

Igor Medić
Staroslavenski institut, Zagreb
imedic@stin.hr

UVIŠESTRUČENI TEKSTOVI – VARIJANTE KRLEŽINE *LEGENDE*

Sažetak: Rad na primjeru dviju varijanti Krležine prve drame *Legenda* istražuje učinke varijantnosti Krležinih tekstova. U prvome dijelu rada piščevo opsesivno preispisivanje vlastitih djela rasvjetljava se na podlozi tekstoloških uvida Davora Kapetanića (1999a) i povezuje se s usporedivim modernističkim praksama koje je iz perspektive genetičke kritike analizirao Dirk Van Hulle (2004, 2022). U drugome dijelu rada, oslonivši se na interpretacije *Legende* Borisa Senkera (1993) i Morane Čale (2016), dvije se dramske varijante usporedno analiziraju i premrežuju s drugim tekstovima koji otkrivaju dinamiku Krležina stvaralačkoga procesa.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, *Legenda*, varijante, genetička kritika

*Linije samo teku i izviru iz njega kao voda. Urlao je i kleo, i to me je probudilo!
A onda je pred jutro letovima gulio i lomio strop. Slušao sam žbuku i zid gdje se odire
i truni. Eto! Tu još teku svježe boje! I ovdje je sve još vlažno! (...)
Sve radi i ruši. Maže pa guli. Maže pa guli.
(Drugi famulus, Michelangelo Buonarroti)*

I.

Na početku Krležine drame dvojica pomoćnika prikrala su se na vrh Michelangelovih skela kako bi vidjeli freske koje njihov meštar u tajnosti stvara i razara tijekom noći. U uvodnome dijalogu portret glavnoga lika nastaje iz sudara dvaju suprotstavljenih pogleda na iznimnoga umjetnika i lik stvaratelja pojavljuje se iz toga proturječja. Znakovito je što Krleža pritom, premda Michelangela oblikuje kao romantičarskoga genija iz kojega djelo navodno izvire u bujici nesputane kreativnosti, fokus usmjerava upravo na njegov

mukotrpan i dugotrajan te nepovoljnim društvenim i ekonomskim okolnostima uvjetovan stvaralački proces, obilježen stalnom sumnjom u vlastiti rad, u kojemu je uništavanje naslikanoga sastavni dio slikanja i u kojemu je stvaranje nužno i rastvaranje. Prikladno je stoga što se i iz teksta drame, kako su pokazale pojedine analize, mogu izluštiti različiti stilsko-poetički slojevi koji se povezuju s određenim stvaralačkim fazama Krležina rada (Kravar 2002: 14–15). Interes ovoga rada usporediv je sa znatiželjom Drugoga famulusa, koji pozornost usmjerava na procesualnost stvaranja, na slojeve boja koje se pretaču jedne preko drugih tako da pod svježim premazom često ostaju vidljivi prethodni potezi, na tragove brisanja i guljenja koji su sastavni dio svakoga djela. Tematizirajući tako slojevitost rada znamenitoga slikara i kipara, Krležin dramski tekst istodobno problematizira vlastito naslojavanje, pisanje koje ga je stvorilo kao preispisivanje. Potaknuti radoznalim Michelangelovim pomoćnikom pozabavit ćemo se Krležinim opsesivnim prijepisom vlastitih tekstova tako što ćemo istražiti ulogu varijanti u piščevu stvaralačkome procesu, i to na primjeru prve njegove otisnute drame, *Legende*, koju je objavio 1914., a potom je djelomice „zgulio“ pa u novoj varijanti objelodanio 1933., te takvu uz manje izmjene pretiskivao i u kasnijim izdanjima *Legendi*. Taj je tekst iz više razloga prikladan kao polazište ovoga osvrt na varijantnost Krležina pisanja, ne samo zato što su svi dramski tekstovi, iščekujući svoj scenski oblik, inherentno podvojeni niti stoga što je riječ o prvome Krležinu objavljenom tekstu nego i zbog toga što se ta drama bavi izopačenim načinima na koje institucije i povijest preinačuju prikaze života i događaja, čime najavljuje jednu od središnjih tema cijeloga Krležina opusa (usp. Čale 2016: 209–232).

II.

Uvid u to koliko je zamršena varijantnost Krležinih djela omogućio je Davor Kapetanić, autor bibliografije piščevih djela uz *Krležijanu*, koja u drugome svesku sadržava i njegov članak o varijantama s prikazom složenih načina na koje je Krleža u „kritičkom nadmetanju sa sobom kao piscem“ (1999a: 491) svoja djela podvrgavao „mnogovrsnim mijenama“ (*ibid.*: 487) provodeći pritom „varijantno umnažanje“ (*ibid.*: 488), u kojemu su žanrovske transformacije samo jedna vrsta preobrazbe kakve je izvodio na svim razinama, od jezično-stilske do sadržajno-ideološke. Takve „alteracije“ (*ibid.*), kojima nastaju prerađeni tekstovi, katkad se ostvaruju čak i „stapanjem prethodno posve zaokruženih i samostalno tiskanih tekstova u novo umjetničko iskustvo“ (*ibid.*), a katkad kao „nek(a) vrst(a) dezintegracije (...) izdvajanjem ili odvojenim tiskanjem pojedinih dionica“ ili „prenošenjem pojedinih dionica iz jednog djela u drugo“ (*ibid.*: 489), zbog kojih postoje i paralelne tradicije pojedinih tekstova. U mnoštvu primjera Kapetanić iscrpnije skicira „(t)ekstovnopovijesni vremeplov *Hrvatske rapsodije*“ (*ibid.*: 488) i komentira da bi, u slučaju teksto-va poput dame *U agoniji*, koja ima dvočinsku i tročinsku varijantu, s obzirom na to da Krleža ustraje na odvojenome tiskanju III. čina, obje dramske varijante trebalo smatrati „istovrijednim realizacijama“ (*ibid.*: 491). Kapetanić također ističe da Krleža nije samo

staro zamjenjivao novim, nego se ponekad vraćao i „začetnim oblicima“ (*ibid.*), stoga svi ti postupci remete kronologiju nastanka pojedinih djela i prkose preglednoj književnopoljarnoj periodizaciji.

Doista, raspisujući u kasnijim fazama iznova svoje tekstove, utkivajući fragmente već napisanoga u druge, stare ili nove kontekste, pa se tako, primjerice, replika jednoga lika prenosi u usta njegova sugovornika ili se dio replike ugrađuje u argumentaciju navodno publicističkoga teksta, nadvijajući se stalno nad svoje radove, komentirajući ih i preispisujući, razgrađujući i nadograđujući, i to nerijetko tako da se u tekst unosi zapis koji stilski djeluje zastarjelo, dakle, posegnemo li za pojmovljem iz likovne umjetnosti, ne samo retuširajući ili cizelirajući postojeće tekstove kako bi se dotjerali i doradili do navodno poboljšana oblika nego često raskrivajući među novijim slojevima starije ili usađujući pojedine starije dijelove teksta u noviji materijal, Krležino se pisanje takvim mrežolikim grananjem u svim smjerovima istodobno opire interpretaciji koja bi ga rado nivelirala u linearnost, rasporedila u kronologiju i podredila kakvu cilju ili ishodu koji nameće prešutna teleologija kritičara ili književnoga povjesničara. Takva modernistička praksa pisanja nije, kao što će se pokazati, usporediva samo s pojedinim stvaralačkim postupcima Krležinih suvremenika, poput Marcela Prousta, Jamesa Joycea ili Thomasa Manna, nego i s nekim obilježjima srednjovjekovnoga odnosa prema pisanju. Mnogi su Krležini tekstovi, ali i likovi, na složene načine premreženi s drugim, ponekad posve neočekivanim, njegovim tekstovima i likovima, koji poput fantoma proviruju između redaka ili se na trenutke ukazuju u pojedinoj poznatoj riječi, prepoznatoj konstelaciji odnosa, razaznatoj prerađenoj strukturi, što cjelinu njegova opusa na još jednoj razini približava poetici sna (usp. Čale Feldman 2019: 59–104; Medić 2019). Predvidiva je, naravno, bojazan da će se pod sitničavim, pozornim interesom za bibliografske detalje raspliniti interpretacija pojedinih tekstova, no čini se da je u slučaju spisateljskoga rada kakav je Krležin varijantnost upravo jedno od središnjih stvaralačkih načela, a ne efemerilija kojoj je mjesto među navodno zamorno pedantnim, sporednim kritičkim napomenama. Treba stoga istaknuti da je Kapetanić svoje tekstološke postavke razvijao pod utjecajem srodnih sovjetskih, poljskih, čeških i slovačkih istraživanja te u kontekstu interpretacijskoga rada Zagrebačke stilističke škole, pa ključne svoje priloge o tekstologiji, dokumentacijskim istraživanjima i pripremi izdanja novijih hrvatskih pisaca objavljuje šezdesetih i početkom sedamdesetih godina u časopisima *Umjetnost riječi* i *Croatica*. Naime, tekstologija je u suvremenoj znanosti o književnosti često izazivala sumnjičavost jer je koketirala s autorskom intencijom, no čini se da Kapetanić, svjestan bauka intencionalnosti te nadovezujući se na pristupe koji u podlozi imaju i uvide ruskoga formalizma, unatoč pojedinim kolebljivim formulacijama, već 1960. „cjelin(u) književnoga djela“ poistovjećuje s „varijantni(m) niz(om)“ (1961: 59) kako bi izmaknuo nalogu posljednje autorske volje privilegirajući pritom kritički osviješteno razumijevanje „unutrašnje logike umjetničkog djela“ (*ibid.*). Takav će pristup dodatno osnažiti do 1970., kad, pozivajući se na Konrada Górskog, Evgenija Ivanoviča Prohorova, Petera Libu i Dimitrija Sergejeviča Lihačova,

