novom polju razmjene između književnosti i kulture putovanja. Repertoar modernističkih postupaka i iskustvo modernističkih putopisaca ulazi u artikulaciju s izmijenjenim političkim prilikama i u toj se vezi vjerojatno događaju neke promjene koje bi morale zanimati kulturalnu seizmologiju.

115

#### LITERATURA:

Anderson, B. (1991/1983/) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Batušić, S. (1959) *Pejzaži i vedute: sabrani putopisi 1923–1958*. Zagreb: Naprijur.

Bauman, Z. (1996) 'From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity', u: Stuart Hall & Paul du Gay (ur.) *Questions of Cultural Identity*. London – Thousand oaks – New Delhi: Sage, 18–36.

Bausinger, H. et al. (1999/1991/) *Reisekultur: von der Pilgertour zum modernen Tourismus*. München: Beck.

Blanton, C. (1997) *Travel Writing: The Self and the World*. New York: Twayne Publishers.

Bourdieu, P. (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Bradbury M. and McFarlane J. (1991) 'The Name and Nature of Modernism' u: Malcolm Bradbury & James McFarlane (ur.) *Modernism 1890–1930*. Penguin: Harmondsworth.

- Brenner, P.J. ur. (1997) *Reisekultur in Deutschland: von der Weimarer Republik zum 'Dritten Reich'*. Tübingen: Niemeyer.
- Buzard, J. (1993) *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800–1918*. Oxford: Calderon Press.
- Carr, H. (2002) 'Modernism and Travel (1880–1940)', u: Peter Hulme & Tim Youngs (ur.) *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 70–86.
- Clark, S. (1999) 'Introduction', u: Steve Clark (ur.) *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. London & New York: Zed Books, 1–28.
- Clifford, J. (1997) *Routes: Travel and Translations in the Late Twentieth Century*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Cocker, M. (1992) *Lonliness and Time: The Story of British Travel Writing*. New York: Pantheon Books.
- Duda, D. (1998) *Priča i putovanje: hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Duncan, J. & Gregory, D. (1999) 'Introduction', u: James Duncan and Derek Gregory (ur.) *Writes of Passage: Reading Travel Writing*. London & New York: Routledge, 1–13.
- Dworkin, D. (1997) *Cultural Marxism in Postwar Britain: History, the New Left, and the Origins of Cultural Studies*. Durham & London: Duke University Press.
- Fiske, J. (1987) *Television Culture*. London & New York: Routledge.
- Fussell, P. (1980) *Abroad: British Literary Traveling between the Wars*. New York: Oxford University Press.
- Gilroy, P. (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gumbrecht, H. U. (1997), *In 1926: Living at the Edge of Time*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Hulme, P. (2002) 'Traveling to Write (1940–2000)', u: Peter Hulme & Tim Youngs (ur.) *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 87–101.
- Johnson, R. (1996 /1986–87/) 'What is Cultural Studies Anyway?', u: John Storey (ur.) *What is Cultural Studies?* London–New York–Sydney–Auckland: Arnold, 75–114.
- Jones, S. G. (1986) *Workers at Play: A Social and Economic History of Leisure 1918–1939*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Kaplan, C. (1996) *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham & London: Duke University Press.

- Koselleck, R. (1989) *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Koshar, R. (2000) *German Travel Cultures*. Oxford & New York: Berg.
- Krleža, M. (1926) *Izlet u Rusiju*. Zagreb: Izdanje 'Narodne knjižnice'.
- Löfgren, O. (1999) *On Holiday: A History of Vacationing*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- MacCannell, D. (1999/1976/) *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Matković, M. (2001) *Stope na stazi I. Izabrana djela*, sv. 7. Zagreb: HAZU – MH – NZMH.
- Matoš, A. G. (1973a) 'Ferije', u: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, sv. XI. (*O likovnim umjetnostima, Putopisi*), ur. S. Batušić i D. Jelčić, Zagreb: JAZU, 159–163.
- Matoš, A. G. (1973b) 'Napuljske šetnje', u: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, sv. VIII. (*O srpskoj književnosti*), ur. N. Mihanović, Zagreb: JAZU, 278–282.
- Morley, D. (2000) *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London & New York: Routledge.
- Rauch, A. (1996) 'Le vacanze e la rivisitazione della natura (1830–1939)', u: A Corbin (ur.) *Invenzione del tempo libero*. Roma & Bari: Laterza, 85–122.
- Rauch, A. (2001/1996/) *Vacances en France de 1830 à nos jours*. Paris: Hachette.
- Rojek, C. (1993) *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. London: Macmillan.
- Šegedin, P. (1999/1962/) 'Staromodni zapis iz Brugesa', u: *Putopisi*, prir. D. Duda, Vinkovci: Riječ, 228–236.
- Traynor Williams, C. ur. (1998) *Travel Culture: Essays on What Make Us Go*. Westport: Praeger.
- Urry, J. (2002/1990/) *The Tourist Gaze*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications.
- Williams, R. (1965/1961/) *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin.
- Williams, R. (1980/1973/) 'Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory', u: *Problems in Materialism and Culture*. London & New York: Verso, 31–49.