odbacuje mehaničku primjenu principa posljednje volje ili posljednjega izdanja (1970: 247–249). Naime, kad je za *Krležijanu* prikazao obilježja piščeve varijantnosti, Kapetanić je bio svjestan da tradicionalni, izvorno devetnaestostoljetni uređivački pristupi, koji problemu nestalnosti i sipkosti Krležinih tekstova doskaču tako da zadnja autorizirana izdanja proglašavaju konačnim i jedinim relevantnim verzijama, zanemaruju činjenicu da je Krležina opsesivna igra prijepisima upravo jedan od njegovih temeljnih stvaralačkih postupaka i jedno od temeljnih obilježja njegova modernizma.¹ Iz Kapetanićeva panoramskoga prikaza Krležinih varijanti vidljivo je da, kao i Duda, smatra problematičnim stav prema kojemu je sve te beskrajne, nepregledne i zamorne bibliografske podatke dovoljno svesti na nekoliko napomena u različitim prirepcima, pod tekstom, na njegovu kraju, u popratnim knjigama, tako da, izolirani ostaju izvan središnjega fokusa u interpretacijama pojedinih autorovih djela.

Kao što pokazuje već i Kapetanićev članak, način na koji Krleža piše, raspisujući i nadopisujući neprestano tekstove, tim najraznovrsnijim preoblikama formu pretvara u bitnu temu svojih djela, o čemu svjedoče već i zapisi u *Davnim danima*, eksplicitno, problematizirajući stalno izražajne mogućnosti, ali i implicitno, samom izvedbom, smjenjivanjem, sudaranjem i miješanjem različitih stilskih registara, što potvrđuje i nekoliko bilježnica u sačuvanoj rukopisnoj ostavštini u kojima se nalaze fragmenti skica za dijelove dnevničkih zapisa iz 1915., 1916. i 1917.² Teme egzistencijalne krize i nepostojanosti pojedinčeva identiteta iscrpno su analizirane kao neke od središnjih preokupacija u Krležinim djelima i kao važan znak njihove pripadnosti modernističkoj književnosti, no prethodno opisane složene preobrazbe i uvišestručenja piščevih tekstova mnogobrojnim varijantama nameću mnoga pitanja o identitetu samih Krležinih djela, koja se pojavljuju, kao i u slučaju njegovih najpoznatijih likova, kad se nadviju nad same sebe, kad se, preispisujući se, preispituju, pa se u drugim tekstnim varijantama otkrivaju njihova skrivena lica. Nameće se pitanje kako opisati i analizirati takve odnose djela i tekstova, takvu slo-

¹ U tome kontekstu nezaobilazan je tekst *Krleža, Millennium Edition* Deana Dude, u kojemu autor kritizira tekstološka načela na kojima se temelje *Djela Miroslava Krleže*, koja su uredili Velimir Visković i Vlaho Bogišić. Dudina kritika podcrtava upravo „gibljivost“ Krležinih tekstova (2010: 140).

² U Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu u mapi pod signaturom R7970/A/151 nalaze se, među ostalim, dvije manje plave bilježnice sa zapiscima na podlozi kojih su nastali dijelovi *Davnih dana* koji se odnose na boravak u Požegi u proljeće 1917. i pet većih plavih bilježnica, od kojih su dvije iz 1915., a tri iz 1916., u koje su zapisivane riječi koje se preslaguju u potencijalne stihove, različite misli i skice, u kojima se često promišlja o problemu forme, pa se, primjerice, i u zapisku od 20. ožujka 1916. zaključuje da „nema Smrti za kozmičku ličnost koja nosi u srcu vječno – beskrajno (...) – ispreplitanje forme. Za ličnost koja je divno stilizovana forma!“. Kozmičku ličnost mogli bismo prepoznati u ranim dramskim likovima poput Isusa, Cristovala Colona i Michelangela, no zanimljivo je da se pri kraju iste bilježnice s formom gotovo soteriološki poistovjećuje i Šeherezada („Šeherezada = i njene forme – Spasenje!“), vješta pripovjedačica koja u priči umetnutoj u *Davne dane* upravo zahvaljujući pripovjedačkomu daru uspijeva smrtno zaraziti despota Heliogabala i koju Krleža pretvara u svojevrsnu figuru što se, prikladno, u različitim obličjima pojavljuje i u drugim njegovim tekstovima, primjerice, pod maskom dramske i lirske Salome ili pod krinkom admirala Vatanabe u glembajevskoj prozi *Sprovod u Teresienburgu*, ali tek u varijanti toga teksta iz 1954.

ženu premreženost i takvo protejsko pisanje sumnjičavo prema svakomu okoštavanju jezika, koje je jednako važan simptom modernizma. Možda bi odgovore vrijedilo potražiti ondje gdje je zastao Kapetanić, koji se, nažalost, nije okušao u interpretaciji Krležinih djela na podlozi vlastitih tekstoloških uvida, nego je povremeno samo iznosio zanimljive zamjedbe o nestabilnosti njegovih tekstova (npr. Kapetanić 1995), ostavivši nam akribično sastavljenu bibliografiju Krležinih djela kao dragocjeno polazište za daljnja istraživanja.

Naime, Kapetanićev je opis interesa suvremene tekstologije već u spomenutom radu iz 1970. blizak prikazima djelatnosti genetičke kritike (*critique génétique, genetic criticism*), izvorno francuskoga tekstološko-interpretacijskog pristupa s kojim se u zadnjih nekoliko desetljeća postupno upoznao i angloamerički akademski prostor.³ U knjizi *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann* (2004) Dirk Van Hulle genetičku kritiku smješta u složen kontekst raznolikih filoloških, tekstoloških i uređivačkih tradicija u Njemačkoj, u angloameričkome prostoru i u Francuskoj te svoj pristup oprimjeruje analizom i interpretacijom dijelova Proustova ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom*, Joyceova romana *Finnegans Wake* i Mannova romana *Doktor Faustus*. Van Hulle smatra da je problematično što se u slučaju književnih djela podrazumijeva da čin tiskanja označuje kraj pisanja jer, osobito u modernističkim tekstovima, postoji trajna napetost između dovršenosti i nedovršivosti, tim više što mnogi takvi tekstovi tematiziraju vrijeme pisanja izražavajući tako svojevrсну „poetiku procesa“, koja je i središnji interes njegove studije. Nadjenuvši pristupu koji zagovara naziv preuzet iz naslova esejiističke zbirke Louisa Haya (1979), Van Hulle ističe da genetička kritika djelo promatra kao proces, a ne kao proizvod, čime destabilizira razumijevanje teksta kao statične cjeline i distancira se od tradicionalne filologije koja je, prema francuskim zagovornicima genetičkoga pristupa, težila fiksirati tekst i uspostaviti jedinstveno djelo. Budući da u nizu različitih varijanti ne traga za onim što se ponavlja, nego za razlikama, takvo istraživanje rukopisa teži izdvojiti se kao zaseban istraživački pristup iz pripreme kritičkih izdanja, kojoj je prethodno služilo. Također, unatoč optužbama da se pomna istraga nastanka pojedinoga djela lako može izjaloviti u tapkanju po mraku kojim se pokušavaju ispipati autorove namjere, prema Van Hulleu, njegov se interes zadržava na onome što o djelu, primjerice o sadržaju i obliku teksta u različitim fazama pisanja ili o autorovoj lektiri u vrijeme kad je na njemu radio, otkrivaju raznoliki sačuvani izvori mreži kojih pripada i analizirani književni tekst: skice, bilješke,

³ Pišući o transkripcijskim sustavima u izdavaštvu, Kapetanić zaključuje: „suvremena je tekstologija razvila nekoliko transkripcijskih postupaka koji prilaze rukopisu ne kao statičkom spomeniku, već kao stvaralačkom dokumentu (...) da pokažu njegov tekst u čitavom procesu postajanja, u definiranim stvaralačkim slojevima. (...) Vrijednost tih postupaka nesumnjiva je: oni predočuju stvaralački razvitak teksta i prezentiraju ga u njegovoj cjelovitosti; u isti mah očigledan je i njihov nedostatak: nejasna reprodukcija izgradbene postupnosti teksta“ (1970: 243, bilj. 7). Manjkavost na koju upozorava Kapetanić, a koja je posljedica sputanosti linearnošću teksta u knjiškome obliku, u novije vrijeme pokušala se ispraviti internetski dostupnim te na različite načine premreženim i pretraživim izdanjima, v. Van Hulle 2022: 164–172.

marginalije uz vlastite i tuđe tekstove, redigirane strojno pisane varijante, autorske korekture iz faze pripreme djela za tisak itd. Van Hulle ističe da je genetička kritika posebno pogodna za rad na modernističkim tekstovima jer nerijetko postoji bogata sačuvana arhiva autorovih tekstova, jer je u njima intertekstualnost povezana s naglašenom auto-refleksivnošću, jer se pisac ne doživljava kao božanski nadahnut genij, nego kao zanatlija koji radi s jezikom i jer se u njima stalno problematizira dovršivost umjetničkoga djela.⁴ Na tragu Georgea Bornsteina i Rosalind E. Krauss Van Hulle naglašava modernistički interes za materijalnost i svijest modernističke književnosti o vlastitoj artificijelnosti smatrajući da Prousta, Joycea i Manna, među ostalim, povezuje potraga za novim postupcima i novim formama kojima bi izrazili svoj doživljaj stvarnosti, osobito doživljaj protoka vremena: „(u) svojim nastojanjima da ogole mehanizme kojima vrijeme razobličuje, ti modernistički autori nisu previdjeli načine na koje takvi mehanizmi također oblikuju procese pisanja njihovih enciklopedijskih djela“ (2004: 10). Dodatnu potvrdu takva interesa Van Hulle pronalazi u bogatoj rukopisnoj ostavštini trojice pisaca koji su tragove svojega rada na tekstu brižno čuvali i željeli učiniti javno dostupnim. Krležini rukopisi, naravno, nisu dostupni u usporedivu opsegu jer njegova rukopisna ostavština u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu ne sadržava tako mnogo tekstnih tragova povezanih s nastankom pojedinih djela, premda bi se taj arhivski sadržaj, kad bi se analizirao vođen genetičkokritičkim interesom, umjesto da se u njemu nastoje pronaći samo rukopisi cjelovitih neobjelodanih djela, mogao pokazati važnijim za razumijevanje Krležina stvaralaštva nego što se činio. Neovisno o tome, s obzirom na svoju složenu varijantnost, kao što je pokazao Kapetanić, obilje materijala pružaju i inačice pojedinih djela u različitim izdanjima, tim više što su otisnuti tekstovi nerijetko obilježeni društvenim, kritičkim i umjetničkim reakcijama koje izazovu, pa se u kasnijim preinačenim izdanjima u nekim slučajevima mogu razaznati i više ili manje izravni odgovori na takve ranije reakcije. Također, jasno je da je Krleža svojim opsesivnim preispisivanjem vlastitih, ali i tuđih tekstova, katkad iznijansiranom perifrazom, katkad persiflažom, a u polemičkim obračunima često i kolažnom tehnikom, razgrađivao najrazličitije izvore preobražavajući ih (još jednom) u svoje tekstove, koji tako, svjesni vlastite konstruiranosti koja se izražava raznolikim metafizičkim postupcima, stalno upozoravaju na raznovrsne, najčešće vrlo opasne načine na koje jezik može prikazati stvarnost. Vrijeme pritom u Krležinim djelima nije tema samo na subjektivnoj, individualnoj razini, kad pojedini likovi promišljaju o svojem trajanju, pa se introspektivni uvidi pretapaju s retrospektivnim zavirivanjem u vlastitu prošlost, koje je uvijek i zavaravanje, ili kad se iz različitih perspektiva preslaguju dijelovi životnih priča pojedinaca, koji se pritom razotkrivaju kao fiksijske tvorevine i više ili manje uspješni aranžmani, nego i na kolektivnoj,

⁴ Tomislav Brlek na primjeru više tekstova, zapravo u cijelome poglavlju svoje knjige koje je posvetio Krleži, autorovo pisanje tretira kao „neprestano kritičko preispitivanje ukupnog nasljeđa izražajnih konvencija“ (2020: 238).

nacionalnoj razini, kad se književnim tekstom raskrinkavaju pripovjedni mehanizmi različitih drugih diskursa koji svakodnevno proizvode službenu verziju stvarnosti i postupno kroje službenu povijest. Svim tim postupcima, pa i začudnim varijantnim uvišestručenjem tekstova, koje se može shvatiti i kao odraz hvatanja ukoštac sa stalno promjenjivom i varljivom stvarnošću, i kao otpor različitim režimima koji jezik nastoje razbistriti i operacionalizirati, Krleža se pridružuje modernističkomu trojcu kojim se bavi Van Hulleova studija.

U svojoj recentnoj knjizi, *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature* (2022), Van Hulle iznosi pregled genetičkokritičke metodologije i taj pristup predstavlja kao čitateljsku strategiju koja nastoji obuhvatiti dvije dimenzije teksta: vremensku, koja se analizira tako da se pokušaju razlistati slojevi koji se talože tijekom nastanka djela, i materijalnu, koja zahtijeva arhivsko istraživanje različitih dokumenta koji sadržavaju tragove njegova nastanka (2022: xix). Kad objašnjava važnost vremenske dimenzije za istraživanje književnih tekstova, Van Hulle povlači paralelu sa slikama, koje nemaju samo prostornu dimenziju nego u svojoj višeslojnosti često čuvaju i vremensku, kao tragove svojega postanka. Na podlozi teorije stvari Billa Browna, razmatranja Bruna Latoura o sposobnosti stvari da djeluju te nadopune tih razmatranja kakve je iznio Severin Fowles, koji ističe da djelovati može i odsutna, a ne samo prisutna stvar, Van Hulle njihove uvide primjenjuje na analizu rukopisa, odnosno na analizu izmijenjenih ili zamijenjenih riječi koje smatra i dalje prisutnima upravo u njihovu odsustvu, pa poseže za pojmom *penitenti*, koji u likovnim umjetnostima označuje naknadne preinake, promjene izvedene u novim nanosima boje (*ibid.*: 122–128). Također, već u studiji *Textual Awareness* poziva se na Jeana Starobinskog, koji je upozorio da je uvjerenje kako je kasnija ili konačna verzija djela njegov savršen oblik, kao da je aristotelovska entelehija, tek naknadno stvorena iluzija, pa i tradicionalno kritičko uređivanje teksta uspoređuje s restauracijom slika, koje vjeruje da će se djelo ukazati u svojem cjelovitom obliku čim se uklone slojevi potamnjenoga laka (2004: 34, 40). Na te komentare Van Hulle nadovezuje osvrt na načine na koje su Proust i Mann svoja djela i rad na njima implicitno usporedili s nastajanjem slikarskih djela (2004: 40–41). Suvišno je pritom spominjati brojnost i ulogu najraznovrsnijih Krležinih referenci na likovno stvaralaštvo i na slikare, koje bi u njegovu opusu analitički teško premrežila i opsežnija monografija, no zasad je dovoljno ponoviti da se „verbalna masa“ u Krležinim tekstovima „redovito *predočuje* u različitim *vizualnim* kategorijama“ (Brlek 2020: 272) te istaknuti da analogiju između slikarskoga naslojavanja i spisateljskoga preispisivanja treba interpretacijski iskoristiti. Stoga je vrijeme da se primaknemo uvodno najavljenom raščlambi dviju varijanti *Legende*, prije koje se moramo osvrnuti na još jedan uvišestručeni tekst koji na neobičan način dodatno umnaža i samu *Legendu*, na tzv. *Osječko predavanje*.

III.

Osječko predavanje, koje je Krleža održao 12. travnja 1928. kao uvod prije čitanja drame *U agoniji*, i koje je izgovorio na otvorenoj sceni pred osječkom publikom (Krleža 1932: 200), u tradicionalnim prikazima Krležina stvaralaštva, pa i u periodizaciji novije hrvatske književnosti, uvriježilo se prikazivati kao prijelomnicu. Rijetko se, doduše, osvrtao na povijest toga teksta i na lomove koje bi u njegovo razumijevanje mogli unijeti različiti konteksti u koje je uklapan i različite naknadne intervencije u sadržaj. Tekst je prvi put objavljen kao citat umetnut u završno poglavlje *O svemu* u knjizi *Moj obračun s njima* 1932., a zatim je pridružen glembajevskom ciklusu i tiskan uz njega.⁵ Knjiga *Moj obračun s njima*, čija je naslovnica znakovito izrađena kao kolaž kritičkih tekstova o Krleži, već je od *Uvoda* oblikovana kao refleksija o pisanju u kojoj iskazni subjekt poseže za različitim tekstovima i različitim stilskim registrima kako bi se ne samo sadržajem nego i formom svojega odgovora obranio od napada lošim pisanjem, od „nepravilnog i nejasnog pisanja naših kazališnih kritika“ (Krleža 1932: 5), koje nisu „o mom književnom djelu nego o meni lično“ (*ibid.*: 8) i koje se pišu „tako neuredno, tako zbunjeno, tako nepismeno i tako nelogično“ (*ibid.*: 12). Krležin obračun tako je od početka višeglasna ispovijest o vlastitome pisanju u kojoj se razlika između privatne osobe, književnika kao društvene uloge i instanci u njegovim tekstovima uporno naglašava stalnim transformacijama iskaznoga subjekta. Naime, već na početku *Uvoda* (i još jednom, kasnije u istome tekstu) iskazni subjekt prikazuje se kako stoji sa svijećom u mračnoj sobi domaće književne krčme i književnoga noćurna, a na tu poetičnu sliku nadovezat će se u završnome tekstu *O svemu* prikaz zagrebačkoga malograđanskog društva, u kojemu se enumeracijom ironijski prikazuje njegov svijet materijalnoga i statusnoga gomilanja te potrebe za pomnim raspoređivanjem stvari i osoba u različite hijerarhije, u kojemu, kao u kakvoj predstavi, svi igraju „važne uloge jednog zbivanja, koje se zove život u našem gradu“ (*ibid.*: 207). U takvoj sredini, koja je *književna*, čini se, samo u mjeri u kojoj je Krleža udvaja književnim sredstvima, kao pisac on je stoga „ulični svirač“ (*ibid.*) i „prolaznik, koji se giba mračnim podzemljem“ (*ibid.*: 211), koji bi – navodno – rado čuo „glas virgilski“ (*ibid.*: 209). U taj okvir, u kojemu iskazni subjekt upozorava na nebrojene malverzacije svojih kritičara, na

⁵ Pod naslovom *Pogovor* predavanje je objavljeno u knjizi *Glembajevi II* 1945., pod naslovom *Pogovor iz god. 1928* u knjizi *Glembajevi. Proza. Drame* kao šesti svezak *Djela Miroslava Krleže* 1950., pod istim naslovom uz proze i drame o Glembajevima 1954. u Zorinim *Sabranim djelima* (u tome izdanju pretisnuto je dva puta), zatim uz proze i drame o Glembajevima u *Izabranim djelima* 1960. (također je pretisnuto dva puta), uz drame o Glembajevima u *Izabranim djelima* 1973. te pod naslovom *Dramaturški uvod iz god. 1928* u knjizi *Glembajevi. Drame u Sabranim djelima* u izdanju Oslobođenja 1981. Tekst predavanja objavljen je dva puta i u časopisima te jednom fragmentarno u izboru iz Krležina djela za srednje škole (v. Kapetanić 1999b: 73–74). Knjiga *Moj obračun s njima*, nakon što je prvi put objavljena u piščevoju nakladi, uz znatne revizije ponovno je otisnuta tek u *Sabranim djelima* Oslobođenja 1983. Uz opsežne popise različitih izdanja Krležinih sabranih djela, koja su redovito okupljala posljednje varijante tekstova, važno je podsjetiti na Dudinu napomenu: „dijelovi Krležina opusa imaju, s vrijednosnog stajališta, različite ritmove dovršavanja. Oni su dijakronijski i književnopovijesno različito kodirani i ne mogu se podvesti pod sinkronijsku unifikaciju“ (2010: 143).

„krivotvorenje fakata, lažno iznošenje citata, iznakažavanje (svojeg) književnog profila“ (*ibid.*: 208), pri čemu se potonjim stalno briše granica između književnika i čovjeka, kao da je „piskaralo pamfleta“ (*ibid.*), uvod prije čitanja drame *U agoniji* uklopljen je s namjerom da se obrani od optužbi da o sebi govori licemjerno skromno jer cijeli je uvod bio oblikovao kao autoironijski osvrt na dotadašnje vlastito dramsko stvaralaštvo, koje je opisao kao niz propalih drama. Zanimljivo je da se u dvama ulomcima koji slijede za citiranim uvodom teorijski dodatno obrazlaže upravo komentar iz uvoda kojemu se tradicionalno pridaje najveća književnopovijesna važnost, naime komentar o prijelazu s kvantitativne na kvalitativnu dramaturgiju. Pritom se pozornost ponovno usmjerava na formu. Naime, u toj popratnoj razradi ideja napadnuti autor svoja novija dramska djela naziva prozom u scenskoj formi i pronalazi im model u dijelovima psiholoških i socijalnih romana koji „prestaju biti opisom i pretvarajući se u samu direktnu radnju, mogu da postoje sam(i) za sebe kao dramski događaji“ (*ibid.*: 204–205) tako da se u njegovim dramama već od ranih dvadesetih godina „opisno zbivanje pretvara u događaj sam“ (*ibid.*: 205), iz čega proizlazi da smatra da i u tim njegovim dramama, ako i ne djeluju uvijek dramatično, mimeza posve obuhvaća dijegezu.

Tekst uvoda obilježen je dvjema važnijim intervencijama, a jedna se izravno odnosi na dramu *Legenda*, na što je upozorio i Boris Senker (1993: 535; 1999: 481). Naime, u prvome i u svim kasnijim izdanjima uvoda do 1981. piše da je kazalište odbilo prikazati „Krista na mjesecini gdje u masliniku ljubi plavu kosu griješnice Marije Magdalene“ (Krlježa 1932: 201), što nije u skladu s radnjom drame, u kojoj Isus ne ljubi Marijinu kosu i u kojoj Marija nije jednoznačno poistovjećena s Marijom Magdalenom. Izmjena je unesena u izdanje uvoda iz 1981., u kojemu Krist „u masliniku čezne za Marijom, sestrom Eleazarovom“ (Krlježa 1981: 356).⁶ Tako varijantno uvišestručen tekst uvoda prije čitanja drame *U agoniji*, koji i svojim različitim naslovima i različitim kontekstima koji su ga uokviravali (uostalom, prvotno je izveden na sceni kao autoironijom prošarano predavanje), oprimjeruje nestabilnost o kojoj je već bilo govora te naizgled udvostručuje još jedan tekst, dramu *Legenda*, koja i sama postoji u dvjema bitno drukčijim varijantama i koja dinamiku prisutnosti i odsutnosti, uostalom, problematizira već i na razini odnosa Isusa i njegove Sjene te, poslužimo li se još jednom citatom iz teksta *O svemu*, tematizira „krivotvorenje fakata, lažno iznošenje citata, iznakažavanje (...) profila“, na koje Sjena, koja

⁶ Druga sadržajna izmjena u uvodu slijedi nakon dviju rečenica u kojima Krlježa ističe da je Austrija propala u godini u kojoj je upravi zagrebačkoga kazališta predao *Michelangela*, pa mu se činilo da je i Austrija jedna od njegovih slabih drama, koje su sve redom propale. Naime, isprva je u nastavku komentirao da je baš u jednome osječkom listu čitao da je odgovoran za svjetski rat jer je veličao austrijskoga generala Konrada te je ironijski istaknuo da ga je uzvisivao proturatnim ciklusom *Hrvatski bog Mars* i dramom *Galicija*. No od izdanja 1945. briše komentar o Konradu, u nastavku dodaje točan datum kad je *Galicija* skinuta s repertoara i izostavlja dio rečenice u kojemu spominje napade s dviju strana ideološkoga spektra, pa njegove prve stvari više kao „bezbožnjačko blato“ nisu žigosali „svi s desna i s lijeva“, nego su ih, jednostavno, „svi žigosali“. Također, na tragu već spomenutih Dudinih komentara postavlja se pitanje je li kasnija izmjena, koja se odnosi na sadržaj *Legende* i na Marijin identitet, Krlježina ili je možda treba pripisati Anđelku Malinaru.

vidi onkraj svih fikcija, upozorava Isusa. Prikladno je stoga što se u tako nepostojanome tekstu progovara o nestalnosti svih tekstova, koji su malokad tako slobodno kolali i prekrajali se kao u srednjovjekovlju, kad su postupno oblikovani i identiteti dvaju likova Krležine drame, Isusa i Marije.⁷ U svojoj knjizi *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie / In Praise of the Variant: A Critical History of Philology* (1989/1999) Bernard Cerquiglino varijantnost naziva temeljnim obilježjem srednjovjekovnog pisanja sve do pojave autora. Prema njegovu mišljenju, „srednjovjekovno pisanje ne stvara varijante, ono jest varijantnost“ (1999: 77–78), pa problem nastaje kad se metode tradicionalne filologije, koja se uspostavlja u 19. stoljeću odražavajući dominantne ideje reda, prirode i evolucije te podrazumijeva moderni koncept teksta kao jedinstvenoga, pouzdanoga i stabilnoga, odnosno, zahvaljujući suvremenoj tiskarskoj praksi, beskrajno umnoživoga u svojoj identičnosti, primijeni na starije, osobito srednjovjekovne pluralne tekstove, koji su, iz filološke perspektive, u nepreglednome mnoštvu svojih varijanti nerijetko obilježeni zamršenim prijenosima, posudbama, kontaminacijama, razmjenama, prijepisima i alteracijama (*ibid.*: 40). Pod utjecajem parafrastičkoga načela takav iskaz nekontrolirano buja, što nije vidljivo na razini pojedine riječi, nego rečenice ili dijela diskursa (*ibid.*: 78). Premda se ne poziva na Cerquiglinija, Van Hulle u interpretaciji načina na koje Proust, Joyce i Mann oblikuju svoje romane u nekoliko navrata poseže za usporedbama sa srednjovjekovnim praksama zanatskoga kompiliranja, pisanja kao nadopisivanja i preispisivanja, pisanja koje generira samo sebe i koje je svjesno vlastite konstruiranosti (2004: 116, 147–148, 156; usp. 2022: 77, 87). Naravno, sugestija da se bujno modernističko pisanje može usporediti s neukrotivom srednjovjekovnom spisateljskom djelatnošću može se pronaći i na drugim mjestima.⁸ Modernističke postupke analiziranih autora, koje smo već povezali s tipičnim obilježjima Krležina stila, kojima se u njegovu slučaju mogu pridružiti i sredstva poput amplifikacije, Van Hulle smatra odgovorom na krizu romana, pa svojim romanima krize ta trojica modernista prevladavaju realistička i naturalistička

⁷ U didaskaliji koja u drugoj slici opisuje Isusovu pratnju već 1914. spominju se i Marija iz Magdale i Eleazarove sestre Martha i Marija, a na popisu lica, koji je pridodan 1933., navode se Marija i Marta, opisane kao Eleazarove sestre. Međutim, budući da se u evanđeljima osim Isusove majke u njegovoj pratnji spominje još najmanje pet Marija, razlikovanje Magdalene izazivalo je pomutnju već među pojedinim crkvenim ocima, a papa Grgur Veliki zaslužan je za kompilaciju triju različitih Marija iz evanđelja u jednu osobu, stvorivši tako najpoznatiji kompozitni lik u povijesti katoličanstva (Jansen 2001: 28–46). Stoga i neodređenost u Krležinoj drami, koja prekraja različite tekstove i stapa različite likove, možda samo računa na dugu tradiciju takvih kolažnih identiteta.

⁸ Primjerice, Roland Barthes u *Kritici i istini* (1966) iznosi ideju da su simbol, nakon što je operacionaliziran u renesansi, oslobodili psihoanaliza i strukturalizam, opirući se režimima građanskoga društva. Usporediv interes za simboličku prirodu jezika i mnogostrukost smislova s tim pristupima dijele srednjovjekovno i modernističko pisanje (Barthes 2009: 40–48). Također, poticajan je članak Geralda L. Brunsa, koji, razlikujući „otvorene tekstove“ rukopisne kulture i „zatvorene tekstove“ kulture tiska, problematizira pojmove originalnosti, imitacije, prijevoda i plagijata u rukopisnoj kulturi te u tome kontekstu, među ostalim, razmatra fenomen pisanja kao intervencije u postojeće tekstove, kao nužnoga nadopisivanja, povezujući usputno pojedine takve srednjovjekovne prakse s interesima Northropa Fryea, Jacquesa Derridaa i Harolda Blooma (1980: 122–123).

ograničenja.⁹ Posvetimo se stoga na tragu svega rečenog uzajamnoj interpretaciji varijanti *Legende*, koje je za potrebe članka o toj drami u *Krležijani* prikazao Boris Senker (1993), dok je Morana Čale, raslojivši drugu verziju u dosluhu s Nietzscheovim *Antikristom*, svojom iznijansiranim interpretacijom nerazmrsive intertekstualne mreže razotkrila da i sama drama „pokazuje kako se slojevi grafita preko nužno bijeloga zida ispod prvog poznatog natpisa međusobno prekrivaju, prepleću i nadmeću u neprekidnoj igri (...) nadogradnje legendi i krivotvorina“ (2016: 229).

IV.

Prva je varijanta drame bez popisa lica, sliku po sliku, objavljena u četirima uzastopnim brojevima *Književnih novosti* 1914., a druga je, s popisom lica, sa žanrovskom oznakom, u tri slike, otisnuta u knjizi *Legende* 1933. Mnogobrojne izmjene razlikuju dva teksta: pojedine su riječi, sintagme i rečenice zamijenjene ili izostavljene te katkad čak i replike jednoga lika izgovara drugi lik. Najbrojnije su preinake u replikama Sjene, no treba uzeti u obzir da ona izgovara najviše teksta. Takva prekrajanja imaju različite zanimljive učinke. Primjerice, razgovarajući s Isusom u prvoj slici, Sjena, koja u obama tekstovima u tome dijalogu ističe da je „odgonetnuo“ Isusove misli, prijepisom dijela razgovora doslovno preuzima rečenicu iz Isusove replike u prvoj varijanti te takvim prijenosom „odgonetava njegove misli“ (1933: 14) otkrivajući na sceni sadržaj njegovih misli koji je iz didaskalije dostupan samo čitatelju.¹⁰ Međutim, najsloženiju i najočitiju, kompozicijsku preradu Krleža je proveo upravo u završnome dijelu teksta, skrativši četiri prizora na tri. Naime, u *Legendi* iz 1933. četvrtu sliku iz varijante iz 1914. uklopio je kao Isusov san na kraj treće slike u drugoj varijanti, te je time oblikovao zanimljivu metateatarsku strukturu. U prvoj varijanti najveći dio četvrte slike čini razgovor Marije i Jude pod raspetim Isusom, a tek nakon Judina odlaska razgovaraju Marija i Sjena. U drugoj varijanti Sjena i Isus promatrači su toga prizora oblikovanog kao Isusov san. Judin lik, koji se 1914., osim kao dio Isusove pratnje u drugoj slici, pojavljuje tek u završnoj, četvrtoj slici, u drugoj varijanti prisutan je od početka, i to, znakovito, kao voajer koji u nadopisanome dijelu didaskalije

⁹ Krležini eksperimenti tijekom kasnih 20-ih i 30-ih mogli bi se shvatiti na sličan način, što sugerira i komentar o prevladavanju forme koji slijedi nakon citata uvoda prije čitanja drame *U agoniji* u tekstu *O svemu*, te je dodatni poticaj da se prozno-dramski ciklus o Glembajevima i neki drugi s njime povezani tekstovi interpretiraju kao cjelina.

¹⁰ U prvoj varijanti Isus se zapita: „A od kud' sve ovo?“ te „SJENA smiješeci se“ ponavlja pitanje i potom odgovora: „Odkud sve ovo? Iz sebe! Iz zemlje! Iz sunca!“ (*ibid.*: 11). U drugoj varijanti Isus si u didaskaliji postavlja „mračno pitanje: kamo i odakle?“ a „SJENA smije se i odgonetava njegove misli: Otkud sve ovo? Iz sebe! Iz zemlje! Iz sunca!“ (*ibid.*: 14). Citati se navode prema tekstu iz četiriju brojeva *Književnih novosti* iz 1914. i prema izdanju *Legendi* iz 1933. Kako bi u navodima proces rada na tekstu bio što zorniji, kad god je moguće, nadalje su u citatima precrtane uklonjene ili zamijenjene riječi, a u uglatim su zagradama napisani novi dijelovi teksta. Uz takve citate prvi se broj stranice u zagradama odnosi na *Književne novosti*, a drugi na prvo izdanje *Legendi*.

u prvoj slici potajice promatra Mariju i Isusa dok razgovaraju, uokvirivši na taj način prizor i stvorivši strukturu koja se može usporediti s novim metateatarskim okvirom na kraju drame. Tako se, barem čitatelju, u drugoj varijanti odmah sugerira neobična poveznica između dviju mračnih pojava, Jude i Sjene: „U sjeni jedne masline i sam kao nevidljiva sjenka, bio je sakriven Judas iz Kheriota. Grbavac i nakaza sa stare crkvene slike, on se nečujno kao šakal vuče umorno i ranjeno za Marijom“ (*ibid.*: 10). Premda Sjena ni u prvoj varijanti ne vjeruje u Eleazarovo uskrsnuće, u razgovoru s Isusom u drugoj slici druge varijante otkriva pojedinosti o tome kako je Marija, poput redateljice, omogućila lažno uskrsnuće, i to u replici koja je nadopunjena informacijama koje 1914. tek u završnome razgovoru s Marijom iznosi Juda spominjući mladića iz Bethfaga koji je klesao kamen za grob (usp. 1914: 57, 1933: 25–26). Pritom u drugoj varijanti, u istome razgovoru u drugoj slici Sjena Isusa u nadopisanim dijelovima replika izravno optužuje da se onima koji su mu pljeskali zahvaljivao „kao dobar glumac“, koji izvodi čudesa po narudžbi „za pljesak puka“ (1933: 26). Druga varijanta stoga, u usporedbi s prvom, uspostavlja niz paralela između likova Jude i Sjene. Naime, Juda u prvoj varijanti u završnome razgovoru s Marijom obznanjuje kako je nju i Isusa mogao „raskrinkati“ (*ibid.*: 57) još zbog lažnoga Eleazarova uskrsnuća te priznaje da je „raskrinkao“ Isusa pred vlastima, dok Sjena, čiji smijeh, čim ga upoznamo u drami „*razara sve snove i fantastična maštanja*“ (*ibid.*: 10), neće u Isusu samo rasplamsavati sumnju u smisao njegova učenja, izlažući ga drukčijim pogledima na život i smrt i prikazujući mu iz kranjčevičevsko-ničeanske perspektive povijest kršćanstva, nego će razotkrivati i mehanizam same drame, zavirivši iza kulisa *Novozavjetne fantazije u tri slike*, primjerice, kad na kraju preinačene treće slike Isusa izravno suoči s ljubavnim trokutom u koji su zapali Isus, Marija i Juda, ili kad zbivanja u drami Isusova života u više navrata usporedi s drugom znamenitom dramom, onom o Ivanu Krstitelju i Salomi.

Krleža u uvodu prije čitanja drame *U agoniji* izravno povezuje *Legendu* s utjecajem Oscara Wildea (1932: 203) i lik Sjene doista je oblikovan kao gledatelj Wildeove *Salome*, koji Isusa već na kraju prve slike upozorava da je vidio jednoga asketa koji je požalio što je odbio tjelesnu ljubav: „Čuj, ja sam bio ondje, kad je pastorka plesala svoj ples sa sedam koprena. I bio sam ondje, kad je svojim koraljnim usnama cjelivala Johanaanovu glavu, na srebrnom pladnju. (...) u onoj svetoj glavi govorila je i pjevala, jecala je pjesma nad pjesmama, a na srebrni je pladanj pala [kapnula] tač u krv i jedna [isposnikova] suza“ (*ibid.*: 12, 18). Na početku treće slike Sjena ponovno, kako bi dočarao erotsku dimenziju koju će imati žal Isusovih sljedbenica nakon što umre, poseže za slikom „pastork(e) tetrark(e)“, koja je „cjelivala na srebrnom pladnju glavu Johana[a]novu“ (*ibid.*: 39, 33), a kad Isusa, kasnije u trećoj slici, nagovara da se vrati „(u) život“ (*ibid.*: 41, 38), koji će se tek 1933. konkretizirati kao povratak u Nazaret, Isus taj život i sam opisuje služeći se motivima tjelesnoga užitka, koji su u drugoj varijanti preoblikovani u motive monotone, gotovo malograđanske svakodnevice: „Kako da utonem u njene-cjelove [sitne obmane svakodnevnog života nazaretskog], kad bi svaki put, kada bi mi se pogled za zvjezdanih noći od

nje otkinuo, morao pitati: od[t]kud to – i kamo to? I uvijek kad bih usnuo na *grudima njenim* [umoran od napora životnog], uv[i]jek bi [mi] udaralo srce i *krvea* grcala krv: od[t]kud i kamo to?¹¹ (*ibid.*: 41, 39). Iz navedenih se primjera vidi da je u drugoj varijanti običan život – koji isprva nije bio nazvan nazaretskim – drukčije prikazan.¹¹ No u prvoj varijanti vajldovski je intertekst očitiji i zbog toga što sam Isus kao alternativu svojem sadašnjem načinu života navodi tjelesnu ljubav, kao što je i u Wildeovoj *Salomi* središnji sraz između Johanaana i Salome izazvan različitim poimanjem ljubavi, pa su i ptica smrti, koja se u drami spominje najmanje šest puta, i slavuj na mjesecini, čiji pjev odjekuje cijelom prvom slikom i s kojim motiv ptice smrti uspostavlja kontrastni odnos, također Wildeovi tragovi. Koliko je u tekstu iz 1914. važna analogija sa Salomom, potvrđuje i svršetak četvrte slike, u kojoj Sjena u svojoj posljednjoj replici (ujedno završnoj replici drame) Mariji objavljuje da ju je Isus volio i da je konačno priznanje te ljubavi i, što je još tragičnije, dokaz da se pokajao zbog svoje odluke, suza koju je vidio u njegovu oku: „Nikad nije priznao ljubavi svoje; ali sada, kad je smrt cjelunula oči njegove, kad je već klonuo i bio hladan, i ti si došla da cjeluješ Njegovo tijelo, kad si svoje usne pritisnula na njegove noge, onda sam vidjela suzu, kako mu treperi na vjedjama... To je bila suza za životom!“ (*ibid.*: 57). U prerađenoj četvrtoj slici, koja je u varijanti iz 1933. preoblikovana u Isusov san na kraju treće slike, ta je replika ispuštena.¹²

Prebacimo se stoga s kraja ponovno na početak i u središnji dio drame kako bismo istražili načine na koje je Krleža preispisao život kojemu bi se Isus mogao vratiti. U prvo-me razgovoru s Isusom Sjena ga upozorava: „Doći će dan istine, kad ćeš spoznati, da su zaista dozreli grozdovi tvoji, da su puni soka i žara, ali da si ti jedini, koji možeš da ih ubereš i da nema nikoga, koji bi htio da pije, nikoga tko bi bio dostojan, da ~~mu ih~~ [ga] daruješ [tvojim blagom. I sam si čuo roktati svinje kad su im prosuli biser mjesto kuku-ruza.]“ (*ibid.*: 10, 12). Isus odgovara da ljubi svoje stado, no Sjena ustraje u svojem prikazu njegovih sljedbenika, a 1933. ironijski tumači njegove metafore obezvređujući ih doslov-nim shvaćanjem: „Ti ljubiš stado tvoje [te svoje dvopapkarne i preživace?]¹³“ (*ibid.*). U prera-đenoj trećoj slici Sjena se nadovezuje na taj motiv: „Još je na vrijeme, da se vratiš u pitomo

¹¹ U drugoj varijanti prostor u drami konkretiziran je već u prvoj slici nizom toponimskih odrednica, što osobito dolazi do izražaja kad Sjena, opisujući prvi put svoje putovanje, *nebesko kraljevstvo* suprotstavlja *oživotvorenomu helenskom snu*, a ne samo *oživotvorenomu snu*, te u nadopisanim rečenicama poziva Isusa da „(p)usti tu zaostalu provincijalnu Judeju“ (*ibid.*: 13) i dođe vidjeti „s kakvim se opasnim istinama igraju na atenskoj mjesecini“ (*ibid.*). U prikazu egzotičnih prostora, koji podsjeća i na pripovijesti o putovanjima Duše iz Wildeove bajke *Ribar i njegova Duša* (osobito u prvoj varijanti, kad su lišeni koordinata i apstrak-tiniji), dopisano je tako da su u zemlji koju je posjetila Sjena „svi svršili egipatske škole“ (*ibid.*), *prekomorska zemlja* postaje *prekomorska helenska zemlja*, *čudnovati kraj* pretvara se u *čudnovati indijski kraj* itd.

¹² Uz Sjenu i Marija je, kao što u prvoj varijanti otkriva Juda, a u drugoj Sjena, dobro upućena u zakulisne mehanizme kojima se stvara privid stvarnosti, pa režira Eleazarovo uskrsnuće. Zato su posebno zanimljive još dvije bajkovite replike iz završnoga razgovora u prvoj varijanti drame koje nisu zadržane u drugoj varijanti, a ekspliciraju da Sjenu i Mariju povezuje njihova fiktivnost. Sjena, dok se predstavlja Mariji pod raspetim Isusom, govori: „Divna si! Tako si divna kao djevojčice na izvoru sreće. Tako si divna kao kraljev-na, kojoj su patuljci češljali zlato sa kose. Tako si divna, kao Priča u stoljetnoj šumi, kad se boji čarolija. (...) Neboj se, i ja sam takova čarolija, al' neću te se taknuti, ni vršcima svojih prstiju“ (*ibid.*: 57).

seoce, u dolini, gdje nema bûra i gdje je vječni mir [i dosadno preživljanje dvopapkara po toplim štalama!]¹³ (*ibid.*: 40, 34). Opisujući mu kako će se izopačiti njegovo učenje, Sjena ga nastavlja nagovarati da se vrati: „U život [da se vratiš! U malo ograničeni život, gdje mirišu rosnati ćupovi puni kozjeg mlijeka, gdje se ljudi znojni i umorni odmaraju na pragu svog doma. U ono smireno kretanje oko svoga stola, kad čovjek gleda gdje se miče jabučica njegove žene, kako žvače kruh i pije vodu, i čovjek je sretan i smiren!]¹⁴ (*ibid.*: 41, 38), ali Isus odgovara s prijezirom prema takvu životu te, opisujući ga, poseže za slikama kojima se ranije poslužila samo Sjena: „Zaista, zaista ti kažem, odviše je taj tvoj život sitan, a da bi[h] se htio u nj [sve te ograničene bijedne žalosti] vratiti! (...) Odviše sam daleko na putu istine, a da bih se mogao vratiti [u preživljanje i žvakanje i spavanje!]¹⁵ (*ibid.*: 41, 38). Opreka između ideala jednoga zanesenjaka (prema Judi u prvoj varijanti: „sanjara, što se razgovarao noću sa svojom sjenom“ [57], a prema Sjenu u drugoj varijanti: „pjesnik(a), koji je plakao na mjesecini“ [44]) i povratka u nadopisanu monotoniju naizgled jednostavnije, mirne svakodnevice, koji se razmatra kao mogućnost, podsjeća na još jedan, znameniti književni povratak u provinciju koji Krleža oblikuje početkom 30-ih godina, pa i na motiv titanskoga Krista koji se, u još jednoj viziji, sudara s panonskim stanjem u tome *Povratku*.¹³

Dinamika provincijskoga života i njegov sustav vrijednosti u *Legendi* se prikazuju na početku druge slike, kad je Isusov dolazak do Eleazarova groba uobličeni mnoštvom komentara iz okupljene gomile. Isus, koji je u prvoj slici ponajprije zaneseni sanjar koji u samoći razgovara sa svojom sjenom, postaje pojedinac koji proizlazi iz konkretnih socijalnih okolnosti i teži radikalno izmijeniti postojeći društveni poredak. Druga varijanta preciznije od prve Isusa smješta u mrežu ovozemaljskih odnosa tako što je, na tragu sličnih dopuna u replikama Sjene u prvoj slici, u glasove koji tvore žamor nadopisano nekoliko rečenica kojima se on čvršće uglavljuje u rodbinsku rešetku i istodobno se prikazuje kao razarač obitelji:

NETKO IZ NAZARETA: Ta poznamo mu roditelje! [Posinio ga je Josip, tesar nazaretski!]

DRUGI IZ NAZARETA: I braću [ima po majci u Nazaretu! (...)]

¹³ Ako se paralela na prvi pogled čini neobičnom, poticajno je pročitati i dvije pronicljive interpretacije epizode o panonskome proštenju u *Povratku Filipa Latinovicza*, tj. o popratnoj Filipovoj slikarskoj viziji, u kojoj se ne susreću samo Filip i Isus nego i Michelangelo. Zoran Kravar u radu *Kameni gost na panonskom proštenju* Krista u proštenjarskoj epizodi analizira kao utjelovljenje „autorov(e) teoestetik(e)“ (2005: 131), okružene „obezvrijeđen(im) sveživot(om)“ razularenih Kostenjavčana i prepletene s „ekspresionističkim revolucionarnim poletom“, odnosno kao još jednu potvrdu da psihološkorealistička poetika u zreloga Krleže nije prevladala unatoč autorovim proglasima u različitim publicističkim tekstovima (*ibid.*: 132–134). Morana Čale u radu *Povratak Zygmsusika Dedalusa* uzajamno čita Joyceove romane *Portret umjetnika u mladosti* i *Uliks* te Krležin *Povratak Filipa Latinovicza*, ali i mnoge druge tekstove, likove i motive koji kao „(s)blasti, utvare i oživjeli mrtvaci“ (2016: 131) njima haraju i kroz njih progovaraju. Filipovoj viziji slike Krista, koju autorica tumači kao „kriptograf“ i „luckast(o) poigravanje(e)“, posvećen je završni dio interpretacije (*ibid.*: 156–163).

TREĆI: Bio je tesar, a sad mu alat negdje trune [Ne radi ništa. Zavodi malodobnu djecu]!

JEDAN IZ JERUSALEMA: I žene nam zavadja [zavodi kojekakvim smicalicama!] (...)

GOVORE SVI: (...) – Mi mu poznajemo oca i majku! – Prezire ih! [i oca i majku. Govori da treba razoriti obitelj!] O, veliki je to grijeh [griješnik!] (*ibid.*: 26, 21–22)

Sve se naznačene intervencije u drugoj dramskoj varijanti nadovezuju na još jednu važnu izmjenu na kraju prve slike, kojom se briše Bog:

Poput melema spušta se harmonija divne istočne noći na Isusovu dušu i opaja ga mirom; u njegovu oku odrazuju se mirijade sličnih luči i on pada na koljena pred vječnim sudijom [neбом], koji [koje] od početka bdije nad svijetom [stoji ogromno i nedohvatno nad čitavim svijetom i zbivanjem]. Tada rekne samo:

Veliki Bože moj!

*Duboka tišina, prožeta zadahom [mirisom] svježih ruža. (*ibid.*: 12, 18)*

Analizirani prikaz Isusa u mnoštvu može prizvati i Krležinu pjesmu *Jeruzalemski dijalog*, koja je prvi put objavljena 1931. Pjesma je oblikovana kao svakodnevno ogovaranje u kojemu sudjeluju dvije žene i iz kojega postupno razaznajemo da govore o Isusu. On je u pjesmi smješten u malograđanski okvir koji se može shvatiti ekvivalentom društvenoga konteksta kojemu je izvorno pripadao, pa je ogoljen nizom predbacivanja i predrasuda te prikazan kao sumnjiva osoba nepoznata podrijetla koja se kreće u lošem društvu, koja je obilježena skandalima i koja bi mogla biti kažnjena zbog svojega načina života: „taj će dečko svršiti na križu!“ (Krleža 1969: 445). Budući da je prikazan iz perspektive sugovornica, s malograđanskom osudom, društveni status Isusovih učenika negativno je vrednovan, što je u skladu s konkretnijim prikazom socijalnoga podrijetla Isusa i njegove pratnje u drugoj dramskoj varijanti u odnosu na prvu (usp. Senker 1993: 534): „Neki dan na cesti / poljubio je jednu javnu curu! / S dangubama pije; za njim idu / sami bokci, slijepci i ribari“ (Krleža 1969: 444). Ogolivši posve Isusov način života, pjesma Isusa prikazuje kao društvenoga izopćenika, provokatora i prijestupnika. Dijalog u pjesmi upozorava da je svaki život oblikovan kao tekst koji redovito ovisi o perspektivi iz koje se promatra i opisuje, stoga će tek kontekst i odnosi moći jednomu tekstu dati status trača ili status svetoga spisa, fikcije ili faksije, premda su granice između tih kategorija mnogo poroznije no što se isprva čini. U drami *Sjena*, kao povlašten tumač, raspolaže tim uviđom, pa Isusa stalno mami alternativnom pričom o njegovu životu. Takvu nestalnost identiteta dodatno naglašava i nekoliko izmjena pri početku razgovora *Sjene* s Isusom u trećoj slici: „Tebe će nestati, kad umru ove žene što nose sliku tvoju u svojoj ljubećoj duši; a ostat će tvoja lješina [i od tebe ne će ostati ničeg do uspomene na jednu blijedu uspomenu]“ (*ibid.*: 39, 33), „Da, živjeti će, doista će u njihovoj duši živjeti, ali jedan silnik

[, u njihovoj duši živjet će slika jednog silnika], koji će svojom sverazornom rukom uništiti čitavi svijet, koji će se danomice udaljavati od tvojih misli...“ (*ibid.*). Takvo višestruko odmicanje od stvarnosti, od onoga kakve stvari navodno doista jesu, raznovrsnim simboličkim posrednicima, pokazuje se u drami kao nužnost, ne samo na razini pojedinačeva životopisa nego i povijesti u cjelini. Navedene su izmjene posebno zanimljive jer su upisani motivi „uspomene uspomene“ i „slike“ metafore kojima se Krleža služi baš kad upozorava da njegovo pisanje upućuje na samo sebe, na vlastito uobličavanje, i to osobito u tekstovima koje bi se najradije čitalo referencijski, pa Brlek, interpretirajući *Djetinjstvo u Agramu godine 1902–3 / Djetinjstvo 1902–03* i raščlanjujući mnogobrojne zablude koje je to djelo izazivalo, ističe: „Krležin je tekst prije svega opis strukture vlastite figuracije“ (2020: 270), a u prikazu toga procesa, i u citatu u nastavku iste rečenice i na drugim mjestima, motivi slike i sjećanja imaju važnu ulogu (usp. 262, 278–280).

V.

Kad je preinačio svoju mladenačku dramu, Krleža je, umetnuvši na kraj treće slike Isusov san iskrojenu od četvrte slike, narušio kronologiju zbivanja i pritom je na kompozicijskoj razini, na prvi pogled, samo ponovio temeljnu gestu Sjene, koja je treću sliku već ispunila jezivim prizorima iz budućnosti kršćanstva. Međutim, u usporedbi s opsežnim i statičnim opisima koje niže Sjena, koliko god oni potresni bili, metateatarska struktura koju Krleža stvara od postojećega materijala, poslužimo li se komentarom koji u tekstu *O svemu* slijedi za citatom uvoda prije čitanja drame *U agoniji*, kao da „opisno zbivanje pretvara u događaj sam“ ili takvoj dramatizaciji barem teži. Tim više što se, usporedbom didaskalija koje okružuju proleptičke potresne vizije koje priziva Sjena, čini da su one isprva trebale biti dočarane zvukom, a zatim, od druge varijante, vizualno, što je uočio Senker (1993: 534). Također, taj prekrojenu, snoviti završetak mogao bi se povezati s početkom Krležine suradnje s Markom Ristićem i nadrealistima, koja započinje otprilike u isto vrijeme kad vjerojatno nastaje druga dramska varijanta (usp. Aleksić 2016; Brebanović 2016), pa i s još jednom paradoksalno rascijepljenom pripovjednom instancom koja je mogući odraz te suradnje, s pripovjedačem u Krležinim snovitim ratnim dnevnicima (Čale Feldman 2019: 59–82). Naravno, oblikujući drugu varijantu *Legende* ili drugu *Legendu*, Krleža je, kao i nebrojenim drugim takvim prijepisima, zakomplicirao i svaki pokušaj da se pregledno periodizira njegov književni rad. Tekst, kao što je interpretacija varijanti nastojala pokazati, ne odbacuje ranije stilsko-poetičke slojeve, pa ni motive koji su bili popularni i pomodni u ranijim fazama autorova stvaralaštva, nego ih na različite načine rekontekstualizira i resemantizira. Nizovi Krležinih varijanti tako zrcale dinamički odnos vremena i pisanja, svjedoče o umjetnosti riječi koja istražuje izražajne mogućnosti onkraj linearnosti i koja se stalno opire nalijeganju novih taloga povijesti. Upriporujući razliku, ti tekstovi osporavaju općeprihvaćene prikaze događaja i uzvišenih ličnosti, izazivaju skandale, a ponekad potpaljuju i poetičke revolucije. Takvi udvojeni ili

uvišestručeni tekstovi, napučeni likovima iz kojih progovaraju glasovi drugih likova i u kojima je igra preoblikom i prijepisom jedan od temeljnih stvaralačkih postupaka, prizivaju interpretacije koje će pokušati odgovoriti na izazov njihove pluralnosti.

LITERATURA

- Aleksić, Branko. 2016. „Barijera nadrealizmu – ali *commercium* sa Ristićem“. U: *Povratak Miroslava Krleža*. Ur. Tomislav Brlek. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 129–148.
- Barthes, Roland. 2009. *Kritika i istina*. Prev. Lada Čale Feldman. Zagreb: Algoritam.
- Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda krležiana: pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk/Arkin.
- Brlek, Tomislav. 2020. *Tvrđi tekst. Uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Bruns, Gerald L. 1980. „Originality of Texts in a Manuscript Culture“. U: *Comparative Literature* 32, 2: 113–129.
- Cerquiglini, Bernard. 1999. *In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*. Prev. Betsy Wing. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput.
- Čale Feldman, Lada. 2019. *Onkraj pozornice*. Zagreb: Disput.
- Duda, Dean. 2010. *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput.
- Jansen, Katherine Ludwig. 2001. *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Kapetanić, Davor. 1961. „Tekstologija kao pristup književnom djelu“. U: *Umjetnost riječi* 5, 1: 55–60.
- Kapetanić, Davor. 1970. „Kako pripremiti izdanja djela novijih hrvatskih pisaca“. U: *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 1, 1: 237–259.
- Kapetanić, Davor. 1995. „Dvije Krležine varijante“. U: *Dubrovnik: časopis za književnost i znanost* 6, 2/3: 34–49.
- Kapetanić, Davor. 1999a. „Varijante“. U: *Krležijana* 2. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kapetanić, Davor. 1999b. „Bibliografija djela Miroslava Krleža“. U: *Bibliografija Miroslava Krleža*. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kravar, Zoran. 2002. „Sukobi u Krležinu *Michelangehu*“. U: *Krležini dani u Osijeku 2001*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb/Osijek: HAZU: 11–15.
- Kravar, Zoran. 2005. *Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*. Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga.
- Krleža, Miroslav. *Saloma na njemačkom jeziku i rani tekstovi M. Krleža* (rukopisi). Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu. Signatura: R7970/A/151.
- Krleža, Miroslav. 1914. „Legenda“. U: *Književne novosti* I, 1 (9–12), 2 (25–29), 3 (39–42), 4 (56–58).
- Krleža, Miroslav. 1932. *Moj obračun s njima*. Zagreb: naklada piščeva.
- Krleža, Miroslav. 1969. *Poezija*. Zagreb: Zora.
- Krleža, Miroslav. 1981. *Glembajevi. Drame*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Medić, Igor. 2019. „Fantomski likovi i fantomski tekstovi u Krležinu *Areteju* i oko njega“. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Književnost, kazalište, domovina*. Ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić. Zagreb/Split: HAZU i Književni krug Split: 88–115.
- Senker, Boris. 1993. „Legenda“. U: *Krležijana* 1. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Senker, Boris. 1999. „Uvod prije čitanja drame ‘U agoniji’ u Osijeku 12. 4. 1928“. U: *Krležijana*. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Van Hulle, Dirk. 2004. *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Van Hulle, Dirk. 2022. *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*. Oxford: Oxford University Press.

PROLIFERATED TEXTS – VARIANTS OF KRLEŽA’S PLAY *THE LEGEND*

Summary: The paper uses two versions of Krleža’s play *The Legend* in order to study the effects of creating such variations. In the first part of the paper, insights from Davor Kapetanić’s textual criticism (1999a) are used to illuminate Krleža’s obsessive rewriting of his works. Krleža’s writing process is then compared to similar modernist practices analysed from the perspective of genetic criticism by Dirk Van Hulle (2004, 2022). In the second part of the paper, interpretations by Boris Senker (1993) and Morana Čale (2016) are employed to comparatively analyse the two dramatic variants and link them to other texts that shed light on Krleža’s creative process.

Keywords: Miroslav Krleža, *The Legend*, variants, genetic criticism